



ESCUELA DE MÚSICA  
CARRERA DE INTERPRETACIÓN MUSICAL

## **La interpretación Musical Desde Las Partituras A Las Emociones**

Nombre de autor: Gustavo Molina Valdés  
Nombre profesor guía: Juan Nuñez Olguin

Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Música

Lugar de publicación, año 2025

## **Agradecimientos**

Sin lugar a dudas debo agradecer a mi familia, a mi Madre Sara del Carmen Valdés Valenzuela y a mi Padre Servando Enrique Molina Castillo, quienes son el motor fundamental por el cual sigo adelante buscando y buscando logros, agradecer su amor y apoyo incondicional, permitiendo ser el primer músico en todo nuestro árbol genealógico. Infinitas gracias y eterno amor.

A mi tío Jaime, a mi tía Pame quienes le abrieron los brazos y las puertas de su hogar y corazón a un provinciano campesino, haciéndolo sentir como en su casa.

También sin lugar a dudas a mi tía Margarita Valdés quien también me abrió las puertas de su hogar, y quien hoy se ha convertido en otra madre para mí.

A mis excelentes e incondicionales profesores Winston Arriagada, Rodrigo Cifuentes, José Francisco Alaniz, los cuales me apoyan con mucha paciencia y motivación para aprender, y me han abierto las alas para que pueda comerme el mundo si lo deseo, brindando sin parar consejos y enseñanzas, sin lugar a dudas son mis maestros y ejemplos en lo profesional y musical, infinitas gracias mis queridos maestros, los admiro por siempre.

Y por sobre todo a mi novia Paulina Luisa Muñoz Oteiza, quien me ha enseñado la fragilidad del amor, la incontrolable pasión, y aquella paz que nada más que sus brazos pueden brindar, mi hermoso y tranquilo hogar, mi armonía interna y externa.

## Índice

### Capítulo I “Marco introductorio”

1.1 Introducción .....	5
1.2 Problematización.....	5
1.3 Fundamentación.....	8
1.4 Pregunta de la investigación.....	8
1.5 Objetivos general.....	8
1.6 Objetivos específicos .....	8

### Capítulo II “Marco Teórico”

2.1 Interpretación Musical.....	19
2.2 Orquesta Sinfónica.....	16
2.3 Orquesta Sinfónica Nacional De Chile.....	17

### Capítulo III “Marco metodológico

3.1 Tipo de Investigación.....	21
3.2 Muestra.....	22
3.3 Recolección de Datos .....	22
3.4 Análisis de Datos.....	22

### Capítulo IV “Análisis de entrevistas”

4.1 Muestra .....	23
4.2 Categorías y Preguntas.....	24
4.3 Análisis de entrevistas.....	25
Conclusión.....	39
Referencias.....	42

**Anexo.....45**

## Capítulo I “Marco Introdutorio”

### 1.1 Introducción

Entrar a un teatro y escuchar una orquesta profesional, es entrar a un mundo nuevo dentro de cuatro paredes, es descubrir colores, es imaginar, es sentir, es comprender, es ver y analizar la vida. Producto de que este hermoso arte, tiene la inexplicable habilidad de expresarnos aquello que nuestra alma y corazón busca, como lo son el amor, rabia, desesperación, sueños, evocar recuerdos, llevarnos a paisajes de la naturaleza, o introducirnos en un libro, todo eso está ahí, escritos en innumerables compases a lo largo de la historia, desde el epitafio de Seikilos, hasta la actualidad. La música igual que nuestro mundo tiene distintos estilos como culturas, he aquí algo tan asombroso, que a pesar de nuestras distancias en kilómetros de mar y tierra nos dicen, yo siento lo mismo que tu. La música es un lenguaje universal.

### 1.2 Problematización

Un intérprete musical, debe entender que la música va más allá de los compases escritos, un intérprete debe entrar en aquel mundo oculto detrás de las líneas del pentagrama. Estas enseñanzas me las ha ido dejando en claro todos aquellos músicos que hoy en día son mis maestros en este hermoso mundo de la música, Wiston Arriagada Ruz, quien siempre me ha mencionado que a pesar de tocar un ejercicio común de técnica, *sean blancas, negras o una redonda*, ellas deben de contar una historia, José Francisco Alaniz, quien me dice que tocar hermoso es expresar emociones, un paisaje, recuerdos, y no tocar notas perfectas. Producto de tales enseñanzas que me han guiado y que me ha costado internalizar, me han permitido en mi corta experiencia musical darme cuenta de que la música va más allá de tocar una nota perfecta. Esta simple frase es el motor de la presente tesis, la cual busca ayudar a que los estudiantes intérpretes de música comprendan que nuestro rol siempre es y será ,como se mencionó anteriormente, presentar lo oculto que está en una partitura. ¿Por qué razón? Debido a que he tenido la posibilidad, (y tampoco negar que también paso por estos problemas), de estar bajo el momento de tocar una obra, pero ocurre que lo que tocamos son notas vacías, sin expresión, si dice *forte*, tocamos un *forte* porque dice

*forte* simplemente, sin comprender el más allá del porque es fuerte esa parte, provocando que la música se vuelva una simple rutina, como cualquier trabajo de la vida, y esto lo veo en mi, y en colegas músicos que conozco, que simplemente se busca tocarlo lo mejor posible bajo los parámetros técnicos, pero ¿y acaso investigamos que ocurría sobre el compositor en aquella época donde escribió dicha obra? ¿He pasado por algo así, para entender la obra? ¿O simplemente es una frase de ocho compases y me debo preocupar de respirar bien y articular bien? ¿Qué es lo que busca expresar esta obra? ¿Cómo lo haré? ¿Qué quiero expresar? Estas preguntas tienen como motivo darnos cuenta e invitar a aquel intérprete musical a que salga de su ciclo frívolo de estudio. Destacar lo que siempre el profesor Wiston me dice, “uno siempre debe contar una historia independiente a si es un ejercicio muy técnico”. Una vez en un ejercicio enfocado a la rítmica de los saltillos, yo estaba cumpliendo bien dentro de los estándares generales, había un buen pulso y articulación, pero él necesitaba algo más, que era la música. Acto seguido, me hizo imaginar la historia de un gato pequeño que estaba subiendo un árbol, el ejercicio era muy estructurado, y cuando imaginé la historia, cobró vida ese ejercicio, se volvieron juguetones los saltillos, y yo sentí que había tocado a otro nivel.

### 1. Trauermarsch.

*in B. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.*

*Solo*

*ff* *ff* *sempre ff* *ff*

Para aclarar un poco más el norte de la investigación, se observa la partitura del solo para trompeta de Gustav Mahler<sup>1</sup> de su sinfonía N°5, esta obra fue compuesta entre 1901 hasta 1903, La partitura se encuentra en 2/2 su intensidad dice que es *piano*, pero ¿qué tan *piano*? El título del movimiento nos dice Trauermarch (marcha fúnebre). Si vemos, parte desde un *tresillo* que va a una *blanca* mediante una tercera menor ascendente, (da curiosidad como ese motivo coincide con el llamado del destino en la quinta sinfonía de Beethoven,) por lo tanto ya tenemos como información de que es un toque que nos anuncia el dolor de la muerte no deseada. Por lo tanto se deduce que ese *piano* es la búsqueda de un color pero no de tocar despacio, en esos *tresillos* aparece una indicación de *crescendo* la cual lleva a un *sf* ¿qué tan esforzado, y que tanto *crescendo*? luego esta misma idea llega a una *redonda con acento*, ¿porque un *acento en un sf*? acá se deduce que Mahler le pide al trompetista llegar con un ataque de *articulación más duro o tosco*, luego aparece un *arpeggio* de *C#m* con una indicación de *Molto crescendo*, lo cual deja en evidencia que busca un gran cambio de intensidad, luego pasa a una frase de *saltillos* los cuales tienen acentuación en la *negra*, que tan acentuado esta frase, si analizamos dicha frase con el mismo motivo de *saltillo*, nos deja en claro que esto es la muestra del dolor punzante, por ende no debe disminuir el carácter de dicha frase, luego esta frase mediante un arpeggio de *F#m7* nos invita a *crecer para llegar a un fortísimo* con la misma idea de los *saltillos* , qué son punzantes y reiterativos.

---

<sup>1</sup> Partitura Sacada de la biblioteca Petrucci se deja el enlace para quienes deseen obtener la partitura, en ella se encuentran las partituras de todos los instrumentos incluyendo el score general. [https://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.5\\_\(Mahler,\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5_(Mahler,_Gustav))

### **1.3 Fundamentación**

Dentro de los nuevos intérpretes de carácter juvenil, existe una desconexión respecto a lo que es interpretar una determinada obra, con esto me refiero a que ellos, por falta de conocimientos, o de un guía correcto, no logran conectar con lo que el compositor, director les piden, demostrándose en una poca versatilidad a lo que se le requiera, es decir, si se busca un ataque más incisivo o más sutil, donde su sonido o melodía deba resaltar o ser de apoyo armónico, todas estas características un buen músico las debe de intuir y comprender al escuchar o analizar una obra. Por ende en esta presente tesis se busca demostrar cómo los músicos de la orquesta Sinfónica Nacional de Chile, logran dar una debida interpretación de una obra, demostrando sus metodologías y formas, generando así una guía a futuro para los músicos jóvenes que deseen lograr una gran interpretación y flexibilidad en el mundo sinfónico.

### **1.4 Pregunta de la investigación**

¿Cuáles son los factores que impiden realizar una debida interpretación, en lo que se refiere al carácter, sentimientos, que una obra determinada desea expresar?

### **1.5 Objetivo General**

Determinar la metodología que usan los músicos de la sinfónica nacional de Chile, tanto individual como grupal al momento de interpretar una obra.

### **1.6 Objetivos Específicos**

Descubrir mediante entrevistas individuales cómo los músicos preparan una obra, tanto en el repertorio solista como en obras orquestales.

Presentar las disyuntivas en la interpretación musical.

Recopilar toda la información y crear una guía a forma de conclusión, para facilitar la vida musical orquestal a los intérpretes en formación.

## Capítulo II

### 2.1 Interpretación Musical

"El intérprete de una pieza debe procurar implicarse en las emociones que ha de expresar. Y como en la mayoría de las piezas hay una alternancia constante de emociones, el intérprete debe saber discernir la naturaleza de la emoción que contiene cada idea, y hacer que su ejecución se ajuste a ella constantemente. Sólo así mostrará adecuadamente las intenciones del compositor y la idea que tenía en mente cuando escribió la pieza" (Sobre la Enseñanza de la interpretación, Janet Ritterman, Rink (ed), 2006, p.98)

Estas palabras fueron escritas por Quantz un gran flautista de la época Barroca, que nos remonta a una gran problemática que ocurre hoy en día, la cual es que existe una gran desconexión entre el intérprete y la obra, volviéndonos meros lectores de partituras, dejando de lado lo que se menciona en el tratado de Quantz, entregar emociones.

Debemos recordar de que antes en Europa ya entrando en la época Barroca, las pequeñas orquestas o más bien agrupaciones de músicos que pertenecían a las cortes, iglesias y algunos condes, tenían como misión satisfacer las necesidades de aquellos mecenas, por lo tanto, los músicos eran elegidos muy cuidadosamente para suplantar aquella divina necesidad musical. Esto provocaba de que cada ciudad, tuviera su propia personalidad musical influenciada en gran parte, por los compositores que además eran profesor por ende, el estilo de ornamentación y la técnica estaban de forma natural, aprendido. Esto se suma a que la rigurosidad de la notación en la escritura no era exacta, en sentidos de ornamentación,

articulación, fraseos, intensidad de matices, debido a que el propio compositor ya había instaurado su estilo por ende todo era de conocimiento general.

Esto deja en evidencia que los músicos de aquella época estaban preparados para llevar a cabo como dice Quantz, expresar las emociones que el compositor quería entregar, y bueno todo eso resultaba más fácil, con el propio compositor en la dirección, o más específicamente en el clave, ya que debemos recordar que en aquella época las orquestas eran pequeñas y la tarea de director no estaba tan normalizada como hoy “al igual que la ópera, la música de cámara era dirigida generalmente desde el clave, a menudo por el compositor; las instrucciones interpretativas detalladas eran por lo tanto innecesarias” (La interpretación a través de la historia Colin Lawson, John Rink (ed),2006,p25)

Respecto a la formación de nuevos intérpretes recordemos que estaba a cargo de la familia, la iglesia, cortes<sup>2</sup> por ende la formación de los músicos estaba bajo la libertad de los profesores, y de ellos mismos, las técnicas de ornamentación estaban se podría decir en el aire, eran de conocimiento mutuo, pero no escritas y las que estaban escritas, mayormente tratados, no se lograban masificar debido a lo caro que costaba la imprenta.

En el año mil setecientos noventa y cinco cuando recién el conservatorio de París abrió sus puertas lo que se considera como el primer conservatorio moderno, sirvió como motor para los otros países en distintas ciudades, Viena, Praga, Milán, Brusela, Londres, San Petersburgo, Moscú, donde estos conservatorios llegaron a cómo consenso de que la mejor forma de entregar el conocimiento técnico era mediante el método dando orígenes a métodos como *Method de violon* publicado en 1803 por Baillot, Rode y Kreutzer, el *Method de violoncelle* de 1804 en el que Baillot colaboró con Baudiot, Levasseur, y Catel, también encontramos de Czerny con los tres volúmenes del *Complete Theoretical and Practical*

---

<sup>2</sup> “...la enseñanza musical de los que pretendían convertirse en músicos profesionales era generalmente de ese tipo (proporcionada dentro de la familia, la corte o la iglesia, o mediante métodos de aprendizaje). Las biografías de Haydn, Mozart y Beethoven revelan que desarrollaron sus habilidades interpretativas de esa manera, recibiendo una formación que solía hacer hincapié en tanto en las habilidades de la composición como en las de la interpretación misma.” (Sobre la enseñanza de la interpretación Janet Ritterman)(John Rink, 2006, p100)

*Piano Forte School*. Estos métodos se puede decir que marcaron la base de lo que sería la formación académica en los conservatorios, los cuales, como mencionó Colin Lawson su objetivo es fomentar el virtuosismo técnico “el establecimiento de conservatorios en toda Europa estaba destinado a fomentar el Virtuosismo técnico, especialmente porque es un aspecto de la interpretación que se puede evaluar sin dificultad” (La interpretación a través de la historia, Colin Lawson, Rink (ed), 2006, p28)

Para Peter Walls la Misión del intérpretes es descubrir el contenido de algo, dejando en evidencia lo que cuestiona John Rink lo cual es que el análisis teórico (armonía, ornamentación, descifrar partes complejas) no lo es todo, debido a que el saber la armonía, la forma, matices, qué ocurren en la obra nos aclara una parte de la obra o bien nos puede aclarar toda la obra, lo cual no significa que al momento de tocar, expresemos todos esos motivos, y emociones, “(...)entender y tratar de explicar una estructura musical no constituye el mismo tipo de actividad que entender y comunicar la música(...)” (Análisis y (¿o?) interpretación, Jhon Rink, Rink (ed). 2006. p 56), he aquí el dilema de esta presente tesis, el cual consiste en buscar la forma de llevar a cabo el análisis en la interpretación.

Ya ha quedado en evidencia que la escritura musical posee demasiadas falencias para expresar lo que busca el compositor, en la época barroca los compositores presentaban sus obras, por ende no había necesidad de ser tan explícito en la partitura, lo mismo sucedió en la época clásica, ya luego con la masificación de la imprenta<sup>3</sup>, en la era industrial, en París entre 1813 y 1830 existían 436 bibliotecas enfocadas en la impresión de partituras. En Estados Unidos para 1837 la producción de partituras de piano y voz superaba las 200.000.<sup>4</sup> Las distintas ciudades que como se mencionó poseían distintas técnicas y

---

<sup>3</sup> Ottaviano Petrucci fue el primero en idear una forma en la cual escribir partituras la cual consistía en usar tipos móviles, es decir aparatos de metal, en el cual por un lado tenía la forma de lo que se buscaba escribir (letras, figuras, en este caso figuras musicales) logró tener en su poder un monopolio de 20 años en Italia sobre la escritura de partituras, imprimiendo más de 61 volúmenes. <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=petrucci-ottaviano-de>

<sup>4</sup> (Bareuther R. (2022) Tendencias de la globalización de la industria de la música y los efectos de la crisis del covid-19. Informe de universidad pontificia comillas.Madrid.) <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/57813>

estilos con la masificación de las partituras podían tocar a diferentes músicos de distintas nacionalidades. Lo cual demostró que un Ruso no podía tocar como un Vienes, ni un Vienes como un Francés, “(...) Existen, según mi punto de vista, ciertas deficiencias en la manera en que escribimos la música que están relacionadas con la manera en que escribimos nuestro lenguaje. Se trata de que escribimos algo diferente de lo que tocamos.(...)” En conclusión, no se escribe lo que se toca, producto de que existen distintos estilos, los cuales son aprendidos, con un determinado profesor experto, y por sobre todo se aprende de forma natural al estar ligado a ese lugar, y lo más importante mediante el compositor, por ende la masificación de la partitura gracias a la industrialización de la imprenta permitió que las obras llegaran a gran parte del mundo, pero eso no significó que fueran tocadas de la manera correcta, o mejor dicho dentro del estilo.

Una paradoja de la música es que esta es un arte que se practica en conjunto la mayor parte del tiempo, pero su estudio es netamente individual, lo cual nos deja en evidencia falencias de los jóvenes al estudiar. Peter Hill en su ensayo, “De la partitura al sonido”, nos muestra que los jóvenes ven la partitura como un estudio, es decir al presentarse frente a una obra ellos organizan la técnica, digitaciones, articulaciones, pero sin entender el carácter de la obra lo cual nos deja una interpretación sin sentido, “(...)como la digitación y la articulación pueden cambiar, incluso radicalmente, la manera en que suena la música, no podemos establecerla con antelación, sin conocer el objetivo al que han de servir (...)” (De la partitura al sonido, Peter Hill, Rink (ed).2006.p 159), También analiza el estudio de una obra de principio a fin, lo cual lleva a estudiar por fragmentos la obra, pero si el músico no está claro con lo que desea expresar, generará una obra que, tampoco tiene un sentido musical. “Si no tenemos una visión de cómo debe sonar la música, seremos propensos a acostumbrarnos inconscientemente a los defectos de nuestra ejecución (defectos que son inevitables en esta primera fase) y a formar malos hábitos que, como todos sabemos, son fáciles de adquirir pero muy difíciles de corregir” ((De la partitura al sonido, Peter Hill, Rink (ed).2006.p 159) También objeciones sobre la idea de estudiar las notas y después de que todo ello este claro se puede hacer música, nos aclara de que existe el peligro de condicionar la interpretación a la

técnica, es decir no existirá una facilidad de moldear las frases. Otro gran factor del estudio de una obra es la repetición donde nos dice que corremos el peligro de coartar la creatividad del intérprete, volviéndolo un músico cerrado en su interpretación o condicionamiento.

Hasta la época del romanticismo existía la idea de respetar el texto y las intenciones del compositor, pero además veían entre líneas, es decir, comprendían que el compositor buscaba ir más allá, por lo tanto expresar y entregar emociones. Ya en el siglo XX, los compositores comenzaron a escribir con más detalles las indicaciones de expresión lo que según Peter Hill se puede deducir a que los compositores no estaban confiando en el juicio de los intérpretes, lo cual provocó de que los músicos comenzaron a tocar de forma literal, idea la cual perdura hasta el día de hoy. Este tipo de interpretación si se le puede llamar así, es claramente la óptima pero como ocurría en el barroco, donde ya se ha mencionado, estaba el compositor presente para aclarar exactamente qué significa ese *forte*, con qué *carácter*, hacia dónde debe llegar la *frase*, que tan *staccato*, en fin interminables indicaciones pueden haber. Un gran ejemplo nos evidencia el mismo Peter Hills con el opus veintisiete de Webern

“El estudio de la historia de la interpretación de esta obra revelan que durante años los pianistas tomaron el aspecto austero de la partitura al pie de la letra: las interpretaciones eran rigurosamente impersonales, sin añadir nada a las escasas indicaciones expresivas. Con el tiempo y gracias al esfuerzo de los alumnos de Webern, se supo que aquello era lo opuesto a sus intenciones. y lo que realmente tenía en mente era una constante interacción de *rubato* luces y sombras” (De la partitura al sonido, Peter Hill, Rink (ed). 2006. p 158)

Por lo tanto no es correcto considerar que la partitura es la forma correcta y exacta de interpretar una obra.

Si bien las ediciones urtext buscaron mediante ediciones estandarizar las partituras lo más parecido a lo original, para así fomentar la idea de tocar solo lo que está escrito, el compositor no está aquí para decirnos que exactamente quería expresar, que tan fuerte debe ser determinada *frase*, con *delicadeza*, o *más carácter*, con *rubato* o sin. Por ende los músicos se guían por las convenciones, las cuales las

enseña un profesor, se aprende en el conservatorio o la universidad. Aquí surge un gran limbo para el intérprete, debido a que este debe llegar al núcleo de la obra, debe analizar e investigar sobre el compositor, qué ocurría cuando escribió la obra, por ende el análisis deja de ser meramente técnico incorporando además el contexto histórico en el que vivió el compositor, que ocurría durante su vida cuando escribió determinada obra. Todo esto nos ayuda a comprender una obra.

**Sonate**

Paul Hindemith  
1895—1963

**Mit Kraft**  $\text{♩} = 96-100$

**I**

The image shows the first system of a musical score for a sonata by Paul Hindemith. It is for Trompete in B and Klavier. The tempo is marked 'Mit Kraft' with a quarter note equal to 96-100. The movement is labeled 'I'. The score consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a forte dynamic. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes, and the trumpet part has a melodic line with large intervals. The key signature has one flat (Bb major).

Pongamos de ejemplo los primeros compases de la sonata para trompeta de hindemith<sup>5</sup>, como se aprecia el piano nos mantiene un ritmo de marcha militar, el cual es incisivo y repetitivo, y la trompeta parte feroz generando saltos grandes y bruscos... En los primeros compases parte en Bb mayor, al ver la escritura y los cambios bruscos de armonía tan solo en el primer compás, podemos deducir qué existe una

<sup>5</sup> Partitura obtenida de la biblioteca digital petrucci

[https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/f2/IMSLP310514-PMLP501768-Hindemith\\_-\\_Trumpet\\_Sonata.pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/f2/IMSLP310514-PMLP501768-Hindemith_-_Trumpet_Sonata.pdf)

inestabilidad, como buscando presentar una molestia. E aquí donde viene una parte fundamental, Hindemith compuso dicha obra en el año 1939 en Suecia exiliado de Alemania por el avance Nazi, al saber este pequeño dato, la trompeta ya deja de ser un mero instrumento, en cambio, pasa a ser un grito de rabia de dolor y desesperación, el piano no se toca suave, el pianista debe tomar la actitud de tocar tosco, como si fueran militares decididos sin importar el daño atroz que están generando y la trompeta, gritando de rabia, dolor, por sobre el Piano... Si bien es un análisis que bordea lo subjetivo, queda en total evidencia que Hindemith buscaba expresar en esta sonata aquellos sentimientos. “(...)Esta pieza nos da a entender de que los sentimientos del compositor fueron profundamente afectados, evidenciando esto en las dinámicas, en el patrón rítmico, las ambigüedades armónicas en la estructura melódica y armónica, sumado a una inestabilidad tonal(...)”<sup>6</sup>

Luego de ver estas breves definiciones quiero plantear que la misión de un intérprete no es la de ser un mero lector de partituras, en cambio, como se mencionó por Peter Walls, debe descubrir el contenido de algo, en el sentido de que debe ir más allá de las partituras e indicaciones que están escritas, debe introducirse en los hechos que rodearon la creación de la obra, para entregar a sus oyentes las emociones, historia, sea realidad o ficción, que el compositor haya querido expresar.

Lo que se evidencia al momento de tocar una obra, obligando al intérprete a pensar sobre cómo hacer los aspectos técnicos, que tan fuerte o suave debe ser, qué tan articulado debe ser para dar el sentido que el compositor buscar, como debe ser mi sonido, íntimo o directo, cuanto rubato, que característica propia hay del estilo. “Cuando un actor prepara un nuevo papel, no solo deberá memorizar un texto, sino también decidir cómo lo va a expresar(...) Se puede establecer un paralelismo con el músico que prepara una interpretación, que debe decidir cómo tocará cada nota (...)” (Preparándose para interpretar, Stefan

---

<sup>6</sup>That piece allows to interpret that the composer's feelings could have been deeply affected. Thus the personal feelings expressed through the different ways on the piece can be seen on aspects such as the dynamics, rhythm pattern, melody, ambiguities on the melodic and harmonic structure, tonal instability (Cavalcante Gilmar, Paul Hindemith's Sonata For Trumpet And Piano: An Aesthetic Analysis Of The First Movement. 2015)

Reid, Rink (ed) .2006.p 130) Para ello entrevisté a músicos de la orquesta sinfónica nacional quienes nos darán sus visiones y planteamientos respecto a la interpretación de una obra.

Debido a que se hablará de músicos sinfónicos es pertinente definir lo que es una orquesta Sinfónica, y además por sobre todo hablar de la trayectoria de la orquesta sinfónica nacional, la cual se puede decir que tiene un estilo original, y al ir al teatro, queda en evidencia su estilo, el cual nos interesa obtener para dar con los resultados esperados.

## **2.2 Orquesta Sinfónica**

Según la Real Academia Española una orquesta sinfónica hace referencia a un amplio número de músicos que tocan instrumentos pertenecientes a la familia de las cuerdas, vientos y percusión. La palabra orquesta tiene sus orígenes en el griego orchestra el cual viene del verbo orkheomai= Danzar y el sufijo tra= Lugar, por ende orchestra era el centro del teatro griego donde estaba el coro dramático utilizado para cantar y bailar. La palabra sinfónica hace referencia al grupo conjunto o agrupación de voces, instrumentos o ambas cosas que suenan acorde o en simultáneo y proviene del griego Synphonikos (relativo a una orquesta musical que toca junto).

Hoy en día la definición de orquesta se mantiene de la misma manera a las ya mencionadas, dentro de la familias de las cuerdas se encuentra de forma estandarizada (desde más agudo a más graves) violines, violas, cellos y contrabajos, la familia de los vientos madera, Flautas, clarinetes, Oboes, corno inglés, fagotes, la familia de los bronce trompetas, Cornos, trombones, tuba, y la extensa familia de las percusiones, timbales, bombo, caja, platillos, triángulo, marimbas, xilófonos, etc.

Acontinuación se hace una breve reseña de la historia de la Orquesta Sinfónica Nacional De Chile para comprender su importancia musical en un país joven como Chile, y además justificar con mayor razón la elección de sus intepretes y actual director para las entrevistas que se realizarán.

### 2.3 Orquesta Sinfónica nacional De Chile

*“La Orquesta Sinfónica Nacional de Chile es la agrupación sinfónica de más larga trayectoria del país, la primera creada como organización estatal permanente y duradera. Considerada Patrimonio Nacional, ha mantenido un alto prestigio por su calidad artística y por su difusión de la música de autores nacionales, clásicos y contemporáneos.”<sup>7</sup>*

La presente orquesta nace debido a una gestión realizada por el violinista Don Armando Carvajal Quiroz, quien consiguió mediante la dictación de un decreto por la Municipalidad de Santiago crear la primera Orquesta Sinfónica Municipal en el año mil novecientos veintiséis. Dicha orquesta despertó el interés del ministerio de educación y la universidad de Chile, los cuales crean un organismo de carácter privado el cual llevó por nombre asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos en el año mil novecientos treinta, organización la cual da como origen a la Orquesta Sinfónica Nacional, logrando llevar la música en varios lugares de Santiago, como así en Viña del mar y Valparaíso e inclusive giras al norte y sur del país. Cabe destacar que el nivel de dicha agrupación naciente poseía un muy buen nivel ya que el 24 y 25 de Julio de 1933 Rosita Renard<sup>8</sup> interpretó el concierto para piano en Mi bemol de Liszt , el segundo día se interpretó el concierto de piano en Si bemol de Tchaikovsky, además de la obertura Rienzi, Preludio de Tristán e Isolda de R. Wagner, Alborada del Gracioso de Ravel, La danza rusa de Petrushka de Stravinsky, Así habló Zarathustra de Richard Strauss y El Puerto de la suite Iberia de Albéniz. A pesar de las grandes proezas de esta organización se vio truncada por la falta de ayuda económica estable y permanente. Esto generó que los músicos de aquella época exigieron a los políticos un aporte permanente, para ello tocaron en plazas, en el teatro caupolicán e inclusive en el parque forestal, para así demostrar de que Chile necesitaba de una orquesta estable, provocando que destacados escritores y poetas como Julio

---

<sup>7</sup> Cita e información obtenida de la página oficial de la orquesta sinfónica nacional de Chile <https://www.sinfonicanacional.cl/trayectoria/>

<sup>8</sup> Nace un 8 de febrero de 1894. Destacada pianista desde los 4 años. A los 8 años entra en el conservatorio nacional, graduándose con la más alta clasificación y el reconocimiento de sus maestros y profesores. gracias a una beca otorgada por Pedro Montt va a estudiar a Alemania con Martín Krause flameante discípulo de Franz Liszt....  
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92326.html>

Barrenechea, el crítico y profesor del instituto pedagógico Ricardo Latcham, también el profesor y jurista Gregorio Amunátegui, Guillermo Echeñique, Benjamin Claro, Fernando Durán, Fernando Maira, Rudecindo Ortega, como también dentro del mundo de los diputados, Manuel Eduardo Hubner y Carlos Contreras Labarca, comenzaron a incentivar una nueva ley la cual bajo el mandato del presidente Pedro Aguirre Cerda el dos de octubre de mil novecientos cuarenta se promulgó una ley y su posterior publicación el once de octubre del mismo mes, dando como creación al instituto de extensión musical<sup>9</sup>, cuya ley en resumidas palabras dentro de sus artículos tiene como objetivo

*“ a) Atender a la formación y al mantenimiento de una Orquesta Sinfónica, de un Coro, un Cuerpo de Bailes, y de entidades adecuadas para ejecutar Música de Cámara o cualquiera otra actividad musical*

*;b) Proveer los elementos necesarios para dar permanentemente espectáculos musicales, como ser Conciertos Sinfónicos, Óperas y Ballets en todo el territorio de la República;*

*c) Estimular la creación de obras nacionales mediante concursos anuales de composición y difundir su conocimiento;*

*d) Fomentar, por medio de subvenciones, las iniciativas musicales del país.”*

*obligando así a que el país en dicha fecha tenga la obligación de gestionar conciertos, ballet y ópera.* Generando que gracias a esta Ley la orquesta Sinfónica Nacional De Chile en esa fecha comenzará su camino

La nueva agrupación encargada de cumplir la ley fue encabezada por grandes personalidades de en ese entonces destacando a su presidente Don Domingo Santa Cruz quien fue el decano de la facultad de bellas artes de la universidad de Chile, el destacado compositor Chileno Próspero Bisquert como administrador, también dentro del directorio se encontraba Maximiano Errázuriz representante de la universidad Católica, Benjamín Claro por la universidad de Concepción, el administrador del teatro

---

<sup>9</sup> La ley promulgada en dicha fecha con todos sus artículos la puede encontrar en el presente enlace <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=25381>

municipal de Santiago Oscar Dahm, y los compositores Carlos Isamitt y Carlos Melo Cruz, como secretario del instituto asumió René Amengual, secretario artístico y propaganda el músico e historiador Vicente Salas Viu, luego en 1942 se incluye al director del conservatorio Nacional Samuel Negrete y a los compositores Enrique Soro y a Jorge Urrutia Blondel como delegados del consejo universitario.

El siete de enero de mil novecientos cuarenta y uno bajo la dirección de Armando Carvajal, quien fue su primer director oficial, junto al primer concertino, Víctor Tevah el cual más adelante pasará a ser su director. Se da inicio al primer concierto de la Sinfónica nacional, tal y como la conocemos el día de hoy, donde se interpretó a *J.S Bach tocata en Do mayor* transcripción para orquesta Leo Weimar, *W.A Mozart sinfonía 40 en Sol Menor*, *Enrique Soro de la suite sinfónica N°2*, *Pedro Humberto Allende la voz de las calles*, *Alfonso Leng Fantasía para piano y orquesta*, *Hugo Fernández de Solista*, *Wagner Preludio de los maestros Cantores*.

En el año mil novecientos cuarenta y siete asume la dirección quien fue el primer concertino de la orquesta sinfónica Nacional el maestro Víctor Tevah. El maestro Tevah estuvo a cargo en dos periodos el primero culminó en el año mil novecientos cincuenta y siete, y el segundo desde mil novecientos setenta y siete hasta mil novecientos ochenta y seis. Durante sus años bajo la dirección de la orquesta el logró estrenar más de cincuenta obras sinfónicas y sinfónico-corales de compositores Chilenos, cumpliendo así con el artículo que buscaba difundir las artes nacionales, logrando hasta el año mil novecientos noventa y uno interpretar más de doscientas veinte y siete obras, ese número hoy sigue en aumento.

Algo innegable que se debe destacar en la interpretación de la orquesta sinfónica Nacional es como esta se nutrió de músicos y directores extranjeros<sup>10</sup>. En palabras del maestro Tevah no se puede

---

<sup>10</sup> Cabe destacar de que en los años de 1914 a 1918 se llevó a cabo la primera guerra mundial, provocando de que muchas personas de europa emigraron de sus países llegando a Chile destacados músicos italianos, Pablo Bonacini, al primer violoncello Brighenti, G. Passini primer Violín que llega a Chile con Pietro Mascagni, el clarinetista Roberto Rossi, Vincenzo Melfi primer trombón, Reinaldo Cavalli como primer Viola y Luis Carlini como primer Violín (Orquesta Sinfónica de Chile : 50 años : 1941-1991. (1991). Santiago: Universidad de Chile, Centro de Extensión Artística y Cultural)

negar el aporte hecho por el Austriaco Erich<sup>11</sup> Kleiber y el Alemán Fritz Brusch, quienes ayudaron con la interpretación de los compositores Beethoven y Brahms, quienes además trajeron a Chile por primera vez todas las destacadas sinfonías de estos grandes compositores.

Por ende la orquesta sinfónica nacional de Chile es la institución musical estable de más larga trayectoria y la cual ha cumplido con un rol fundamental para la difusión musical, tanto como en la correcta ejecución de las obras.

Actualmente la orquesta Sinfónica Nacional de Chile posee ochenta y tres años, desde el año dos mil diecinueve su director titular es el maestro Venezolano Rodolfo Saglimbeni, quien inicia sus estudios en 1962 en Venezuela para posterior perfeccionarse en la real academia de música de Londres con Colin Metters, John Carewe y George Hurst, donde obtiene su grado con honores. Fue alumno de Franco Ferrara en la academia Santa Cecilia en Roma, Primer Finalista en el concurso intencionalidad de directores de orquesta en Besancon. En 1997 es seleccionado para generar pasantías en importantes centros musicales en Estados Unidos gracias a la beca Kennedy Center Washington DC. En el año 2014 es nombrado como caballero de la orden de la estrella de Italia, importante premio italiano que se otorga a grandes personalidades que han sido un gran aporte a la cultura. Además ha sido invitado en las orquestas de Besancon, Radio televisión de Luxemburgo, Orquesta Haydn de Londres, orquestas y ensambles de la real academia de música, coro Philharmonia, como también en orquestas sinfónicas nacionales y provinciales de, Italia, España, Portugal, Rumania, USA, Brasil, Colombia, Ecuador, Perú, Argentina, Puerto Rico, El Salvador y Argentina.

---

<sup>11</sup> Erich Kleiber fue uno de los directores más destacados de la mitad del siglo pasado, logró percatarse de errores que habían en las partituras generales usadas en obras de Beethoven como un *ligado que un copista confundió y lo considero como un calderón a una negra de la anacrusa que da al tercer movimiento en el quinto concierto para piano de Beethoven*, Además se le destaca sus extensos ensayos y cómo lograba expresarse hacia todos los músicos logrando siempre conseguir lo que él buscaba expresar de una determinada obra. (Heinlein, F. (1957). Recordando a Erich Kleiber. *Revista Musical Chilena*, 11(56), p. 7–26.

## Capítulo III

### 3.1 Tipo de Investigación

“Parte de la premisa de que toda cultura o sistema social tiene un modo único para entender situaciones y eventos. Esta cosmovisión, o manera de ver el mundo, afecta la conducta humana. Los modelos culturales se encuentran en el centro del estudio de lo cualitativo, pues son entidades flexibles y maleables que constituyen marcos de referencia para el actor social, y están contruidos por el inconsciente, transmitido por otros y por la experiencia personal” (Hernández S. Et. Al. 2006. cap1, p9)

Considerando la definición anterior, esta investigación posee un enfoque cualitativo fenomenológico, debido a que se busca analizar cómo algunos músicos de la orquesta sinfónica nacional de Chile; el concertino de la orquesta, el segundo trompeta de la orquesta, el solista en fagot, y el director de dicha orquesta. Como ellos ven el proceso de la interpretación, al momento de estudiar y posteriormente, tocar una obra.

### 3.2 Muestra

La elección de este grupo de músicos nace debido a que ellos son en cierta forma los encargados de traspasar las ideas musicales a sus filas, por ende su rol dentro de la orquesta es fundamental. A esta elección de la muestra, teóricamente, se le denomina muestra no probabilística “En la muestra no probabilística la selección de las unidades de análisis dependen de las características, criterios personales, etc. del investigador (...) El muestreo intencional es un procedimiento que permite seleccionar los casos característicos de la población limitando la muestra a estos casos”. (Ávila. 2006. p 89)

### 3.3Recolección de Datos

“Al tratarse de seres humanos los datos que interesan son conceptos, percepciones, imágenes mentales, creencias, emociones, interacciones, pensamientos, experiencias, procesos y vivencias manifestadas en el

lenguaje de los participantes, ya sea de manera, individual, grupal o colectiva, se recolectan con la finalidad de analizarlos y comprenderlos, y así responder a las preguntas de investigación y generar conceptos.” (Hernández S. Et. Al. 2006. Cap 14, p 583)

Por ende para dar respuesta a la información, en la cual Sampieri nos deja muy en claro que está sujeta al individualidad de un sujeto, grupo o colectivo, se obtendrá mediante entrevistas, de las cuales, basándonos en sampieri serán entrevistas semiestructuradas “por su parte se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener más información sobre los temas deseados”(Hernández S. Et. Al. 2006.Cap 14, p 597). Se optó por esta forma de entrevistar, ya que cada persona tiene su forma y su método, por ende se espera averiguar en profundidad, el cómo llevan a cabo sus ideas.

### **3.4 Análisis de Datos**

“En la fase final el investigador trata de relativizar sus descubrimientos (deutscher 1973) es decir, de comprender los datos en el contexto en el que fueron recogidos.” (Taylor y Bogdan, 1987; p. 157) Esto quiere decir, luego de obtener las respuestas, estas se deben comparar con la información previa ya obtenida, para así generar una respuesta del estudio.

Es decir se buscará analizar las respuestas que nos otorgaran los músicos de la orquesta sinfónica nacional para posterior compararlas con la información ya existente, en la cual se va a corroborar información, o como se espera, se aportará un nuevo enfoque sobre la interpretación musical en Chile para los intérpretes musicales.

## Capítulo IV

### Análisis de entrevistas

“(…) uno de los elementos básicos a tener en cuenta es la elaboración y distinción de tópicos a partir de los que se recoge y organiza la información. Para ello distinguiremos entre categorías, que denotan un tópico en sí mismo, y las subcategorías, que detallan dicho tópico en micro-aspectos” (F.Cisterna,2005, p. 64).

Tomando en cuenta esta cita de Francisco Cisternas nos da a entender de que esta investigación será llevada a cabo mediante la formación de categorías para ordenar la información obtenida en las respectivas entrevistas (Las respectivas entrevistas se encuentran en el anexo de la presente tesis). Nuestros presentes entrevistados son:

#### 4.1 Muestra

Los siguientes entrevistados fueron seleccionados debido a su rol fundamental dentro de la organización de una orquesta: El director, quien tiene la misión de buscar la interpretación general de la orquesta, el concertino quien está a cargo de organizar a todas las cuerdas y tocar los solos para violín, como también ser solista cuando se requiera, además el solista de Fagot ya que este instrumento cumple muchas funciones dentro de ellas ser solista, como también de fila, apoyo, bajo etc, y al segundo trompeta de dicha orquesta, debido a que la trompeta normalmente debe tocar en los clímax, grandes corales, pero normalmente en repertorio clásico cumple un rol percusivo, por lo cual se eligió al segundo trompeta para ver la capacidad de moldearse dentro de las filas y la música, rol que es cumplido a la perfección por el segundo trompeta de dicha orquesta.

Dichos entrevistados son:

- Rodolfo Saglimbeni: Director titular de la sinfónica Nacional De Chile
- Alberto Dourthé: Concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional De Chile
- Winston Arriagada: Trompeta Segundo de la orquesta Sinfónica Nacional De Chile

-Nelson Vinot: Fagot Solista de la orquesta Sinfónica Nacional De Chile

## **4.2 Categorías y preguntas**

Basándonos en Francisco Cisternas, nuestra investigación se llevó a cabo mediante categorías desprendidas de nuestros objetivos, a las cuales se les crearon determinadas preguntas y subcategorías.

### **Categoría 1- Preparación de una obra en el repertorio solista como en obras orquestales**

#### **Subcategoría**

##### **Aspectos técnicos**

1-1 ¿Cómo usted se acerca a una obra?

1-2 ¿Existe una diferencia entre el repertorio solista y el orquestal, cambia mucho el rol del intérprete?

#### **Subcategoría**

##### **Aspectos Interpretativos**

1-3 ¿Cómo usted decide que expresar en una obra?, ¿En que se basa?

1-4 ¿Usted le presenta una idea o llega al primer ensayo como hoja en blanco abierto a todas las ideas del director?

En esta categoría se busca obtener la información sobre cómo ellos organizan sus estudios, que observan en una partitura tanto individualmente como al momento de estar dentro de la orquesta, y además comprender si el rol de solista es totalmente distinto al orquestal.

### **Categoría 2- Presentar las disyuntivas en la interpretación musical.**

Preguntas:

2-1 ¿Es importante saber sobre el compositor al momento de tocar?

2-2 ¿Qué es la partitura para el músico, una guía a lo que debe expresar, o es la verdad absoluta?

En esta categoría se busca obtener la información sobre cómo ellos ven la interpretación, es decir como utilizan la información y la semiosis para interpretar.

### **Categoría 3: Entrevista al Director**

Preguntas:

3-1 ¿Cuál es su rol como director?

3.2 He tenido la fortuna de ser dirigido por usted, específicamente el Réquiem de Mozart una obra bastante íntima, la cual usted logró expresar muy bien a nosotros los intérpretes, ¿cómo usted llega a eso? me refiero a cuando usted en el Kirie explicó que esto era el dies irae del requiem era el momento en que estábamos en el infierno, por lo tanto nos pidió más intensidad, desesperación, al decir eso aquel movimiento cambió rotundamente, esto es super fundamental para mi debido a que siento que es el fin de la música el cual es expresar, entregar, mover, cómo usted maestro logra eso?

3-3 ¿Qué es interpretar?

Aquí en esta categoría se busca comparar las visiones que tiene el director a diferencia de sus intérpretes, si estas se complementan o no.

### **4.3 Análisis de las entrevistas**

A continuación se analizan las entrevistas de acorde a nuestras categorías y sus respectivas preguntas.

#### **Categoría 1: Preparación de una obra en el repertorio solista como en obras orquestales**

**Preguntas:** ¿Cómo usted se acerca a una obra? ¿Existe una diferencia entre el repertorio solista y el orquestal, cambia mucho el rol del intérprete?

Todos coinciden en que demanda mucho estudio técnico, que la primera etapa es resolver los pasajes que dificultan, de una forma muy metodológica como lo dice Don Alberto Dourthé

“nosotros resolvemos nuestros problemas personales técnicos, si bien somos partes de una fila todos tenemos diferentes virtudes y por lo tanto tenemos diferentes formas de enfocar una solución, y eso tiene que unificarse, entonces uno lo primero que hace es tratar de tener más o menos como llamamos en la jerga nuestra, en dedos la partitura y ahí uno puede hacer un poco más de música “

Donde además coinciden que el estudio de una parte depende en su totalidad del rol que está uno cumpliendo, Don Winston arriagada nos da a entender de que todo depende de si “estás acompañando a alguien, si eres primera voz o eres segunda voz o que la melodía no le lleva la trompeta, la llevan los cornos o los violines” por lo tanto nos da a entender claramente que uno debe comprender cuál es su rol dentro de la frase, o como nos dijo don Nelson Vinot muchas veces dentro de las obras se van haciendo entre cuartetos quintetos y uno debe de identificar cual es tu rol como músico, a esto se refieren si se lleva la melodía, o se tiene un rol de contramelodía, acompañamiento, bajo etc. saber esos detalles van aclarando el cómo debemos tocar determinadas frases. Todo esto ellos lo van resolviendo mediante la técnica. A destacar de que don Nelson Vinot realiza un proceso de escucha de las obras, para que en palabras del

“si uno tiene la posibilidad de escuchar la obra tú te das cuenta dónde el instrumento tuyo está en un momento en un nivel mucho más protagónico que en otras partes y con quién va tocando a veces las complicaciones no están solo los solos sino que a veces en los ensambles a veces voy con la tuba voy con la trompeta con los eso es lo que tiene que salir tenemos que ir en unísono perfecto”,

Por ende todos estos factores a contabilizar nos permiten generar el estudio correcto de una partitura, saber que el trompeta va cantando junto a la flauta, le da a entender al trompeta que no puede tocar tan fuerte o va a opacar a la flauta, por lo tanto al momento de estudiar, si la parte dice *forte* el trompeta no tocará un *forte* desproporcionado a la melodía que lleva la flauta, por lo tanto el estudio se condiciona a un análisis general de la orquesta, no es tan solo una partitura en la cual yo debo sobresalir, es una partitura, o más bien, un tejido que forma algo.

### **Subcategoría interpretativa**

#### **Pregunta ¿ Cómo usted decide que expresar en una obra?, ¿En que se basa?**

Luego de ese proceso se agrega la musicalidad o la expresión, más bien como Don Winston Arriagada, Don Alberto Dourthé y Nelson Vinot nos dicen, *interpretar*, ellos mencionan que nuestro título o grado es el de intérprete Musical, por lo tanto explicar, deducir o dar a entender algo, en este caso, música, o como el maestro Rodolfo Saglimbeni nos dice

“Una vez mi maestro de dirección me dice, hay una palabra en la música que utilizamos mucho, que es; interpretar, interpretar significa, que yo estoy leyendo e interpreto un texto, estoy dando mi visión del texto, yo leo a García Lorca, me parece que es muy bueno, y él me decía no hay que interpretar, hay que recrear, pero no en el sentido de divertir sino, de recrear de re-inventar... y uno, con los compositores... la idea es que tú interpretes esa música si no, tú te pongas en ser el intermediario entre el compositor y una audiencia, un intermediario donde tú regreses la idea del compositor... Cuando nosotros tenemos un pianista haciendo un concierto, un recital de sonatas de Beethoven de piano, ¿Quién es la persona más importante?, ¿El pianista? Nó, es Beethoven, o Schubert, esa es la persona y ese es el genio, esa es la fuente, nosotros debemos ser unos humildes servidores, que dentro de esa genialidad, nosotros podemos reproducir esa música para la gente, Entonces yo siempre pienso que eso es, más que interpretar, es recrear...”

Por lo tanto el maestro Saglimbeni nos profundiza y abre el debate de nuestro rol como intérpretes, ya que como él lo dice, debemos exponer lo que el compositor ha querido, mediante nuestro conocimiento, pero no adueñarnos de la obra, es decir ser unos humildes servidores o mensajeros, por lo tanto acudimos a nuestro conocimiento interno, para llevarlo a cabo.

Dentro de estas bellas conclusiones ellos nos remarcan de que la técnica es un medio para conseguir un fin, así nos lo da a entender claramente don Alberto Dourthé

“Ya mira, yo por ejemplo cuando trato de hacer eso, inmediatamente yo trato de buscar... dependiendo del movimiento de la pieza que estás pidiendo, si es rápido o si es lento, si es rápido yo trato de tener un vibrato pequeño, no tan amplio, y busco un gran movimiento de mano derecha pero con poco peso, si él quiere más volumen, un poquito más de peso pero, siempre un poquito más de arco para que fluya, si es un movimiento lento puedo hasta no vibrar, es decir, puedo no vibrar o hacer un vibrato dependiendo de la atmósfera de la acústica de la que tú estás viendo naturalmente, si el vibrato lo hago un poco más amplio es como de más a menos o de menos a más, más pequeño más amplio, ahí tú puedes jugar más cuando es lento y también tratando por lo menos, yo tratando de que mi presión de arco sea un

poquito más en la cuerda o contra la cuerda, para entender lo que estoy diciendo, pero que no tenga ojalá nunca una presión es bien difícil de hacerlo pero eso, poco arco, pero pasando el arco con las cuerdas, son el mismo, la misma intención de sensibilidad, **yo la puedo hacer de dos formas diferentes, dependiendo un poco de cuál es el objetivo que se busca, eso”**

El nos ejemplifica de que existe una gama de distintas formas de llegar a una correcta interpretación mediante la técnica, por lo tanto la técnica al servicio de, no como objetivo final, un factor muy importante también para una correcta y debida interpretación es lo que nos menciona don Nelson Vinot lo cual es “uno tiene que tener conocimiento de qué es lo que va a tocar, previo conocimiento de la obra que va a tocar cierto el estilo nace claramente a través de la obra uno decide cuál es el estilo si es clásica si una obra romántica o una música contemporánea, de repente que tiene un lenguaje ya más complejo a veces técnicamente, entonces uno decide de acorde al conocimiento previo que tiene que tener de la partitura que uno va a tocar de la música” por lo tanto nos da a entender que para expresar en una obra debemos saber el porqué de la existencia de la obra, o al menos a qué periodo musical pertenece, ya que estas varían demasiado. Y don Winston Arriagada nos aclara algo muy importante para cuando se está realizando el trabajo ya en la orquesta, que es la escucha, para ir identificando la importancia que tiene mi parte en la obra, o como él se refiere, en la historia “ pero siempre hay una línea melódica, a esa línea melódica hay que ir siguiendo darte cuenta cuando está acompañando escuchar qué parte del acorde eres” por lo tanto condiciona la interpretación a lo que va sucediendo con la orquesta, “tienes que seguir qué tipo de tristeza es, expresar si es una melodía con tristeza”.

## **Categoría 2: Presentar las disyuntivas en la interpretación musical.**

### **Pregunta: ¿Es importante saber sobre el compositor al momento de tocar?**

También este trío de intérprete coinciden en que es super fundamental saber sobre el porqué de la obra, ya que esto permite aclarar el norte de la historia tal cual nos menciona don Nelson Vinot

“Totalmente, por ejemplo, tú citaste recientemente el caso de Tchaikovsky, si él no hubiera tenido esas vivencia cierto, ese sufrimiento, esas conexiones personales, también sin el dolor, por ejemplo, la música de Rachmaninoff siempre tiene una cosa así profunda, (el tuvo depresión), entonces hay una cosa ahí, que hay que conocer acerca de eso para poder uno interpretar o comunicarse con el verdadero mensaje porque si no, no nos estamos comunicando, solo entendiendo el punto de vista técnico, ahí es donde está el tema, entonces yo creo que es fundamental y esa pregunta tuya nos señala que eso también es parte de lo que tenemos que nosotros incorporarlo como respuesta a la primera pregunta que hiciste, incorporarlo también, en el conocimiento del compositor de la obra cuándo fue escrita, más allá de la hechos e interesarte sobre la época, a veces la música responde a muchos cambios sociales políticos, está muy relacionado con eso cierto, mucha música tiene un sentido no tiene que ir exactamente con ese fin, canciones de amor, también lo hizo Beethoven y qué sé yo Tchaikovski, Schostakovish por otro lado en otra época musical también en Rusia haciendo también él, con un contexto bastante especial, lo que estaba viviendo sobre la contingencia que estaba viviendo de la época”.

Sin lugar a dudas el maestro Saglimbeni y Alberto Dourthé nos dejan en claro que los compositores componen producto de una tradición, es decir todo lo que los rodea, costumbres, vivencias , etc generan las obras que ellos, nos han regalado o en palabras del maestro

“Más difícil es cuando la música es música completamente música como tal, notas etcétera, por ejemplo, hay una corriente muy importante especialmente diseñada por Brahms, que era la gente que iban con Brahms desde la música pura, y la otra como Liza, Wagner, Liza y Wagner que realmente buscaban como que a través de toda ese desarrollo... entonces la corriente es muy importante, y Brahms era músicos de música pura pura pura, entonces ahí hay que entender otras cosas cuando uno parte de eso que eso también aplica para las que tienen el texto pero si no tienen el texto no tienes otro elementos y otro elemento tienen que ver mucho con la tradición una sinfonía de Beethoven la quinta Sinfonía de Beethoven, No se le ocurrió a Beethoven en su cabeza Beethoven como niño joven compositor estudiante de música ya compositor joven ya compositor maduro etcétera, viene escuchando un arraigo de músicas

que suceden especialmente en el momento cuando de las dos veces de la vez que se mudó a Viena porque él se muda Viena porque él siente que viene y es verdad era el centro musical ahí estaba Hayden ahí estaba Mozart etcétera, si bien en Alemania estaba estaba Bach no era un gran compositor no era un compositor muy conocido de hecho la música se perdió y Mendelsson consiguió cosas y ahí apareció todo lo demás, entonces todos esos elemento hacen ver que hay una tradición, que viene por ejemplo en la música que nosotros tocamos clásica romántica tiene su base en el barroco, **en el barroco es música pura, inclusive hay algunas que ni te dicen, la mayoría ni te dicen la velocidad ni matices solamente notas puestas**, Entonces si uno toca eso Si uno pone esa música en una computadora te la toca Así recto tú le puedes poner matices y te pone los matices, y eso pero el rubato ese tipo de cosas”

Por ende claramente nos da a entender que para poder interpretar y no ser una computadora debemos saber de donde proviene la música, ya que esta varía por la tradición de cada lugar, a lo cual don Alberto Dourthé como intérprete nos corrobora las diferencias que hace tocar respetando la tradición

“**Entrevistador:** me acabo de responder la otra pregunta que le iba a hacer que que es tan importante es el contexto que tanto influye en lo que pasaba por el compositor, yo siento que la orquesta juvenil en que yo toco, siento que no está eso, siento que que pasa todo lo contrario a lo que dice usted que es piano porque dice piano, entonces no me tengo que escuchar entonces se olvida del contexto musical que está pasando, un *forte* de stravinski no es lo mismo con *forte* de Mozart.

**Dourthé:**Para nada por ejemplo ahí está un excelente ejemplo exacto no tiene nada que ver, no son los mismos decibeles ,no es la misma forma no el mismo uso del arco no es lo mismo uso del viento no totalmente entonces ahí a mi juicio se van cambiando los colores va cambiando todo lo mismo que los pianos de Debussy o Ravel, o los fuertes de Debussy, Ravel... A nosotros nos pasa, no sé si en los vientos pero, en nosotros las cuerdas nos pasa que los franceses en general todos los grandes compositores franceses, como que marcaron época, ponen unos arcos que son una porquería de difíciles, es una dificultad increíble, pero pero si tú lo haces tiene una significancia diferente o un resultado diferente a que si haces otro arco”

Ya que cómo él dice Debussy ponea sus propios arcos, ya que él buscaba de que se tocara la obra mediante el fraseo que él quería, algo que se puede pasar por alto si se desconoce vital información, y esos fraseos nacen producto de la tradición, de lo que lo rodeaba. Por lo tanto el saber de un compositor aclara enormemente el porqué de dicha obra.

**Pregunta:¿Qué es la partitura para el músico, una guía a lo que debe expresar, o es la verdad absoluta?**

En cuanto a las partituras todos la utilizan como guías, ya que es lo que el compositor utiliza como medio para su expresión, para luego el intérprete ser el intermediario el mensajero de tal información que se desea entregar, por ende, esta partitura es una guía ya que como muy bien el Maestro Saglimbeni nos dice, que todo proviene de la tradición, y eso se adquiere, pero no se escribe.

Don Alberto Dourthé nos demuestra con ejemplos muy prácticos como va utilizando toda esta información de la partitura para darle vida,

“ Es muy interesante esto pero muy largo ,pero no voy a hacer una respuesta larga, mira, en general los matices como las indicaciones de arco de respiraciones de tiempos no tanto el, pero la idea por ejemplo cuando Beethoven ponía metrónomo en los movimientos o todos los del siglo XX, lo hicieron marcando el tiempo que ellos querían que se tocara la obra son referencias porque a veces la orquesta no todas son virtuosas por ejemplo, y ¿por qué no una orquesta menos virtuosa no tiene el derecho de tocar la consagración de la primavera? por ejemplo, entonces en el fondo yo creo que en ese sentido son referencias los *fortes* son referencias reales pero también nada te marca que un *forte* sea tanto decibeles, no El *forte* es lo máximo que puede sacar tu instrumento con belleza, un *fortísimo* entonces es el doble de eso, pero cómo das más si tú ya diste todo, entonces tienes que bajar un poquito al *fortísimo*, perdón el *forte* para llegar al *fortísimo* con mayor cantidad de volumen, hablemos de volumen no más, entonces claro si tú te das cuenta, y eso lo llevamos a una frase por ejemplo (canta una determinada frase con un

*Ritardando*) porque hay una suerte del nuevo tempo, aunque no diga *ritardando* tú vas a tener que de alguna forma alargarlo, y seguir la guía, (lo que llamo yo) la gradualidad de la *semicorcheas*, aunque no toques *semicorcheas*, puedo hacer negras, (canta una frase de *negras*) pero yo estoy pensando en la *semicorchea* (canta las mismas negras pero ahora subdividas por *semicorcheas* y cada una disminuye su velocidad gradualmente) y llego a esa negra final que es el nuevo tiempo con respecto a esa cuartina, y ¿cuánto más amplia? según el tiempo que tienes que llegar, entonces eso por ejemplo, y el volumen por ejemplo en el caso de los violines primero, muchas veces tenemos *piano cantabile*, *piano expresivo*, *pianísimo*, *dulcísimo*, *Sottovoce* y *con expresión máxima*, entonces tú dices cómo hago eso, porque es una contradicción la terminología, es una contradicción, pero sin embargo se puede hacer porque, tú dices hay un violinista destacado que hace clases por internet, entonces él en una clase dice que el *piano* para los violinistas, los solistas, cuando tú tocas algo solo, no hay escrito decibeles, es dulce, el piano es dulce, entonces yo le digo siempre a los chicos cuando hago clases de orquesta, entonces, yo les digo, sigamos el principio, *piano* no es que no se escuche, salvo que seas acompañamiento y que no tengas ninguna importancia que tu parte es (canta frase rítmica de carácter de acompañamiento) no tiene sentido tocar así, pero si tú tienes un canto, entonces tiene que ser con un sentido de escucharse, y el *pianissimo*, *piano* o *ppp* que piden a veces mucho los compositores franceses, tiene que ser dentro de una sala que alcance el público a escuchar, también por ejemplo, el solista que toca Elgar toca unos *pianissimos* que yo creo que se escucha en la sala, entonces no son excesivos, son justos para la acústica que tenemos, entonces ahí yo te digo ¿cuánto serán en decibeles? no lo sé, pero sí yo sentí esa atmósfera, a tal punto que en un momento dado, cuando terminó el movimiento lento yo sentía un motor, no sé de qué era, un motor típico de esos, de esos motores chiquititos de computador o qué sé yo, sí como un ventilador sí, yo sentía eso más que la música, pero la música se escuchaba, entonces eso es muy lindo es muy bonito, entonces bueno, eso para mí te lleva a que uno tiene que tratar de tocarlo lo que está escrito, pero uno, por eso el título que uno tiene, cuando se termina el estudio en el conservatorio se llama, intérprete musical, entonces yo creo que igual hay una interpretación de parte de uno, **esa es la típica discusión que tengo con los alumnos**

**avanzados que me dicen pero profesor aquí no dice eso, sí pero la música te lo dice**, o sea sí la música está escrita, yo te aseguro que si hoy mismo los compositores estuviesen vivos, harían lo que hacen todos los compositores actuales y todos los directores, marcarían lo que ellos creen que debería decir, expresivo no sé. **Yo creo que uno tiene el derecho y tiene la obligación de interpretar con mucho respeto, con cierta lógica, no porque se me ocurrió, porque es más fácil, porque esto me cuesta más, lo hago lento, esto no, es fácil, lo hago rápido, eso no, pero sí que haya un respeto a que mi decisión es un análisis que yo hago en base al periodo de la música, al compositor, como al periodo de la música que él compuso, o sea el periodo de su vida te das cuenta, entonces tú ahí entiendes muchas más cosas si tú estás feliz, si tú estás triste, si tú estás lo que sea, se nota la diferencia, entonces eso, yo creo que se puede interpretar**

Don Winston Arriagada nos menciona que es importante respetar la partitura, pero esta se condiciona a los hechos que van ocurriendo dentro de la orquesta, o como él lo llama la historia dentro de una obra “Sí pues uno se va metiendo dentro de la historia, primero haces caso lo más parecido posible a la partitura, hacerle caso lo más posible porque de repente hay cosas que no calzan, que no depende de mí, también pues como te digo los matices son grupales hay compositores que ponen fuerte a todos *forte* por poner pero se asume que el músico sabe que, yo sé que es un fuerte orquestal no significa que yo compare *el forte* mío con el de una flauta y si veo que el violín está tocando solo y también tiene *forte*, yo sé que mi *forte* no va a ser su *forte*, todo va de la mano a quién vas acompañando quién va contando la historia, nosotros vamos atrás somos como espectadores” Don Winston arriagada nos remarca de que se debe respetar muy bien la partitura, pero nos deja la puerta libre a la interpretación ya que él la condiciona a la escucha.

### **Categoría 3: Entrevista al director**

**Pregunta** ¿Cuál es su rol como director?

El maestro Saglimbeni nos demuestra que el verdadero rol para él como director actualmente es el de entregarles una clara interpretación de lo que él desea expresar, qué emociones busca.

“Mi foco al principio era como tú comentaste al principio, pensar siempre como en lo técnico, lo que está escrito, cómo puedo interpretar eso, qué tan rápido puedo tocar estas cosas, qué tan agudo, cómo ver todas las cosas que estaban impresas en la partitura, como una especie de órdenes de instrucciones a seguir etcétera, ver todo como desde el punto técnico, y con el tiempo, las mismas orquesta me han enseñado que tarde o temprano al final del día, más de que haya un trabajo muy fuerte, muy rutinario etcétera, lo que la orquesta más agradece es que haya música, porque la tendencia un poco es hacer rutinario la rutina de repetir el ensayo, aunque hayan obras nuevas etcétera y nos enfocamos en buscar que esa partitura quede completamente pulcra etcétera etcétera, pero las emociones es muy importante, entonces desde luego que ese desarrollo a través del tiempo que ha sido mío, gracias a las orquestas, me ha hecho ver pues, de que el enfoque más importante es que el que me enseñó mi maestro en algún momento de mi vida”

A lo cual se complementa a como don Winston arriagada nos dice “los buenos directores te explican la historia bien y la tienes que seguir tienes que seguir qué tipo de tristeza es”

**Pregunta:** He tenido la fortuna de ser dirigido por usted, específicamente el Réquiem de Mozart una obra bastante íntima, la cual usted logró expresar muy bien a nosotros los intérpretes, ¿cómo usted llega a eso? me refiero a cuando usted en el Kirie explicó que esto era el dies irae del requiem era el momento en que estábamos en el infierno, por lo tanto nos pidió más intensidad, desesperación, al decir eso aquel movimiento cambió rotundamente, esto es super fundamental para mi debido a que siento que es el fin de la música el cual es expresar, entregar, mover, ¿cómo usted maestro logra eso?

Aquí el maestro Saglimbeni nos deja muy en claro que las obras más fáciles de transmitir son con coro ya que la música está subordinada a un texto, en cambio expresar una música donde solo existen notas, es el verdadero trabajo de un intérprete el cual se mezcla con todo, donde el intérprete debe averiguar sobre el compositor o como él lo denomina, sobre la tradición, para así llegar a expresar sobre lo que trata la obra

“En las obras que son incidentales, me refiero a que tienen texto como el réquiem de Mozart, por decirte el réquiem de Brahms, la novena sinfonía de Beethoven que tiene el coro al final, es un buen ejemplo la novena sinfonía tiene un coro al final, entonces lo que se manifiesta en la partitura en el idioma alemán que escribió Beethoven, cuando se tocan fanfarrias etcétera y empieza a cantar el baritono, suena una música que es muy estentuosas, entonces él dice, no más estos tonos, nomás estas cosas, cambiemos por algo más hermoso, el himno de la alegría, entonces son muy fácil de discernir lo que dice la palabra está expresado en música, primero lo puede plantear la música y después la palabra o primero las palabras y después o en conjunto como vienen eventualmente en el Himno de la alegría, eso es como muy claro, la música está al servicio de un texto que origina ese tipo de cosas, cuando haces una obra incidental como la sinfonía fantástica de Berlioz que eso tiene un programa preestablecido(...).

Más difícil es cuando la música es música completamente música, como tal nota etcétera, por ejemplo, hay una corriente muy importante especialmente diseñada por Brahms, que era la gente que iban con Brahms, la música pura, y la otra de Liszt, Wagner, Liszt y Wagner, que realmente buscaban como que a través de todo ese desarrollo, entonces la corriente es muy importantes, Brahms eran músicos de música pura, pura, pura, entonces ahí hay que entender otras cosas cuando uno parte, eso también aplica para las que tienen el texto, pero si no tienen el texto, no tienes otros elementos, y otro elemento tienen que ver mucho con la tradición, una sinfonía de Beethoven, la quinta Sinfonía de Beethoven no se le ocurrió a Beethoven en su cabeza, Beethoven como niño joven, compositor estudiante de música, ya compositor joven, ya compositor maduro etcétera, viene escuchando un arraigo de músicas que suceden especialmente en el momento cuando se mudó a Viena, porque él se muda a Viena, porque él siente que Viena, y es verdad, era el centro musical, ahí estaba Hayden, ahí estaba Mozart etcétera, si bien en Alemania estaba Bach, no era un gran compositor, no era un compositor muy conocido, de hecho la música se perdió, y Mendelssohn consiguió cosas y ahí apareció todo lo demás, entonces todos esos elementos hacen ver que hay una tradición que viene, por ejemplo, en la música que nosotros tocamos, clásica romántica tiene su base en el barroco, en el Barroco es música pura, inclusive en la mayoría ni te

dicen la velocidad, ni matices, solamente hay notas puestas, entonces si uno pone esa música en una computadora te la toca así recto, tú le puedes poner matices, y te pone los matices y eso, pero no el rubato y ese tipo de cosas. Entonces yo siento que hay un sentido musical que es parte del instrumento más natural que existe, que es la voz humana. La voz humana te da una capacidad de expresar sin ser músico, tú puedes ser una persona muy musical y cantar muy hermoso y no leer música, eso es una cosa natural eventualmente, tú lees música y lo ves, pero la base no es leer música para que cantes bien, la base es tu naturalidad de cantar bien, y que eventualmente si lees música lo aprendes de esa manera, sino lo sigue aprendiendo de oído como lo hacen los músicos populares que son fantásticos.

Entonces el canto tiene eso de escuchar básicamente una melodía, por ejemplo ponte tú la quinta de Beethoven y canta lo que significa eso, el ritmo, todo ese tipo de cosas, entonces después vienen los matices, esto lo otro, como por ejemplo la capacidad de un movimiento de ser con mucha energía rítmica, y al mismo tiempo en unas partes ser más tranquilo.

Entonces para mí partió mucho de escuchar y obviamente de desarrollar todo eso, y después cuando estudio cantar, ver la música como está escrita, ver obviamente la estructura, porque hay una estructura formal, una sinfonía es una forma sonata con su primer tema y con un segundo tema con su desarrollo recapitulando cosas, etcétera. Es todo eso la estructura, las tonalidades, la armonía, todo, etcétera, pero después como esas notas con una melodía, con una armonía y con un contrapunto hacen un todo, que en la partitura está todo escrito, pero le falta lo esencial, que es lo humano, entonces yo me he acostumbrado siempre a ver todo eso desde un punto de vista que no solamente es leer la partitura de forma correcta, sino un factor fundamental en la música que nosotros tocamos es el tiempo rubato. El tiempo rubato existió siempre, no es un tiempo rígido, entonces eso se ve mucho en la manera de cómo están escritas intencionalmente, otras cosas son los matices, obviamente son una cosas de uno cuando canta de una forma natural, uno puede expresar algo muy fuerte muy hermoso o algo muy íntimo y ahí están los matices, entonces todo parte de esa naturalidad y uno de los puntos cuando estaba de tu edad, es que me llamó mucho la atención poder escuchar algo que se pierde un poco, algo ahora en el olvido,

porque todo es muy inmediato, ahora (simula el sonido de un teclado) no vamos a una biblioteca y nos sentamos.

Yo conocí por un músico muy bueno trompetista por cierto, muy bueno, muy buen trompetista de música popular por sobre todo, también tocaba sinfónico, virtuoso extraordinario, Gustavo Aranguren, jefe de la música popular venezolana en las trompetas, él arreglaba toda la sección de trompetas populares etcétera, para artistas invitados internacionales, nacionales etcétera, Gustavo tenía además un Rango tipo Minard Ferguson, realmente muy grande, y él me dice de este libro de Leonard Bernstein, que se llama la pregunta sin respuesta, que son unas charlas que dio Bernstein, en la universidad de Harvard a estudiantes de música y de otras materias, comenzó a hablar sobre música desde el momento que el primer humano, dijo “ma” cuando ya dijo “ma” ya tuvo una entonación ya tuvo una articulación y una producción de sonido, si hacía “ma” “má”, “ma” “má”, ya tiene una, dos notas etcétera, y eso lo desarrolla hasta llegar a la consagración de la primavera, ese libro, esa charla que venía con sus discos recuerdo o en cassettes, también ahora está en YouTube al golpe de una tecla y gratis, esa charla me revelaron muchísimo, de que todo viene de esa naturaleza, de que la música es completamente natural, la partitura tiene todo, todo está, todo pero falta Lo esencial que es lo humano.

El maestro sin lugar a dudas deja en evidencia la importancia de saber sobre la historia de un compositor para realizar una debida interpretación, y cómo podemos ir descifrando el significado de una partitura mediante la voz, lo cual se complementa a la perfección con todo lo que los otros entrevistados nos han dejado en claro.

**Pregunta** ¿Qué es la interpretación?

Sin lugar a dudas quien nos puede dejar en claro dicha respuesta es el maestro para lo cual se citará toda su respuesta

“Yo siento que desde hace mucho tiempo lo pienso, una vez mi maestro de dirección me dice, hay una palabra en la música que utilizamos mucho, que es interpretar, interpretar significa, que yo estoy leyendo e interpretar un texto, estoy dando mi visión del texto, yo leo a García Lorca, yo he leído poemas,

me parece que es muy bueno, y él me decía, no hay que interpretar, hay que recrear, pero no en el sentido de divertir, sino, de recrear, de reinventar, y uno con los compositores, la idea es que tú interpretes esa música, sino que tú te pongas en ser el intermediario entre el compositor y una audiencia, un intermediario, donde tú recrees la idea del compositor.

Cuando nosotros tenemos un pianista, haciendo un concierto, un recital de sonatas de Beethoven de piano, ¿Quién es la persona más importante? ¿El pianista? No, es Beethoven o Schubert, esa es la persona y ese es el genio, esa es la fuente, nosotros debemos ser humildes servidores dentro de esa genialidad, nosotros podemos reproducir esa música, entonces yo siempre pienso que eso es, más que interpretar, es recrear... y por mucho tiempo, todavía veo ese tipo de cosas, orquesta filarmónica de Berlín dirigida por Herbert Von Karajan, y tu ves un afiche hermosísimo, y hay una foto del director hermosa, pero ¿y la orquesta?, entonces siempre ese fue como el marketing, es el director. Recuerdo un disco que decía Herbert Von Karajan dirige Beethoven, y Beethoven más pequeño.

Hay una anécdota que se la cuento yo a Gustavo Dudamel y nos reímos muchísimo, hace un tiempo hace unos 7 u 8 años más quizás, la filarmónica de Los Ángeles junto con la Simón Bolívar fueron a Caracas, y entre las dos orquestas, tocaron la Sinfonía de Mahler, unas tocaron unas y otros tocaron otras. La octava la tocaron con las dos orquestas por ser la más grande, y recuerdo esta anécdota, (había una fila muy grande para comprar entradas) y en la fila había una señora que estaba en la cola, y dice ¿esta es la cola para Mahler? , y una señora se voltea y le dice, no, esta es la cola de Dudamel, o sea, ella estaba comprando un ticket para Dudamel, porque lo que le vendía a ella no era Mahler, sino el marketing de Dudamel, por eso te digo, esa es una de las cosas. Entonces como te digo, nosotros debemos realmente ponernos... ese compositor nos da esta partitura, nosotros la hemos trabajado le hemos internalizado, nosotros seamos unos intermediarios para llevar eso, eso es lo que yo siento que es el sentido de la interpretación, no dar la opinión de lo que yo pienso de Beethoven, así yo veo a Beethoven, entonces escribe muy bello, esto es fuerte, etcétera, pero aquí me parece que en vez de mayor debería ser menor, esa es mi interpretación, o Beethoven escribe allegro con brío, y yo lo toco más bien como lento, porque yo

siento que no, no es mi versión, es la versión de Beethoven, hay gente que dice no, yo quiero dar mi visión de Beethoven, eso es otra cosa, hay mucha gente de esa manera, yo soy más fiel en ese sentido, siento que nuestra misión y yo soy un músico que me considero bueno, sí, me considero bueno sin egocentrismo ni nada, pero esta es la dimensión de Mozart, Beethoven y etcétera. Estoy hablando de esos maestros esta semana, estoy haciendo al rey, la 40 de Mozart, estoy haciendo al más grande Dios de la música que es Mozart, entonces ¿voy a ponerme yo encima y por encima de él?

**Entrevistador:** ¿Como maestro aprendes a no cruzar ese límite?

**Maestro Saglimbeni:** La edad te enseña mucho. Cuando uno tiene 20 años uno se la sabe todo, el tiempo te va diciendo si lo haces bien, siento que soy (y lo pasó diciendo todos los días), soy un privilegiado de la vida por mi familia, por mis cosas, pero por sobre todo, porque que tengo la oportunidad de tener la profesión de trabajar con obras de arte y ser una persona que pueda entregarlas, tener un público y una orquesta para poder hacerlo, ¿Qué más le puedo pedir a la vida? de verdad es muy hermoso, hermosísimo.”

### **Conclusión**

Retroalimentando, cómo se mencionó anteriormente en el marco teórico, se dejó en evidencia de que los compositores no eran tan explícitos en la escritura ya que estos tenían orquestas propias con quienes estrenaban y tocaban sus obras, por ende si querían explicar algo lo hacían netamente desde su voz o explicando lo que querían, “al igual que la ópera, la música de cámara era dirigida generalmente desde el clave, a menudo por el compositor; las instrucciones interpretativas detalladas eran por lo tanto innecesarias" (La interpretación a través, Colin Lawson, Rink (ed),2006,p25), a lo cual se nos suma lo que el maestro Saglimbeni nos menciona sobre la tradición, lo cual abarca demasiados aspectos como, costumbres y también la musicalidad, específicamente la ornamentación, la cual claramente no se escribía porque era tradición de aquellas zonas, escuelas etc. Por lo tanto los intérpretes como también el director

Saglimbeni nos dejaron muy en claro que la interpretación de una obra no está en respetar a cabalidad una partitura, si no, en descubrir el porqué de esa partitura, que sucedía en ese entonces cuando escribieron tal obra, comprender qué significa tal frase, ya que como se dijo los compositores componen por tradición, si ellos pasaban por alguna situación importante en sus vidas como lo dijo don Nelson Vinot debemos tratar de acercarnos a ese sentir, como también don Winston lo dice, saber que tipo de tristeza se está contando, que historia, la música va más allá de una partitura, es intención, que por medio de la técnica es llevada a cabo, pero no la técnica como fin último, y remarcar de que nosotros somos unos humildes mensajeros del sentir.

También muy fundamental ser riguroso en el estudio de una obra en el sentido de cómo se ha mencionado muchas veces dentro de la presente tesis, saber que significado tiene dicha nota o frase, como don Winston nos mencionó saber qué nota del acorde estoy tocando, o como don Nelson y don Alberto saber si voy con otro instrumento, para comprender el rol de mi voz, lo cual si hablamos de matices lo condiciona a un *Forte no tan Forte o un piano no tan piano*, lo que también nos permite comprender fraseos internos, es decir que la música tiene una dirección que no necesariamente está escrita, porque se vuelve a decir, es tradición, es intención, la música es movimiento, por lo tanto comprendiendo eso, se puede demostrar el carácter que se pide.

Otra gran conclusión es haber demostrado el rol fundamental que cumple el saber de un compositor, del periodo en que escribió una obra, ya que dicha obra puede significar mucho para él, demostrando emociones, o como también puede haber sido una música para goce y deleite, pero sin saber del periodo, para que o que fue escrita, es difícil comprender el carácter de una obra y contar una historia.

Se espera que la presente información recopilada e investigada mediante las entrevistas, aclare el rumbo de los intérpretes jóvenes e inexpertos, y estos le tomen el peso de lo que es ser un intérprete musical, es decir, comunicar, aclarar, expresar, y por sobre todo de que se comprenda de que la técnica es un medio, pero no el producto final.

Hago mi invitación a que las instituciones universitarias, conservatorios etc, para que busquen cubrir de forma íntegra la formación de un intérprete musical, que su norte no sea tan solo de generar robots que puedan tocar todo perfecto y agudo, si no expresar y entregar, invito a quien desee, tome este camino, y sobre todo espero que las instituciones aborden con más investigaciones sobre este tema, ya que la magia de un escenario se logra con intérpretes íntegros.

Por lo tanto, la interpretación musical trasciende mucho más allá de tocar excelente una partitura respetando los *fortes* , *pianos*, *articulaciones*, sino más bien, es dar vida a una hoja muerta, es representar el mar, un suspiro, una pena, una risa por medio de figuras y notas musicales. Es utilizar la técnica como medio y no como fin. Es entender de que la música no es tan solo hojas, si no más bien, identidades, personalidades, historias de un hombre, pero a la vez de todos, porque la pena que siente un hombre en oriente, puede ser la misma que siente otro hombre en occidente, esto sin duda deja en evidencia, que nosotros los intérpretes somos los mensajeros de aquellas vivencias, escritas por grandes hombres a lo largo de la historia. Cómo nos mencionó el maestro Saglimbeni la música se escribe por tradición, una tradición que está en el aire, y los compositores captan eso y la llevan a las hojas, es nuestro deber como intérpretes eliminar aquella idea de ser unos robots perfectos y expresar esa tradición, esa rabia ,esa pena por medio de nuestros instrumentos o en los tutti de nuestras orquestas.

## Referencias

### Director Rodolfo Saglimbeni

- <https://saglimbeni.wordpress.com/biografia/>

### Erich Kleiber

- Heinlein, F. (1957). Recordando a Erich Kleiber. *Revista Musical Chilena*, 11(56), p. 7–26.

### Interpretación musical

- Rink J (ed).(2006). *La Interpretación Musical*. Alianza Música
- La interpretación a través de la historia de Colin Lawson, citado en Rink J (ed).(2006).
- La interpretación histórica y el intérprete moderno de Peter Walls,citado en Rink J (ed).(2006).
- Análisis y (¿o?) Interpretación por Jhon Rink, citado en Rink J (ed).(2006).
- Comprender la Psicología de la interpretación por Eric Clarke, citado en Rink J (ed).(2006).
- El desarrollo de la habilidad interpretativa por Jane Davidson, citado en Rink J (ed).(2006).
- De la partitura al sonido por Peter Hill, citado en Rink J (ed).(2006).

### Marco Teórico

- Hernández Sampieri. Et. Al. 2006. “Metodología de la investigación” Cuarta edición
- Ávila. 2006. “Introducción a la metodología de la investigación”
- (Taylor y Bogdan, 1987. “introducción a los métodos cualitativos de investigación”

- Categorización y triangulación como proceso de validación del conocimiento en investigación cualitativa. Francisco Cisterna, 2005

### **Orquesta sinfónica nacional de Chile se obtuvo de**

- Orquesta Sinfónica de Chile : 50 años : 1941-1991. (1991). Santiago: Universidad de Chile, Centro de Extensión Artística y Cultural.

Enlaces adicionales para la información de la orquesta sinfónica nacional

- <https://www.uchile.cl/noticias/68784/la-sinfonica-se-consolida-como-patrimonio-de-la-nacion>
- <https://uchile.cl/noticias/68782/orquesta-sinfonica-de-chile-celebro-70-anos-de-musica-e-historias>
- <https://web.archive.org/web/20170703123711/http://www.ceacuchile.com/orquesta-sinfonica-de-chile/>
- <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=25381> Ley Instituto de extensión cultural

Definición de orquesta sinfónica se obtuvo de los siguientes enlaces:

- <https://www2.march.es/musica/jovenes/todos-tocan-juntos/orquesta.asp#:~:text=Orquesta%3A%20Etimol%C3%B3gicamente%2C%20la%20palabra%20procede,gamelan%20de%20Indonesia%20y%20Bali.>
- <https://definiciona.com/sinfonia/>
- <https://etimologias.dechile.net/?sinfonica#:~:text=La%20palabra%20%22sinf%C3%B3nica%22%20viene%20del,sinfon%C3%ADa%2C%20hom%C3%B3fono%20y%20tambi%C3%A9n%20disf%C3%B3nico.>
- <https://dle.rae.es/sinf%C3%B3nico>

**Ottaviano Petrucci**

- <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=petrucci-ottaviano-de>

### **Paul Hindemith**

- Cavalcante Gilmar, Paul Hindemith's Sonata For Trumpet And Piano: An Aesthetic Analysis Of The First Movement. 2015

### **Partituras**

- Gustav Mahler Sinfonía 5 en C#m :  
[https://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.5\\_\(Mahler,\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5_(Mahler,_Gustav))
- Sonata para trompeta de Paul Hindemith:  
[https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/f2/IMSLP310514-PMLP501768-Hindemith\\_-\\_Trumpet\\_Sonata.pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/f2/IMSLP310514-PMLP501768-Hindemith_-_Trumpet_Sonata.pdf)

### **Rosita Renard**

- <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92326.html>

(Bareuther R. (2022) Tendencias de la globalización de la industria de la música y los efectos de la crisis del covid-19. Informe de universidad pontificia comillas.Madrid.)

- <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/57813>

## Anexo

A Continuación se presentan las transcripciones de las entrevistas.

<b>Categoría:</b>	<b>Preparación de una obra en el repertorio solista como en obras orquestales</b>
<b>Pregunta</b>	<b>¿Cómo usted se acerca a una obra? ¿Existe una diferencia entre el repertorio solista y el orquestal, cambia mucho el rol del intérprete?</b>
<b>Alberto Durthé</b>	Aaah siiii enorme enorme, de hecho eeeh haber, el repertorio orquestal, primero nosotros resolvemos nuestros problemas personales técnicos, si bien somos partes de una fila todos tenemos diferentes virtudes y por lo tanto tenemos diferentes formas de enfocar una solución y eso tiene que unificarse entonces uno lo primero que hace es tratar de tener más o menos como llamamos en la jerga nuestra, en dedos la partitura y ahí uno puede hacer un poco más de música entonces obviamente es un trabajo neutro por llamarlo de alguna forma, cuando digo neutro es que yo no puedo interpretar tanto porque no puedo yo buscar una salida por decirlo así de rubato movimientos que me saquen

del centro de la nomenclatura escrita, por que hay doce, trece, catorce, quince violinistas más y después una fila completa de cuerdas y así sucesivamente o primer flauta con primeros violines ese trabajo es como típico con metrónomo con mucho cuidado de afinación en fin. En el otro tu haces igual metrónomo, igual afinación igual tienes que resolver tus problemas técnicos, pero ahí una dificultad adicional que es la interpretación, y la dificultad que yo por lo menos me enfrento siempre es que si mi interpretación está dentro del estilo del cual yo voy a hacer.

**Cuando yo preparo lo orquestal, hay un director que me indica, lo que él estudió y lo que él quiere plasmar en la ejecución, yo tengo que plasmar y también trabajar en cual es la dirección que yo quiero hacer por cada una de las obras,** por ejemplo yo ahora en noviembre toco el concierto de Mozart N 5 en la Universidad de la Serena en la orquesta de allá, y el concierto es un concierto clásico, por lo tanto no tienen el derecho tanto de ese rubato, de ese, de ese alargarse o apurarse o hacer cosas muy poco poco, ordenadas porque es clásico tiene que calzar muy

bien como un reloj perfectamente mi parte con el acompañamiento, y el acompañamiento es bastante menor en cuanto a una comparación con una música romántica por ejemplo, o música del siglo xx que obviamente es complejísimo el diálogo entre el solista y la orquesta, en este caso yo tengo que plantear una visión, yo hago clases, por lo tanto tengo que estar permanentemente escuchando chicos y chicas que tocan obras para violín solista ya sean conciertos, obras como bach para violín solo, o paganini, etc. **Yo normalmente les trato de pedir que me traigan su visión de la obra**, generalmente ellos no quieren eso, quieren que yo les dé una visión de la obra porque obviamente, ellos van a tocarme la puerta porque creen en lo que estoy haciendo y se los agradezco, **pero yo generalmente pienso que uno como profesor tiene que desarrollar al alumno para que el mismo vea hacia donde va su camino, yo estoy para corregir lo que está exagerando**, entonces por ejemplo muchas veces pasa con la misma pieza que yo escucho a diferentes chicos o chicas y yo los guío por caminos diferentes, siendo la misma obra, porque yo noto la

inclinación musical que ellos están tratando de ejecutar y al tener esa dirección tu puedes decirle mira, yo creo que tu lo que quieres hacer es esto, pero aquí tú no puedes hacer esto porque aquí por ejemplo, esto es una lo que siempre digo yo, esta es una cadencia, y ahí tienes que respirar no puedes llegar apurando tienes... sobre todo en un concierto clásico, tienes que respetar el calderón como algo que viene, tu vez un calderón tu tienes que poco a poco ir alentando para permitir la llegada, bueno ese tipo de cosas les voy explicando, pero cuando veo derrepente hasta los dedajes, yo le digo si ustedes quieren yo les paso mis partes con mis dedajes, pero no sé si les van a servir mis dedajes, y yo les puedo explicar por qué hago tal dedaje o tal otro, hasta yo mismo me sorprendo cuando estudio un concierto una obra que yo no veo hace muchos años y veo mis dedajes, y yo me sorprendo de los dedajes que hay, porque tengo que volver a ver porque los puse, cual fue la razón musical, cuando es técnica no hay nada que hacer, es simplemente porque el mecanismo es más fácil de una forma u otra eso no hay nada que hacer, pero cuando es musical

	<p>digo pero ¿por qué hice este dedaje acá? si aquí la frase va para acá, por que en el fondo esta frase no debe interrumpirse por nada es como una respiración para los vientos y botar botar botar, y la frase sigue y sigue no puedo respirar en medio de la frase y bueno, ¿porque hice yo acá?, y con el arco también, la dirección del arco ¿por qué aquí?, aah por el sonido aquí, entonces el trabajo de solista por llamarlo así, en una obra solista es muy diferente por eso que tu tienes la responsabilidad de, porque no te digo que así se va a hacer, <b>porque uno llega a la orquesta y generalmente el director te plantea otras posibilidades, pero tu debes llegar con un planteamiento bastante al menos claro y definido de lo que quieres mostrar porque sino, es un despelote de verdad se desordena todo.</b></p>
<b>Nelson Vinot</b>	<p>claro, los procedimientos pueden ir cambiando un poco a lo mejor, sin duda cuando nos tocar de solista hay un trabajo, ¿cierto?, que es muy técnico musical, que es más complejo para uno, cuando <b>uno está tocando de solista, uno tiene que ser el protagonista,</b> cierto un poco ahí que la</p>

	<p>obra está centrada en un solista y la orquesta, claro hay una diferencia en ese aspecto pero, <b>hay una actitud que tiene que ser la misma en el sentido de que uno tiene que tener la conexión con la música, la conexión con la obra cierto, conectarse con la obra técnico y musicalmente lo más profundamente en esos mundos ya sea técnico musical para poderla transmitir para poderla comunicar</b> entonces claro sin duda que en el trabajo de solista cuando uno está de solista se determina un tiempo mucho mayor dedicación es más complejo el trabajo solístico, que al estar ya centrado en la orquesta. Si vas a tocar en la orquesta uno también tiene que tener esa responsabilidad, cierto pero sin duda que el trabajo Solístico es mucho más complejo, es lo mismo pero es mucho más complejo pero demanda mucha más dedicación mucho más trabajo y ahí está la gracia.</p>
<b>Winston Arriagada</b>	<p>Los primeros años ves netamente lo que es trompeta, <b>te olvidas a veces sin darte cuenta que estás acompañando a alguien que eres primera</b></p>

**voz o eres segunda voz o que la melodía no le lleva la trompeta la llevan los cornos o los violines y de repente** uno se emociona al comienzo y a medida que va pasando los años hay obra en las que uno sigue machacando como trompetista a mí me encanta tocar Shostakovich, (se toca poco) pero es bacán, igual los Mahler, pero lo Mahler, también he aprendido a suavizarlo no es solo lo mismo porque uno empieza a conocer la melodía completa todo el fraseo completo del movimiento antes no, antes, aunque la escuchara mil veces, pero entendía algunas partes nomás la suerte que tenemos en la sinfónica, yo entrar a los 26 a los 26 yo no estaba muy maduro musicalmente, así que ahí van llegando directores cada dos semanas, **y cada director iba explicando cada vez más una parte distinta de la obra, a medida que la fui repitiendo... Mahler la he tocado con varios también con varios directores y cada uno va explicando una visión distinta de lo que significa el movimiento van contando historias de repente algunos se van en la historia otros son más técnicos**

	<p>(...) a lo mejor no sabes cómo es la historia de personaje qué es lo que qué es lo que quiso expresar la directora, si es algo de su vida o de una historia pero siempre, hay una línea melódica a esa línea melódica hay que ir siguiendo darte cuenta cuando está acompañando escuchar qué parte del acorde eres, también algunos músicos no comprenden mucho, les cuesta más y es cuando suena mal el bloque, a veces yo voy siguiendo músico y mismo trompeta al lado va siguiendo a otro y no es que esté equivocado yo hay que ponerse de acuerdo porque a veces la melodía va por dos partes distintas o dos melodías superpuestas y ahí, ahí bueno, hay que hablar menos en la orquesta, nosotros igual conversamos mucho pero estamos hablando de la música que estamos tocando pero los buenos directores te explican la historia bien y la tienes que seguir tienes que seguir qué tipo de tristeza es expresar si una melodía con tristeza</p>
--	---

<b>Categoría:</b>	<b>Preparación de una obra en el repertorio solista como en obras orquestales</b>
-------------------	---

<b>Pregunta</b>	<b>¿ Cómo usted decide que expresar en una obra?, ¿En que se basa?</b>
-----------------	--

**Alberto Dourthé**

Ya mira yo por ejemplo, cuando trato de hacer eso, inmediatamente yo trato de buscar dependiendo del movimiento de la pieza que estás pidiendo, si es rápido o si es lento si es rápido, yo trato de tener un vibrato pequeño no tan amplio y busco un gran movimiento de mano derecha pero con poco peso, si él quiere más volumen, un poquito más de peso, pero siempre un poquito más de arco para que fluya si es un movimiento lento puedo hasta no vibrar, es decir, puedo no vibrar o hacer un vibrato dependiendo de la atmósfera de la acústica de la que tú estás viendo, naturalmente si el vibrato lo hago un poco más amplio es como de más a menos o de menos a más, más pequeño más amplio, ahí tú puedes jugar más cuando es lento y también tratando, por lo menos yo, tratando de que mi presión de arco sea un poquito más en la cuerda o contra la cuerda, para entender lo que estoy diciendo, pero que no tenga ojalá nunca una presión es bien difícil de hacerlo pero eso, poco arco, pero pasando el arco con las cuerdas, son el mismo, la misma intención de sensibilidad, yo la puedo hacer de dos formas diferentes dependiendo un poco de cuál es el objetivo que se busca eso

**Entrevistador:** Siguiendo esa misma línea entonces por ejemplo usted habló de Strauss La sinfonía alpina yo siento que el inicio es el amanecer o las estrellas el cielo despejándose, ¿entonces como usted expresa eso musicalmente cómo usted lo haría?

**Ahí también está el uso técnico** es decir, el vibrato, como tú pasas el arco en la cuerda, indudablemente ahí la fuerza es mucho mayor, tú entras en la cuerda mucho más, pero también tienes que tratar de usar todo el arco a una velocidad constante, y ojalá a veces cuando hay esas cosas como apoteósicas, llevándolas con más velocidad es como sacar más aire pero sin deformar el sonido y la afinación. En el fondo buscar eso, ahora sin querer, **uno aunque no lo quieras hay un movimiento muscular del cuerpo que uno tiende a potenciar ese sonido y esa emoción, entonces eso tiene que ver también con la parte física de uno, de todo el cuerpo,** tanto se habla por ejemplo en el violín, de que el soporte que es el aparato que se usa abajo para levantar un poquito el violín para que quede más cómodo... Mucha gente dice no no es bueno,

	<p>porque finalmente nos separa del cuerpo y finalmente la madera vibra mejor con el cuerpo, hay un montón de teorías, da lo mismo si son cierta o no, pero lo que quiero decir es que hay una inquietud natural en los violinistas o en los músicos en general de ese contacto con el instrumento, para que el instrumento de esos sonidos en forma especial, y que logre esa como empatía con la química tuya, con el cuerpo, con tu emocionalidad.</p>
<b>Nelson Vinot</b>	<p>Gustavo, primero vamos a volver a lo mismo, antes de responder eso, uno tiene que tener conocimiento de qué es lo que va a tocar, previo conocimiento de la obra que va a tocar, cierto, el estilo nace claramente a través de la obra, uno decide cuál es el estilo, si es clásica, si es una obra romántica o una música contemporánea, de repente que tiene un lenguaje ya más complejo a veces técnicamente, entonces uno decide de acorde al conocimiento previo que tiene que tener de la partitura que uno va a tocar de la música, si no la conoce la obra uno la escucha primero, tengo una audición de la obra, yo creo que eso es lo más</p>

importante, a mí la música me entra primero por el oído y por la emoción, no hay que perder eso nunca, en ningún caso, no solo que la partitura, mirar la partitura, primero escucharla, antes de tocar algo que no conozco, si estamos hablando de un repertorio que a lo mejor no conozco, bueno supongamos que estamos frente a un repertorio que no conozco, (la sinfónica el repertorio se cambia semana tras semana) entonces, de repente hay obras que son de repertorio, que uno ya ha tocado, entonces ahí percibes tú con ella lo que tienes de conocimiento de la obra, el estilo, saber cómo son los materiales que uno va a usar, una parte técnica que uno tiene que aplicar y cómo estudiar la obra, claro, como te digo, responde a eso, si uno no conoce la obra primero la escucha, la escucho primero, me interesa escucharla, si es que hay una grabación a veces sucede que no tiene no hay grabaciones, no hay ninguna posibilidad de escucharla bueno ahí hay otro procedimiento que aplicar, simplemente, a través de la partitura, mirando la partitura ,ya la partitura misma, a través de la indicaciones que hay, de los tiempos de todo lo que se indica de todo lo que está

indicado uno se va formando un panorama más o menos, un panorama previo de la obra, uno la empieza a conocer a medida que va ensayando, entonces ahí queda más que resolver toda la parte técnica, todos los dedos, posiciones, sonido, afinación, interválica que tiene, los solos que tiene, uno tiene que identificar cuáles son los puntos más sustanciales de una obra, lo primero, identificar, no irse directamente a los tuttis, los tuttis son tutis y siempre son más simples, hay que ver cuál es el tejido de la obra, si uno tiene la posibilidad de escuchar la obra, tú te das cuenta dónde el instrumento tuyo está, si está en un momento, en un nivel mucho más protagónico que en otras partes, y con quién va tocando a veces, las complicaciones no están solo en los solos, sino que a veces en los ensambles, a veces voy con la tuba voy con la trompeta, entonces lo que tiene que salir, tenemos que ir en unísono perfecto, ahí yo respondo a la trompeta, yo respondo a esa funcionalidad del instrumento, una obra uno tiene que conocerla primero, a mí me gusta escucharla ese es mi proceso, escuchar la obra, sentirla bien, cuando ya la tengo interiorizado un poquito más

	<p>en la piel, ahí ya me pongo con la parte más intelectual de la cosa, y empiezo a detectar los puntos donde hay solos, donde hay cosas técnicas que aparentemente a veces son simples, pero uno está con el instrumento y se llega con la sorpresa que no es tan simple, claro, a veces hay frases que uno no las pesca mucho, esto son negras, corcheas, no es problema y resulta que ahí hay un problema, o bien, un movimiento lento a veces son los más complejos, donde hay puro sonido cierto, donde hay que usar el diafragma y todo y hay que practicar esa parte entonces, la primera forma para conocer una partitura es primero escucharla, sin partitura, escucharla, conocerla sentirla incorporarle a la piel y ahí empezar a trabajar la parte técnica</p>
<b>Winston Arriagada</b>	<p>(...) a lo mejor no sabes cómo es la historia de personaje, que es lo que quiso expresar la directora, si es algo de su vida o de una historia, pero siempre hay una línea melódica, a esa línea melódica hay que ir siguiendo, darte cuenta cuando está acompañando escuchar qué parte del acorde eres, también algunos músicos no</p>

	<p>comprenden mucho, les cuesta más y es cuando suena mal el bloque, a veces yo voy siguiendo a un músico y el trompeta al lado va siguiendo a otro, y no es que esté equivocado, hay que ponerse de acuerdo porque a veces la melodía va por dos partes distintas o dos melodías superpuestas y ahí, ahí bueno, hay que hablar menos en la orquesta, nosotros igual conversamos mucho pero estamos hablando de la música que estamos tocando pero los buenos directores te explican la historia bien y la tienes que seguir tienes que seguir qué tipo de tristeza es expresar si una melodía con tristeza</p>
--	---

<b>Categoría:</b>	<b>Preparación de una obra en el repertorio solista como en obras orquestales</b>
<b>Pregunta</b>	<b>Considerando que en la sinfónica nacional se reconoce por su gran versatilidad en cambiar de director semana tras semana, ¿usted le presenta una idea o llega al primer ensayo como hoja en blanco abierto a todas las ideas del director?</b>
Alberto Dourthé	

siii, y en general, yo mira justamente lo que decía un colega hoy día mismo le decía eso que yo cuando llegan este tipo de obras como la que estamos hoy día tocando que es la danzas húngaras de rachmaninov, ooh yo lo tengo que ver el mayor tiempo posible antes a veces no hay tiempo lamentablemente, porque ya estas encima tocando otras cosas en la orquesta, lo que yo hacía antes , para que veas lo que es la orquesta, yo en el mes de febrero, yo nunca me ha gustado parar, yo mis vacaciones son tocando(...)antes como las programaciones eran anuales, y se sabía todo, ahora con todos estos cambios que van a ver ahora con el teatro, lo que pasó con la pandemia post pandemia y todo, no sabemos casi a la semana siguiente, que viene, entonces es muy difícil pero antes se llegaba el mes de octubre con toda la programación del año dos mil veinticuatro en este caso, y resulta que eso me permitía ver que habían dentro de la programación, por ejemplo 5 o 6 obras espantosamente difíciles, que hacía yo , las tenía para febrero mi mes de vacaciones, entonces llegaba febrero y empezaba a verlas ,a trabajarlos, trabajarlos, entonces claro, tu te das cuenta

	<p>inmediatamente cual es más aun difícil que la otra cuáles se acercan, si es en tres meses más o la otra en seis meses más, pero es más difícil la de tres meses, tienes que dedicarte más a la obra que viene en tres meses, y claro, cuando ya llega la semana, Dios mío, ahí empieza el pánico para mí, el pánico comienza ya esa semana anterior, y el día lunes olvídate no hay lunes de mi vida musical que no estoy muy nervioso al llegar aquí a afinar porque es de cero, bajar la batuta y hay que tocar, de verdad para mí no es que no sea difícil tocar un concierto pero ya el concierto de alguna forma u otra ya está trabajada tuvimos una semana de trabajo pero la pero llegar el lunes ahí te juro para mí ahí es mucho nervios</p>
Winston Arriagada	<p>Eso pasa más en las obras contemporánea esperar que el director te diga, pero por lo general la otra obra que son de repertorio uno ya las tiene claras, más menos y ya sabe lo que se desea, al menos que sea una obra que la orquesta no haya tocado mucho que nos ha pasado, no recuerdo qué fue lo que tocamos con Maximiano Valdés, que no le</p>

habíamos tocado mucho había un Rachmaninov, una sinfonía que no habíamos trabajado mucho, que no le habíamos tocado nunca en la sinfónica en 17 años, pasa que aunque uno toque la melodía en la casa, no tengo la percepción de la orquesta y escuchar una versión no es lo mismo tampoco, cuándo toca la orquesta lo que uno escucha la orquesta es totalmente distinto mezclado con que la acústica del teatro no es muy buena hay momento en que la cuerda no la escucho, ahí obviamente yo tengo que estar siguiendo el director por el pulso pero por lo general ellos proponen su idea musical nosotros tenemos que presentar algo, Yo como soy segundo trompeta **tengo que escuchar lo que hace las primeras partes no puedo llegar y tocar a la pinta mía una melodía con los matices que a mí se me ocurran con la canción que a mí se me ocurre a mí igual lo hemos conversado porque tenemos buena relación con la fila ahí yo le digo a la fila no sé no sé pues nosotros ahí con código yo con él el toque siempre primero y si no el lucho y yo de segundo y ahí estamos mezclando yo le digo no yo pienso esto yo quiero tocar así pero no**

	<p>dicen pero esta melodía de esta forma y ahí se va Armando el bloque para presentar al maestro también hay veces que por lo general el director a menos que sea parte importante la trompeta no se meten si estamos tocando muy desordenado obviamente pero tiene mucho más pega con las cuerdas con la maderas que son los que cuentan la historia eso es lo que yo digo siempre estamos contando una historia como como orquesta no veo como cuando era estudiante tocaba el ocho compases fuertísimo sin saber que estaba haciendo</p>
--	---

<b>Categoría</b>	<b>Presentar las disyuntivas en la interpretación musical.</b>
<b>Pregunta</b>	<b>¿Qué es la partitura para el músico, una guía a lo que debe expresar, o es la verdad absoluta?</b>

**Alberto Dourthé**

**Entrevistador:**Bueno por ejemplo hay distintas visiones por decirlo así en lo que he investigado de cómo se debe tocar, está la gente que dice que la partitura se toca tal cual está escrita, por otro lado está la visión de que la partitura es netamente una guía, entonces me gustaría saber qué es lo que piensa usted, o sea netamente si dice fuerte se toca fuerte o se toca fuerte pero se juega mediante los límites

Alberto Dourthé: Es muy interesante esto pero muy largo ,pero no voy a hacer una respuesta larga, mira, en general los matices como las indicaciones de arco de respiraciones de tiempos no tanto el, pero la idea por ejemplo cuando Beethoven ponía metrónomo en los movimientos o todos los del siglo XX, lo hicieron marcando el tiempo que ellos querían que se tocara la obra son referencias porque a veces la orquesta no todas son virtuosas por ejemplo, y ¿por qué no una orquesta menos virtuosa no tiene el derecho de tocar la consagración de la primavera? por ejemplo, entonces en el fondo yo creo que en ese sentido son referencias los *fortes* son referencias reales

pero también nada te marca que un *forte* sea tanto decibeles, no El *forte* es lo máximo que puede sacar tu instrumento con belleza, un *fortísimo* entonces es el doble de eso, pero cómo das más si tú ya diste todo, entonces tienes que bajar un poquito al *fortísimo*, perdón el *forte* para llegar al *fortísimo* con mayor cantidad de volumen, hablemos de volumen no más, entonces claro si tú te das cuenta, y eso lo llevamos a una frase por ejemplo (canta una determinada frase con un *Ritardando*) porque hay una suerte del nuevo tempo, aunque no diga *ritardando* tú vas a tener que de alguna forma alargarlo, y seguir la guía, (lo que llamo yo) la gradualidad de la *semicorcheas*, aunque no toques *semicorcheas*, puedo hacer negras, (canta una frase de *negras*) pero yo estoy pensando en la *semicorchea* (canta las mismas negras pero ahora subdividas por *semicorcheas* y cada una disminuye su velocidad gradualmente) y luego a esa negra final que es el nuevo tempo con respecto a esa cuartina, y ¿cuánto más amplia? según el tiempo que tienes que llegar, entonces eso por ejemplo, y el volumen por ejemplo en el

caso de los violines primero, muchas veces tenemos *piano cantabile*, *piano espressivo*, *pianísimo*, *dulcísimo*, *Sottovoce* y *con expresión máxima*, entonces tú dices cómo hago eso, porque es una contradicción la terminología, es una contradicción, pero sin embargo se puede hacer porque, tú dices hay un violinista destacado que hace clases por internet, entonces él en una clase dice que el *piano* para los violinistas, los solistas, cuando tú tocas algo solo, no hay escrito decibeles, es dulce, el *piano* es dulce, entonces yo le digo siempre a los chicos cuando hago clases de orquesta, entonces, yo les digo, sigamos el principio, *piano* no es que no se escuche, salvo que seas acompañamiento y que no tengas ninguna importancia que tu parte es (canta frase rítmica de carácter de acompañamiento) no tiene sentido tocar así, pero si tú tienes un canto, entonces tiene que ser con un sentido de escucharse, y el *pianissimo*, *piano* o *ppp* que piden a veces mucho los compositores franceses, tiene que ser dentro de una sala que alcance el público a escuchar, también por ejemplo, el

solista que toca Elgar toca unos pianísimos que yo creo que se escucha en la sala, entonces no son excesivos, son justos para la acústica que tenemos, entonces ahí yo te digo ¿cuánto serán en decibeles? no lo sé, pero sí yo sentí esa atmósfera, a tal punto que en un momento dado, cuando terminó el movimiento lento yo sentía un motor, no sé de qué era, un motor típico de esos, de esos motores chiquititos de computador o qué sé yo, sí como un ventilador sí, yo sentía eso más que la música, pero la música se escuchaba, entonces eso es muy lindo es muy bonito, entonces bueno, eso para mí te lleva a que uno tiene que tratar de tocarlo lo que está escrito, pero uno, por eso el título que uno tiene, cuando se termina el estudio en el conservatorio se llama, intérprete musical, entonces yo creo que igual hay una interpretación de parte de uno, **esa es la típica discusión que tengo con los alumnos avanzados que me dicen pero profesor aquí no dice eso, sí pero la música te lo dice**, o sea sí la música está escrita, yo te aseguro que si hoy mismo los compositores estuviesen vivos, harían lo que hacen todos los

compositores actuales y todos los directores, marcarían lo que ellos creen que debería decir, expresivo no sé. **Yo creo que uno tiene el derecho y tiene la obligación de interpretar con mucho respeto, con cierta lógica, no porque se me ocurrió, porque es más fácil, porque esto me cuesta más, lo hago lento, esto no, es fácil, lo hago rápido, eso no, pero sí que haya un respeto a que mi decisión es un análisis que yo hago en base al periodo de la música, al compositor, como al periodo de la música que él compuso, o sea el periodo de su vida te das cuenta, entonces tú ahí entiendes muchas más cosas si tú estás feliz, si tú estás triste, si tú estás lo que sea, se nota la diferencia, entonces eso, yo creo que se puede interpretar**

**Nelson Vinot**

**Entrevistador:** Bueno, otra cosa que me interesa mucho saber de la sinfónica, como le dije, normalmente siempre van cambiando director semana tras semana, a veces tienen programas con el maestro Sanglimbeni, que es el titular, pero muchas veces si no me equivoco han cambiado de 3 a 4 directores seguidos, entonces cuando usted tiene que tocar un repertorio nuevo, ¿usted llega con una idea clara?, ¿usted le presenta su idea al director?, o ¿usted llega como una hoja en blanco a lo que el director le va a entregar?

**Nelson Vinot:** No, no es lo ideal llegar como hoja en blanco te aviso al tiro, o sea lo ideal del músico ahora, como primera cosa es definir los papeles, el papel del director no es el tipo que tiene que diseñar todo, o sea el director, él conduce es un conductor de una música, de una obra en la cual están participando el intérpretes los instrumentista, y lo instrumentista son los que están haciendo la música, cierto, tocando los solos, están tocando eso, por lo tanto lo ideal es que lo instrumentista lleven su propuesta musical. Cuando hablamos recién del proceso de

conocimiento de la obra me refería a eso cuando uno conoce la obra, saber cómo es, cuál es la intención, cuál es la intención del solo, o el solo tiene un rubato, aah lo maneja de esta manera, yo lo puedo manejar así un poquito más rubato, y ahí es cuando el director entra y te dice mire eso tiene mucho rubado, para maestro, quizá haga un poquito más simple o más en tempo, etcétera, ahí vienen las cosas que el director va imponiendo, proponiendo, cierto, o va sugiriendo, o va simplemente declinando, o determinando esa parte que usted está tocando tan piano, no la quiero tan piano, toque la más arriba, tócala un poquito más por ejemplo, pero ya uno tiene que llevar una propuesta musical, esa es la idea, porque llegar en hoja en blanco no, porque uno no ayuda uno le está cargando toda la pata al director, y al director no hay por qué cargarle la pata, uno tiene que llevarle una idea bonita clara y el director conducir eso, y al igual el director muchas veces llegan por ahí con la hoja en blanco nomás, y los músicos tenemos que construir solamente por la experiencia que tenemos, escucharnos. Se sufre bastante ahí

porque hay que sacar la cosa delante, porque no hay un sostén que a uno lo apoye.

**Entrevistador:** A mí me pasa eso, yo soy trompetista, y por ejemplo en los repertorios clásicos la trompeta tiene pegadas de tónica y dominante, entonces no tengo mucho que intervenir y claro, a veces cuando no hay directores que digan como es o que es lo que quieren, como que la orquesta queda en un limbo y suena todo parejo, sin intención sin nada, todo plano.

**Nelson Vinot:** Claro, ahora tú te cargas un tema muy importante, la funcionalidad armónica, uno también debe saber eso un poco, ya un poquito de esa pega en lo posible, no toda la pega, pero en lo posible un buen trompetista tiene que tener claro por lo menos una, si se ensayó por primera vez la obra, uno no tiene porque saberlas todas, pero hay cosas que uno no va a aprender en el momento previamente estudiando la obra, pero por lo menos conocer la funcionalidad que uno tiene en la partitura, sobre todo en las partes más protagónicas del instrumento, no tan solo los solos, sino como te decía recién, si no voy con un

	<p>trío, voy a un cuarteto, si voy a un trío de madera, por ejemplo en el caso mío, o trío de bronce o cuarteto de bronce, ¿cuál es la voz mía?, cachay, en ese acorde en esa tríada, es una voz secundaria, es una voz de apoyo, es el bajo o es finalmente la voz protagónica, ¿cuál es la línea central?,cachay, entonces ahí uno tiene que meterse un poquito en ese contexto también un poquito armónico, saber cuál es la funcionalidad de uno, para uno estar claro y sólido, y cuando llegue el momento tú pones la trompeta y ahí llega el balance del director, y ahí él dice esa voz está muy arriba o esa voz está muy abajo.</p>
--	---

**Winston Arriagada**

Es que hay compositores que todo está escrito, yo siempre repito Mahler te pone todo ahí y con palabras, qué es lo que quiere, qué tipo de tristeza, qué está pasando en ese momento, no es como que te pongan moderato *Staccato* o *Marcato*

**Entrevistador:** y ¿cómo expresaría eso?, porque muchas partituras son así moderatos, marcato, entonces, ¿la tocamos tal cual? o ¿buscamos como dice usted meterse dentro de la historia?.

**Winston Arriagada:** Sí, pues uno se va metiendo dentro de la historia, primero haces caso lo más parecido posible a la partitura porque de repente hay cosas que no calzan, que no depende de mí, también pues como te digo los matices son grupales, hay compositores que ponen *forte* a todo, por poner, pero se asume que el músico sabe que yo sé que es un fuerte orquestal, no significa que yo compare *el forte* mío con el de una flauta, y si veo que el violín está tocando solo y también tiene *forte*, yo sé que mi *forte* no va a ser su *forte*, todo va de la mano a quién vas acompañando, quién va

	contando la historia. Nosotros vamos atrás somos como espectadores
--	---

<b>Categoría:</b>	<b>Presentar las disyuntivas en la interpretación musical.</b>
<b>Pregunta</b>	<b>¿Es importante saber sobre el compositor al momento de tocar? ¿En qué nos beneficia? ¿Por qué es tan fundamental la visión del director?</b>
<b>Alberto Dourthé</b>	<p><b>Entrevistador:</b> Me acaba de responder la otra pregunta que le iba a hacer, ¿qué tan importante es el contexto?, ¿qué tanto influye en lo que pasaba por el compositor?.</p> <p>Yo siento que en la orquesta juvenil en que yo toco, no está eso, siento que pasa todo lo contrario a lo que dice usted, que es piano porque dice piano, entonces no me tengo que escuchar, entonces se olvida del contexto musical que está</p>

pasando un fuerte de stravinski no es lo mismo con fuerte de Mozart.

**Dourthé:** Para nada, por ejemplo ahí está un excelente ejemplo, exacto, no tiene nada que ver, no son los mismos decibeles, no es la misma forma, no el mismo uso del arco, no es lo mismo uso del viento, no totalmente, entonces ahí a mi juicio se van cambiando los colores y va cambiando todo. Lo mismo que los pianos de Debussy o Ravel, o los fuertes de Debussy, Ravel... A nosotros nos pasa, no sé si en los vientos, pero en nosotros las cuerdas nos pasa que los franceses en general, todos los grandes compositores franceses que marcaron época, ponen unos arcos que son una porquería de difíciles, es una dificultad increíble, pero si tú lo haces tiene una significancia diferente, o un resultado diferente a que si haces con otro arco, y llegar a la orquesta donde tenemos dos, o tres o cuatro ensayos para tocar un concierto, no puedes tú poner esos arcos, la gente no se acostumbra, si tú tienes tiempo puedes, pero de verdad es interesante poder llegar por lo menos a intentar hacer lo que está escrito en base a lo que ellos

	<p>probaban, porque ellos probaban mucho, por ejemplo no sé si tú has visto las partituras de Debussy, que ponía muchas ligaduras enormes de largas, y sin embargo, ponía muchas comas muchas comas y muchas ligaduras pequeñas y rayas. Entonces siempre los alumnos me preguntan, pero ¿qué es esto?, claro, lo que pasa es que si ustedes piensan él, ponía el pedal y tocaba solo, pero el hecho que tocaba con pedal había igual una larga respiración, y todo el pedal era una ayuda sonora, pero musicalmente lo que está entre medio que es esta raya con punto, estas comas, esta Unión de interiores, son lo que hay que hacer dentro de un concepto, entender que la frase comienza acá y en ocho compases termina, que no es lo mismo, que ahora cortamos todo y al final no se entiende que es lo que quieres hacer.</p>
<b>Nelson Vinot</b>	<b>Entrevistador:</b> Claro maestro, entonces yo considero que para lograr eso a mi juicio es muy importante saber sobre el contexto histórico tanto del compositor como de la obra, ¿usted considera que es muy importante saber del contexto?

**Nelson Vinot:** Totalmente, por ejemplo tú citaste recientemente el caso de Tchaikovsky, y sí claro, si él no hubiera tenido esas vivencia cierto, ese sufrimiento, esas conexiones personales, también su dolor.

Por ejemplo la música de Rachmaninoff siempre tiene una cosa así profunda, el tuvo depresión, entonces hay una cosa ahí que hay que conocer acerca de eso para poder uno interpretar o comunicarse con el verdadero mensaje, porque si no nos estamos comunicando, y solo entendiendo el punto de vista técnico ahí es donde está el tema entonces, yo creo que es fundamental, y esa pregunta tuya nos señala que eso también es parte de lo que tenemos que nosotros incorporarlo como respuesta a la primera pregunta que hiciste, incorporarlo también en el conocimiento del compositor, de la obra cuándo fue escrita, más allá de la fecha e interesarse sobre la época, a veces la música responde mucho cambios sociales y políticos está muy relacionada con eso, cierto, mucha música tiene un sentido, no tiene que ir exactamente con ese fin, se hizo muchas cosas relacionadas con eso canciones de amor, también

lo hizo Beethoven, y qué sé yo Tchaikovsky, Schostakovish por otro lado en otra época musical también en Rusia, haciendo también él musica con un contexto bastante especial sobre la contingencia que estaba viviendo de la época, entonces ahí la música está presente en todos estos cambios, sin duda hasta ahora en estos momentos tan duros que estamos viviendo en el mundo, como la guerra y con el dolor, uno está conectado y a veces, profundamente se consiguen también obras y música a través del dolor, yo quiero hacer una obra a través del dolor que tengo en este momento con mi hijo por ejemplo, estoy concentrado en componerle algo a mi hijo, qué es un punto que tiene que ver con un dolor ,también hay que expresarlo, y aquí se expresa a través de eso, **entonces sin duda que es necesario conocer lo que está sucediendo a raíz de la pregunta que hacías tú, sin duda tengo una convicción de que sí hay que tener los conocimientos de muchas cosas para profundizarse en todo sentido, informarse, profundizarse cuáles son los puntos que determinaron el nacimiento de esa obra, así**

	<p><b>uno se va a conectar con la interpretación mucho más con mucho más propiedad.</b></p>
<p><b>Winston Arriagada</b></p>	<p>Hay que tener como les digo acá, cuando hago clase acá, el oído, porque igual de repente hay colegas que ni saben dónde va la melodía, de repente van directores que te van contando guiando bien hacia dónde va la historia, pero hay veces que no te guían y ellos asumen que las orquestas profesionales saben qué historia están contando, a lo mejor no sabes, cómo la historia de personaje, que es lo que quiso expresar la directora, si es algo de su vida o de una historia, pero siempre hay una línea melódica, a esa línea melódica hay que ir siguiendo, darte cuenta cuando está acompañando, escuchar qué parte del acorde eres, también algunos músicos no comprenden mucho, les cuesta más y es cuando suena mal el bloque, a veces yo voy siguiendo músico y mismo trompeta de al lado va siguiendo a otro y no es que esté equivocado yo, hay que ponerse de acuerdo, porque a veces la melodía va por dos partes distintas o dos melodías</p>

sobrepuestas, y ahí bueno hay que hablar mas o menos con los que están, nosotros igual la conversamos harto, pero estamos hablando de la música que estamos tocando, pero los buenos directores te explican la historia bien y la tienes que seguir, tienes que seguir qué tipo de tristeza expresar, si es una melodía con tristeza, por ejemplo a mí me encanta Tchaikovsky, y él tuvo una vida bastante difícil y yo siento que la expresa muy bien, su tristeza, todo.

**Entrevistador:** Claro, o sea usted se guía por la melodía a menos que sepa la historia de qué se trata, a eso voy, entonces, ¿es importante saber la historia de la obra?

**Winston:** Sí, eso importa igual, es muy importante, porque si no lo sabes estás tocando fuera del contexto y el contexto siempre te dice como estar tocando. Cuando estás tocando al inicio, cuando estás estudiando, es tocar matices nomás, matices, articulaciones nomás, y eso es una pequeña parte de lo que tienes que hacer.

<b>Categoría</b>	<b>Entrevista al Director</b>
<b>Pregunta</b>	¿Cuál es su rol como director?
<b>Rodolfo Saglimbeni</b>	<p>Te contesto esto basado un poco en la experiencia de mi vida, y empezando en este momento que estoy viviendo, el actual, en este momento tengo 60 años, y llevo alrededor de 40 años haciendo música, y de esos 40 años, muchos en dirección de orquesta y entonces, siento de que todo eso obviamente en estos 40 años ha evolucionado mucho de distintas maneras. Mi foco al principio era como tú comentaste al principio, pensar siempre como en lo técnico, lo que está escrito, cómo puedo interpretar eso, qué tan rápido puedo tocar estas cosas, que tan agudo, cómo ver todas las cosas que estaban impresas en la partitura, como una especie de órdenes de instrucciones a seguir etcétera, ver todo como desde el punto técnico, y con el tiempo, las mismas orquesta me han enseñado que tarde o temprano al final del día, más de que haya un trabajo muy fuerte, muy rutinario etcétera, lo que la orquesta más agradece es que haya música, porque la tendencia un poco es hacer rutinario la rutina de repetir el ensayo,</p>

aunque hayan obras nuevas etcétera y nos enfocamos en buscar que esa partitura quede completamente pulcra etcétera etcétera, pero las emociones es muy importante, entonces desde luego que ese desarrollo a través del tiempo que ha sido mío, gracias a las orquestas, me ha hecho ver pues, de que el enfoque más importante es que el que me enseñó mi maestro en algún momento de mi vida, que me lo planteó, cuando lo conocí a él, me ofreció, quizá como tú lo ves lo has visto en algunas personas, te dicen algo y lo suenan y suena diferente, ¿y qué tiene de diferente?, entonces por ahí empecé, ¿qué es lo que hace esto funcionar de esa manera?, entonces obviamente empecé a ver cada vez más, pero es un desarrollo de tiempo, ahora cada día más me enfoco en eso, naturalmente vi que eso era un camino y empecé a transitarlo, y obviamente que es parte ahora fundamental de mi vida y lo que para mí me interesa como músico, porque veo que eso es lo más importante que hay para los músicos y para lo que nosotros queremos, obviamente sin olvidar lo técnico, la perfección técnica que hay que tener la afinación todo ese tipo de cosas, obviamente eso

	es importante, más importante el otro pero, eso es muy importante.
--	--

<b>Categoría</b>	<b>Entrevista al Director</b>
<b>Pregunta</b>	He tenido la fortuna de ser dirigido por usted, específicamente el Réquiem de Mozart una obra bastante íntima, la cual usted logró expresar muy bien a nosotros los intérpretes, ¿cómo usted llega a eso? me refiero a cuando usted en el Kirie explicó que esto era el dies irae del requiem era el momento en que estábamos en el infierno, por lo tanto nos pidió más intensidad, desesperación, al decir eso aquel movimiento cambió rotundamente, esto es super fundamental para mi debido a que siento que es el fin de la música el cual es expresar, entregar, mover, ¿cómo usted maestro logra eso, en que debemos enfocarnos los jóvenes
<b>Rodolfo Saglimbeni</b>	En las obras que son incidentales, me refiero a que tienen texto como el requiem de Mozart, por decirte el requiem de Brahms, la novena sinfonía de Beethoven que tiene el coro al final, es un buen

ejemplo la novena sinfonía tiene un coro al final, entonces lo que se manifiesta en la partitura en el idioma alemán que escribió Beethoven, cuando se tocan fanfarrias etcétera y empieza a cantar el barítono, suena una música que es muy estentueosa, entonces él dice, no más estos tonos, nomás estas cosas, cambiemos por algo más hermoso, el himno de la alegría, entonces son muy fácil de discernir lo que dice la palabra está expresado en música, primero lo puede plantear la música y después la palabra o primero las palabras y después o en conjunto como vienen eventualmente en el Himno de la alegría, eso es como muy claro, la música está al servicio de un texto que origina ese tipo de cosas, cuando haces una obra incidental como la sinfonía fantástica de Berlioz que eso tiene un programa preestablecido, Obviamente que Berlioz toma su programa, en base a ese programa él va, si voy un poquito a otro extremo como en el caso de la ópera, en la ópera hay un texto, hay una trama sucediendo, entonces obviamente lo que uno espera pues, qué es lo que se está tocando lo que se está diciendo, se maridan, se casa, se entrelazan, se entrelazan esa es la mejor palabra,

entonces es como bastante obvio, tú te das cuenta, Mozart dice una una frase en una parte de la de la obra del réquiem, y obviamente la música suena a los días de ira, los días de ira no suenan como un arpita como que está etérea no, si no, el caso de la muerte todo ese tipo de cosas, o la vida las alabanzas, las plegarias, cuando la música es de plegaria, cuando la música es de miedo, todo está expresado en ese caso en el requiem de Mozart de forma minuciosa. Más difícil es cuando la música es música completamente música, como tal nota etcétera, por ejemplo, hay una corriente muy importante especialmente diseñada por Brahms, que era la gente que iban con brahms, la música pura, y la otra de Ligt, Wagner, Ligt y Wagner, que realmente buscaban como que a través de todo ese desarrollo, entonces la corriente es muy importantes, Brahms eran músicos de música pura, pura, pura, entonces ahí hay que entender otras cosas cuando uno parte, eso también aplica para las que tienen el texto, pero si no tienen el texto, no tienes otros elementos, y otro elemento tienen que ver mucho con la tradición, una sinfonía de Beethoven la quinta Sinfonía de Beethoven No se

le ocurrió a Beethoven en su cabeza, Beethoven como niño joven, compositor estudiante de música, ya compositor joven, ya compositor maduro etcétera, viene escuchando un arraigo de músicas que suceden especialmente en el momento cuando se mudó a Viena, porque él se muda a Viena, porque él siente que Viena, y es verdad, era el centro musical, ahí estaba Hayden, ahí estaba Mozart etcétera, si bien en Alemania estaba Bach, no era un gran compositor, no era un compositor muy conocido, de hecho la música se perdió, y Mendelssohn consiguió cosas y ahí apareció todo lo demás, entonces todos esos elementos hacen ver que hay una tradición que viene, por ejemplo, en la música que nosotros tocamos, clásica romántica tiene su base en el barroco, en el Barroco es música pura, inclusive en la mayoría ni te dicen la velocidad, ni matices, solamente hay notas puestas, entonces si uno pone esa música en una computadora te la toca así recto, tú le puedes poner matices, y te pone los matices y eso, pero no el rubato y ese tipo de cosas. Entonces yo siento que hay un sentido musical que es parte del instrumento más natural

que existe, que es la voz humana. La voz humana te da una capacidad de expresar sin ser músico, tú puedes ser una persona muy musical y cantar muy hermoso y no leer música, eso es una cosa natural eventualmente, tú lees música y lo ves, pero la base no es leer música para que cantes bien, la base es tu naturalidad de cantar bien, y que eventualmente si lees música lo aprendes de esa manera, sino lo sigue aprendiendo de oído como lo hacen los músicos populares que son fantásticos.

Entonces el canto tiene eso de escuchar básicamente una melodía, por ejemplo ponte tú la quinta de Beethoven y canta lo que significa eso, el ritmo, todo ese tipo de cosas, entonces después vienen los matices, esto lo otro, como por ejemplo la capacidad de un movimiento de ser con mucha energía rítmica, y al mismo tiempo en unas partes ser más tranquilo.

Entonces para mí partió mucho de escuchar y obviamente de desarrollar todo eso, y después cuando estudio cantar, ver la música como está escrita, ver obviamente la estructura, porque hay una estructura formal, una sinfonía es una forma

sonata con su primer tema y con un segundo tema con su desarrollo recapitulando cosas, etcétera. Es todo eso la estructura, las tonalidades, la armonía, todo, etcétera, pero después como esas notas con una melodía, con una armonía y con un contrapunto hacen un todo, que en la partitura está todo escrito, pero le falta lo esencial, que es lo humano, entonces yo me he acostumbrado siempre a ver todo eso desde un punto de vista que no solamente es leer la partitura de forma correcta, sino un factor fundamental en la música que nosotros tocamos es el tiempo rubato. El tiempo rubato existió siempre, no es un tiempo rígido, entonces eso se ve mucho en la manera de cómo están escritas intencionalmente, otras cosas son los matices, obviamente son una cosas de uno cuando canta de una forma natural, uno puede expresar algo muy fuerte muy hermoso o algo muy íntimo y ahí están los matices, entonces todo parte de esa naturalidad y uno de los puntos cuando estaba de tu edad, es que me llamó mucho la atención poder escuchar algo que se pierde un poco, algo ahora en el olvido, porque todo es muy inmediato, ahora

(simula el sonido de un teclado) no vamos a una biblioteca y nos sentamos.

Yo conocí por un músico muy bueno trompetista por cierto, muy bueno, muy buen trompetista de música popular por sobre todo, también tocaba sinfónico, virtuoso extraordinario, Gustavo Aranguren, jefe de la música popular venezolana en las trompetas, él arreglaba toda la sección de trompetas populares etcétera, para artistas invitados internacionales, nacionales etcétera, Gustavo tenía además un Rango tipo Minard Ferguson, realmente muy grande, y él me dice de este libro de Leonard Bernstein, que se llama la pregunta sin respuesta, que son unas charlas que dio Bernstein, en la universidad de Harvard a estudiantes de música y de otras materias, comenzó a hablar sobre música desde el momento que el primer humano, dijo “ma” cuando ya dijo “ma” ya tuvo una entonación ya tuvo una articulación y una producción de sonido, si hacía “ma” “má”, “ma” “má”, ya tiene una, dos notas etcétera, y eso lo desarrolla hasta llegar a la consagración de la primavera, ese libro, esa charla que venía con sus discos recuerdo o en cassettes,

también ahora está en YouTube al golpe de una tecla y gratis, esa charla me revelaron muchísimo, de que todo viene de esa naturaleza, de que la música es completamente natural, la partitura tiene todo, todo está, todo pero falta lo esencial que es lo humano.

Sí, gracias maestro de verdad, es lo que en realidad estoy buscando es lo que trata de explicar porque siento cuando toco la orquesta con mi compañero me pasa eso que no hay expresión en nada es está el fuerte pero es un fuerte porque es fuerte es una instrucción

Pero uno lo dice ,la dirección, mi instrumento es la dirección, cuando uno toca también en el piano etcétera, sí hay que hacer los matices, más que hacer los matices, sentirlos sentirlos.

Yo Maestro siento que uno de los grandes problemas de nosotros los jóvenes está en como usted dijo, no nos sentamos en la biblioteca, o en este caso en internet, a buscar de por qué o qué estaba pasando Beethoven que escribió tal cosa.

Y lo veo mucho con mis hijas, la pequeña estudia música y está estudiando producción musical en Estados Unidos en Berkeley, toca piano clásico,

pero está experimentando otras cosas, ella es muy dedicada, y veo muchas veces que yo le digo hechos, y me dice, yo no sabía eso, porque yo trato de buscar la curiosidad en ella, tiene que ser curiosa, tiene que experimentar todo el otro día.

Ella era pianista clásica, tenía una idea vaga de quién era Corea, pero después se envalentonó. El otro día le compré un libro gigante de las canciones de Bob Dylan, que yo no conocía mucho, pero el libro me pareció tan hermoso y digo ella tarde o temprano tiene que llegar a esto, curiosamente un mes después me dice mira me hablaron del tipo del libro, conchale, qué bueno que me lo regalaste. Yo le hice ver, y digo, todo está el golpe de una tecla en un teléfono, en una tablet, todo lo tenemos.

Me pasa a mí que yo tengo una buena biblioteca en casa, pero igual está todo a un al golpe de una tecla, pero recuerdo que muchas cosas están en los libros y cuando tú ves la inmediatez, la inmediatez te va a dar una explicación del momento que es la que necesitas, pero si ves que un tema que te apasiona tienes que ir un poquito más allá. Eso lo viví en el mejor tiempo que tuve en mi vida, ahora

estoy viviendo uno agradable, pero mi mejor tiempo fue casi los 7 años que estuve en la Real Academia en Inglaterra. La biblioteca era fantástica, yo trabajaba en una biblioteca, pues me tenía que ganar unos pesitos, arreglaba libros, los prestaba, pero había colecciones de grande artistas que habían donado sus partituras. Ahora todo está en internet, también había un libro que era un facsímil de la consagración de la primavera, para mí esa biblioteca fue un momento donde yo ponía los discos, los grababa en cassette y tenía un momento realmente mágico, y eso se pierde un poco con la inmediatez, ahora hay que profundizar, y siento muchas veces que la orquestas de jóvenes (yo que nací en una orquesta de jóvenes) hay un poco también la inmediatez, yo siento que la orquestas necesitan buenos directores, directores no solamente técnicos, sino maestros de la música, y por eso a mí me gusta mucho trabajar con gente joven, porque si tú logras realmente congeniar con ellos te das cuenta que son unas esponjas, que rápidamente le cambias la vida, entonces yo siento que son un apostolado, yo siento que yo lo hago, yo siento

	<p>que de alguna manera tengo esa misión con la orquestas Juveniles, por eso trabajo con orquestas juveniles mucho en Venezuela, acá también con la Foji, con otra gente en Mendoza también, o sea hacerle ver a los jóvenes con una preocupación, porque yo siempre se lo digo a todos los alumnos de dirección orquestal, todos queremos estudiar dirección de Orquesta para bueno, ser un director profesional y dirigir a orquestas profesionales, pero y ¿las orquestas de jóvenes?, cualquier idiota dirige la Sinfónica Nacional de Chile, es una orquesta buena, entonces pam, y suena un silbato y tocan todo, ellos saben, difícil es agarrar una orquesta juvenil en la cisterna y decir, vamos a hacer un concierto en un mes, y empezar desde cero, y los pones a tocar, eso sí, eso sí es difícil, y eso es un apostolado.</p>
--	--

<b>Categoría</b>	<b>Entrevista al Director</b>
<b>Pregunta</b>	<b>¿Qué es la interpretación</b>
<b>Rodolfo Saglimbeni</b>	<p>Si yo siento que desde hace mucho tiempo lo pienso, una vez mi maestro de dirección me dice, hay una palabra en la música que utilizamos</p>

mucho, que es interpretar, interpretar significa, que yo estoy leyendo e interpretar un texto, estoy dando mi visión del texto, yo leo a García Lorca, yo he leído poemas, me parece que es muy bueno, y él me decía, no hay que interpretar, hay que recrear, pero no en el sentido de divertir, sino, de recrear, de reinventar, y uno con los compositores, la idea es que tú interpretes esa música, sino que tú te pongas en ser el intermediario entre el compositor y una audiencia, un intermediario, donde tú recrees la idea del compositor.

Cuando nosotros tenemos un pianista, haciendo un concierto, un recital de sonatas de Beethoven de piano, ¿Quién es la persona más importante? ¿El pianista? No, es Beethoven o Schubert, esa es la persona y ese es el genio, esa es la fuente, nosotros debemos ser humildes servidores dentro de esa genialidad, nosotros podemos reproducir esa música, entonces yo siempre pienso que eso es, más que interpretar, es recrear... y por mucho tiempo, todavía veo ese tipo de cosas, orquesta filarmónica de Berlín dirigida por Herbert Von Karajan, y tu ves un afiche hermosísimo, y hay una foto del director hermosa, pero ¿y la

orquesta?, entonces siempre ese fue como el marketing, es el director. Recuerdo un disco que decía Herbert Von Karajan dirige Beethoven, y Beethoven más pequeño.

Hay una anécdota que se la cuento yo a Gustavo Dudamel y nos reímos muchísimo, hace un tiempo hace unos 7 u 8 años más quizás, la filarmónica de Los Ángeles junto con la Simón Bolívar fueron a Caracas, y entre las dos orquestas, tocaron la Sinfonía de Mahler, unas tocaron unas y otros tocaron otras. La octava la tocaron con las dos orquestas por ser la más grande, y recuerdo esta anécdota, (había una fila muy grande para comprar entradas) y en la fila había una señora que estaba en la cola, y dice ¿esta es la cola para Mahler? , y una señora se voltea y le dice, no, esta es la cola de Dudamel, o sea, ella estaba comprando un ticket para Dudamel, porque lo que le vendía a ella no era Mahler, sino el marketing de Dudamel, por eso te digo, esa es una de las cosas. Entonces como te digo, nosotros debemos realmente ponernos... ese compositor nos da esta partitura, nosotros la hemos trabajado le hemos internalizado, nosotros seamos unos intermediarios para llevar eso, eso es

lo que yo siento que es el sentido de la interpretación, no dar la opinión de lo que yo pienso de Beethoven, así yo veo a Beethoven, entonces escribe muy bello, esto es fuerte, etcétera, pero aquí me parece que en vez de mayor debería ser menor, esa es mi interpretación, o Beethoven escribe allegro con brío, y yo lo toco más bien como lento, porque yo siento que no, no es mi versión, es la versión de Beethoven, hay gente que dice no, yo quiero dar mi visión de Beethoven, eso es otra cosa, hay mucha gente de esa manera, yo soy más fiel en ese sentido, siento que nuestra misión y yo soy un músico que me considero bueno, sí, me considero bueno sin egocentrismo ni nada, pero esta es la dimensión de Mozart, Beethoven y etcétera. Estoy hablando de esos maestros esta semana, estoy haciendo al rey, la 40 de Mozart, estoy haciendo al más grande Dios de la música que es Mozart, entonces ¿voy a ponerme yo encima y por encima de él? Como maestro aprendes a no cruzar ese límite, la edad te enseña mucho. Cuando uno tiene 20 años uno se la sabe todo, el tiempo te va diciendo si lo haces bien, siento que soy (y lo paso diciendo todos los

	<p>días), soy un privilegiado de la vida por mi familia, por mis cosas, pero por sobre todo, porque que tengo la oportunidad de tener la profesión de trabajar con obras de arte y ser una persona que pueda entregarlas, tener un público y una orquesta para poder hacerlo, ¿Qué más le puedo pedir a la vida'? de verdad es muy hermoso, hermosísimo.</p>
--	--