



Joaquín Orellana: creación y vanguardia musical

ALFONSO ARRIVILLAGA CORTES



Poca atención a recibido Joaquín Orellana, músico, compositor y escritor guatemalteco, a pesar de sus logros significativos en el campo de la creación de la música, mismo que parecieran llamar mas la atención al extranjero que al país. Este trabajo solo es un primer acercamiento, el lector podrá constatar la dimensión de su obra y por ende la necesidad de que el abordaje sea tratado con mayor amplitud. Agradezco a mis alumnos Nazario Rucal Xunic, Magdalena Ixquiapta, Jorge Abdul Pérez y Félix Guzmán por su participación en el seminario que conducirá sobre Orellana en el Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades de la USAC. En tal sentido este trabajo solo abarca hasta 1994, momento en el que la obra de este maestro continuaba con verdadera intensidad (algo que sucede hasta nuestros días). La principal fuente son una serie de entrevistas con el maestro, además de los

programas y notas de prensa. Esta reflexión pertenece a un esfuerzo mayor.

LOS PRIMEROS AÑOS: VOCACIÓN Y FORMACIÓN

La historia musical de los Orellana se remonta a don Manuel Samayoa (Tío-abuelo paterno de Joaquín) quien era conocido por su inclinación musical. Ejecutaba la guitarra y cantaba en las reuniones familiares, en aquellos lejanos tiempos en que la música se tocaba en vitrolas. De igual manera el padre de Joaquín Orellana Samayoa era aficionado a la pintura y a las artes plásticas, mostrando además una gran disposición para la música, que por azares del destino no pudo desarrollar. Joaquín Orellana provenía de una familia con sensibilidad por las artes, algo por lo que desde muy niño mostró inclinación. Recuerda que su principal interés era imitar todo lo que escucha con un lenguaje propio, la “gesticulación vocal”: un ordenamiento sonoro musical al canto de los pájaros, al choque del viento contra un árbol, etc. Tenía una tendencia a manejar musicalmente lo verbal. Le daba por inventar, tal es el caso de “una cancioncita” que le hizo a tres patos a los cuales él llamaba: “Tú” (satirizando el trato presuntuoso de las personas que en esa época se tuteaban), “Di” y al último “Colilla” (porque movía muy rápido la cola). El lío se armó cuando le decía a “Tú”: “Tú dí “Di” y “Di” dí tú, “Tú dí Colilla a Tu...” cancioncita que andaba repitiendo insistentemente por su casa ante la extrañeza de su madre que se preguntaba -¿Ese patojo estará bien de la cabeza?- aunque a él todo eso le parecía muy normal.

Más adelante impulsó a sus primos a hacer ensayos de trastocar todo lo que se hablaba, a hacer palabreos trastrocantes, manifestando siempre la tendencia de acompañarse con un ritmo, ya fuera con el pié o con la mano, de forma casi obsesiva. Además le dio por inventar un idioma con una especie de códigos que formaban palabras, al mismo tiempo inventó unos signos que le servían para comunicarse con sus primos en ese como dialecto que había inventado. A raíz de los desfiles del 15 de septiembre pudo observar varios instrumentos musicales, de los que, el que más le llamó la atención fue la "flauta transversa". La que le pareció fácil de copiar, impulsándolo a fabricar una flauta transversa de caña. Sus inicios como luthier otra de sus aptitudes. En el Colegio "San Sebastián" tiene su primera instrucción musical con el Maestro José Arce quien impartía el curso de solfeo.

Desde el principio da muestras de su gran musicalidad lo cual le vale para obtener un puesto en la banda, de dicho establecimiento, dirigida por el Maestro Reynols. Ingresaba interpretando el Alto, aunque muy a su pesar, pues él quería tocar melodías en trompeta, instrumento que también ejecutaba. El tipo de música que se interpretaba en la Banda eran marchas, pasodobles, etc. y para los conciertos del Colegio ejecutaban, a veces, música italiana, por ejemplo fragmentos de la Opera "Nabucodonosor" de Verdi.

También le atraía la literatura y la pintura, teniendo la dicha de contar con una biblioteca que su abuelo le heredó a su padre, quien le facilitó el desenvolverse un poco dentro del campo de la plástica. Sus primeros versos y pinturas fueron creadas

en esta su época de estudiante. Por espacio de cinco o seis años, en la temporada de vacaciones, viajaba a Tecpán a visitar a una tía, y es aquí, en medio de este clima tan saludable, donde al lado de sus primos, empezó a tener contacto con el pueblo indígena, sus situaciones familiares, sus voces y sus llantos. Posteriormente, y siempre en períodos alternos, viajó a Aguacatán (Huehuetenango) donde escuchó el Aguateco, y a Chinautla en donde conoció el pokoman central. Las experiencias vividas desde niño en el interior de la república le llevan a ir tomando conciencia de la realidad social del país, lo cual enfoca en su creación musical desde sus primeras obras.

En el Colegio San Sebastián realiza sus estudios primarios y secundarios y es aquí donde tiene sus primeras instrucciones formales de música ya que en dicho colegio además de los profesores de música, había una banda y un coro.

Estando aún en el Colegio, decide ingresar al Conservatorio Nacional de Música, lo que le crea conflicto con los horarios del colegio. Esto le crea conflicto, y apoyado en el hecho de su frustración por algunos docentes no preparados abandona en 1949 el colegio y se dedica de lleno a la música en el conservatorio. Esto le produjo problemas en su hogar pues toda su familia se oponía a que dejara el bachillerato. De esta época nos relata lo siguiente:

"...fue una etapa muy dura, en medio de la etapa de la adolescencia que de por sí es dura y con esas propuestas y esos problemitas que yo mismo me impuse, pues andaba solitario con mi problema. Todavía no estaba muy poblada la zona

6, y habían cercos, matorrales de izotales y todo eso; por allí me sentaba con mi cuaderno de música y cualquier cosa que me impresionara trataba de dar con la melodía clave que iba a representar eso, bastante especulativo por cierto, pero entré en ese lenguaje sólo para mí mismo, después me di cuenta que estaba corriendo detrás de un espejismo, porque ni la música más pragmática o descriptiva logra realmente dar un pensamiento concreto a no ser que sea verdadera o específicamente la música concreta de estructuras musicales coherentes, como una composición tal o cual pero que tiene la referencia de el lugar de donde provenían esos sonidos, supongamos, como un paréntesis: una algarabía de un mitin o de un mercado o de lo que sea, al grabarlo pues esta pareja con su gama de una riqueza tímbrica enorme y rítmica pero viene uno y teniéndolo ya grabado con solo imprimirle una dinámica y poner lo del mitin, del sonido de la algarabía, ponerlo de lo más suave a lo más fuerte y en lo más fuerte culminar con un grito y el grito desvanecerlo, ya tiene una forma dinámica que en sí ya lo hace valedero como música.

Lo que pasa es que en ese caso los grados musicales están sustituidos por sonidos del ambiente o sea que si en los violines hay un trémolo en crescendo, culminando con un golpe de un plato, pues allí tiene una dinámica, algo que crece, culmina y decrece, sólo que en el caso de trabajar eso mismo a nivel musical dentro de esa dinámica pero con sonidos del ambiente, entonces lo que ocurre es que aparte que hay música está la referencia del lugar y lo que significan concretamente esos sonidos del ambiente,

entonces digamos que en ese caso sí la música puede expresar pensamientos concretos o imágenes más claras, perfilar más claramente una imagen pero toda vez que se trata por ejemplo de hacer el mar en orquesta, siempre es una traslación; para hacer realmente el mar habría que grabar el sonido del mar y trabajarlo musicalmente, lo cual también ya se escapa un poco de porqué, en cambio la traslación es más válida (digo yo), porque si tomamos como ejemplo La Tormenta que hay en la suite 'El Gran Cañón' de... eso es bien una onomatopeya de la tempestad incluso con la... cromática de las cuerdas que va bajando y el sonido del viento, en cambio en Beethoven por ejemplo la tempestad de la 'Pastoral' es más bien una epopeya de la tempestad o sea que la traslación a veces es más válida por una razón poética musical, mientras que en la onomatopeya a veces es mejor, porque es mucho más fiel al sonido original, se va alejando del hecho de ser música o sea que es esa dialéctica."

En 1949 ingresa al Conservatorio Nacional de Música. Sus maestros fueron: en Solfeo: Maestro Pinillos; Violín: Maestro Carlos Ciudad Real; Piano: Maestros Cuellar y Rodrigo Rouanet. Armonía, Contrapunto y Orquestación: Maestros Ricardo Castillo Franz Ippich Ardenoise. En la clase del Maestro Ardenoise compuso su primer Cuarteto. En esos años hizo su primer estreno formal como compositor con: "Exorcismo", "Scherzante para piano" (estrenada por Luis Alberto Quezada alrededor de 1954-57), basada en un ostinati en ternario y binario que era martirizante.

El joven Orellana participa en ese

entonces en la campaña para el cambio del director, Maestro Alberto Mendoza, pues su gestión al frente de la institución dejaba mucho que desear. Como consecuencia de este movimiento lograron que el Maestro Mendoza (apodado Sulfato) dejara su puesto, mismo que ocupó el Maestro José Castañeda, quien además impartía el curso: Filosofía del Arte y la Música. Con el Maestro José Castañeda tuvo su primera aproximación a lo que era el sistema no tonal.

Se encontraba saliendo de la tutela de Ardenoise, cuando en 1959, ingresa a la Orquesta Sinfónica de Guatemala, después de haber ganado el concurso de oposición para una plaza en los violines segundos. Aquí en forma autodidacta, recibió en forma práctica-auditiva clases de orquestación de los grandes maestros de la música, pues al estar ejecutando una obra y escuchar algún pasaje, o algún acorde, se fijaba cual era y luego de terminar el ensayo iba y revisaba la partitura para ver como estaba orquestada esa parte.

En este periodo escribe sus obras (25) de corte tradicionalista con claras tendencias neorománticas y neoclásicas composiciones especialmente en el género de música de cámara: Cuarteto para Cuerdas Número 1;¹ Trío para cuerdas, violín, viola y chelo;² el Ballet Contraste, un Extraño Personaje (poema sinfónico), Violante en el Claustro (oratoria para coro, orquesta y declamadores) y Adaggio Scherzo (para orquesta).

ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO

Corría el año 1964 cuando un director de orquesta argentino Espinoza

visitó Guatemala, y en pláticas sostenidas con el Maestro Salvador Ley (que en ese entonces director del Conservatorio Nacional de Música) le hizo mención del Instituto Torcuato di Tella. El Maestro Ley insto a Orellana (quien gracias a algunas obras creadas a principios de la década de los '60 ya tenía cierto reconocimiento como compositor) a enviar algún trabajo para aplicar a una beca en dicha institución, pero no fue sino hasta finales del año '65 y a petición reiterada del Maestro Ley fue enviada, el "Ballet Contrastes; tema y variaciones", (compuesta en 1964). El jurado que evaluó las obras y que otorgó la beca al Maestro Orellana, estuvo integrado, entre otros, por los maestros Francisco Kropfl, Alberto Ginastera y Gerardo Gandini.

Es así como en el año 1967 viaja al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales "Torcuato di Tella" en Buenos Aires, Argentina. El Maestro refiere que el ganar la beca "significó por una parte una satisfacción al ver que la obra había despertado un interés y más que todo porque era la oportunidad de entrar a un lugar que se ocupa de altos estudios musicales" (Orellana, entrevista 2.12.93). Aquí inicia una relación más estrecha con las tendencias de vanguardia en el campo de la composición musical, las



*1 Interpretado en Washington por el Cuarteto Guatemala
2 Comisionado por la Unión Panamericana (estrenado por miembros del Cuarteto Claremont en el III Festival Interamericano de Música de Washington en 1965, una obra que obtuvo elogiosos comentarios y críticas del Washington Post e Irving Lowenness del Evening Star. También fue interpretada en el Festival de Música de América y España en Madrid en 1967).*

que lo acompañaran hasta nuestros días. Respecto al Torcuato di Tela recuerda: "En este lugar los estudios fueron para mi de gran provecho, porque no era un lugar para hacer locuras modernas o modernoides, si no que era una academia a la vanguardia..." (Orellana, entrevista 8.10.93)

En este lugar tienen como catedrático a Francisco Kropfl compositor argentino, director del Departamento de Estudios superiores e Investigación en Música Contemporánea y miembro del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la ciudad de Buenos Aires (CICMAT), y pionero de la música electroacústica en su país. Este connotado maestro imparte el curso las texturas musicales del siglo XX. Orellana recuerda respecto a Kropfl, lo siguiente: "...era un hombre que también se adentraba en la psicología del alumno, él terminó dándome clases particulares por su propia voluntad, me hacía llegar los sábados y los domingos al Instituto. Era un hombre apasionado por dar clases." (Orellana, entrevista, 8.10.93).

Finalmente, acota que debido a su descendencia alemana Kropfl era una persona sumamente disciplinada, y al darse cuenta de los requerimientos especiales de Orellana, se los brindó. Sin duda Kropfl conocía la dimensión de este compositor guatemalteco, pues él fue él uno de los jurados, que evaluó la obra que le valió la beca.

METEORA NUEVA DIMENSIÓN EN EL TRABAJO CREATIVO DE ORELLANA

"Es música electrónica en un 80%, ya que casi todo el material sonoro parte de resonancias de piano que fueron aprovechadas en su calidad vocal y coral. Esta circunstancia permitió la evocación de voces 'irreales' que se adecuaban a la motivación extramusical: la mística ciudad de Meteora con sus antiguos monasterios levantados en la cima de rocas y verticales montañas. Formalmente, "Meteora" es una pieza electrónica bien estructurada y evidencia signos de un despojamiento ornamental que iría a desembocar en la austera y patética 'Humafonía I'..." (En Reencuentro de Una Labor: 1983:36).

"Meteora" es compuesta durante su estadía en Buenos Aires, en 1968, en el laboratorio de música electrónica del Torcuato di Tela. Coriun Aharonian apunta respecto de esta: "En Meteora quedan ya planteadas algunas opciones: búsqueda de limpieza formal, despojamiento, desinterés por decorativismos novedosos..." (Aharonian, en Revista Ficciones, de Montevideo, citado en reencuentro de una labor: 1983:8). Orellana apuntalando los análisis de Kropfl respecto de Meteora dice lo siguiente: "Fue una prueba de que no me había absorbido el medio, que me había integrado sin dejar de ser yo mismo..." (Orellana, entrevista 8/10/93).

Su salida al extranjero produjo una crisis que él destaca en cuanto a que era un compositor formado en lo tradicional, sin embargo le permitió confirmar lo ya realizado por intuiciones. Advierte que a pesar de fugarse de los centros tonales, no los rompía, (la revalorización posterior de

su obra nos demuestra todo lo contrario). Mientras que allí se enfrenta ante una música que va más allá de lo tonal, una música flotante en cuanto a ritmos y alturas. Se percata de lo que quería realizar en sus inicios, ya que todo lo que le parecía distinto ya estaba recontra hecho desde 1915. Recordemos que Schoenberg a partir de "Pierrot Lunaire", (1912, Opus 21), obra para voz cantante y cinco instrumentos: piano, violín (alternando con viola), flauta-flautín, clarinete (y clarinete bajo) y violoncelo) ya había establecido el dodecafonismo organizado. Orellana reconoce que por 1947 al 50 él aun se encontraba realizando sus trabajos sin conocer estos resultados realizados por Schoenberg. Pero como él mismo apunta "desde luego que (mi trabajo) seguía siendo especial, en cuanto a la personalidad, pero no en cuanto a sistema".

CURSOS Y FESTIVALES INTERNACIONALES

En el año 1972 recibió una invitación de la "Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea" para participar en el curso que se celebraría ese año, ello por propuesta de Corión Ahaharonián, miembro de la mencionada sociedad. Por problemas derivados de la falta de apoyo gubernamental, el maestro no pudo asistir, pero a cambio de ello envió una copia magnetofónica de la obra "Humanofonía I" (compuesta en 1971). Esta obra fue escuchada durante el curso despertando comentarios favorables. Varias copias de la misma fueron enviadas a otros países de Sudamérica y de Europa. A raíz de la repercusión de esta obra, el maestro fue invitado en enero de 1975 como docente y expositor de sus obras en Cerro del Toro,

Piriapolis, Uruguay, donde se realizó el Cuarto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea lo que le permite renovar los contactos anteriormente adquiridos y en donde ocupa un papel destacado como expositor tanto porque su obra ya era conocida, tal el caso de Humanofonía I,3 de la que el crítico uruguayo Carlos PelLegrino vertió excelentes comentarios a pesar de la rigurosidad con la que era conocido en la crítica. Llegó incluso a proponer la creación de una escuela de música basada en Humanofonía. El otro factor que lo distinguió fue la vanguardia de sus exposiciones en cuanto a un nuevo lenguaje contemporáneo en música. No es fortuito entonces que dicho curso sea clausurado por una obra suya hecha por encargo para el evento doce (12) horas antes.

Esta obra a la que él denominó "Diver-intento" fue solicitada en dicho curso por Coriun Aharonian y María Teresa Sande quien dictaba el curso de Nuevas Graffias. El hecho de la tardía invitación a la creación de la obra en mención refleja sin duda la capacidad y el potencial creador que los colegas miraban en Orellana. Invitación o reto, el trabajo fue aceptado y los resultados fueron satisfactorios. Orellana recuerda: "*Coriun Aharonian y María Teresa Sande me dijeron que si aceptaba componer una obra para guitarra, flauta y contrabajo para tocarla al día siguiente por la noche, yo cuando vi que me llegaron a proponer esto, pues dije, ¿será que ellos piensan que*



3 Grabada en la colección de discos "Música Nueva Latinoamericana Número 2"

no puedo hacerlo? por si están pensando que si puedo, les voy a decir que si... era una locura ya de por si, claro que recurrí a los procedimientos aleatorios porque una obra de tipo tradicional, imposible, ni don Mozart, creo, lo hubiera logrado... me acuerdo que fuimos a la casa del flautista Santiago Bosco, que era la primera flauta de la Sinfónica de Montevideo... se le propuso que si quería tocar una obra para el cierre del curso y él, sonriente, aceptó, y preguntó que donde estaba la obra a lo que se le respondió que la obra aun se iba a escribir, ¿para cuándo es? preguntó, - Para mañana en la noche- le respondieron. Se fue poniendo serio y dijo -¿Pero están locos?!- (entrevista a Joaquín Orellana, 8/10/93).

En realidad la anécdota de este hecho es más extensa y rica de lo aquí expuesto por lo que destacamos algunas situaciones que nos ayudan a reconstruir lo acontecido. Primero su compañero de cuarto, el paraguayo-brasilero Eladio Pérez González colabora con él al irse para dejarlo trabajar en completa libertad; el argentino Amílcar Rodríguez Inda quien ejecutaría el papel de la guitarra de la obra en mención se encontraba bastante nervioso y en repetidas ocasiones lo buscaba para conocer los adelantos obtenidos en el proceso creador. Indiscutiblemente sus visitas eran claves ya que él indicó toda una serie de posibilidades respecto al ataque del instrumento. Finalmente optó por elaborar una paleta sonora de procedimientos posibles e intercaló algunos temas. El trabajo fue llevado a satisfacción y el día siguiente a las once (11) de la mañana ya se encontraban ensayando. Algunas características de la obra Orellana las refiere de la siguiente

manera: "El contrabajo, (mismo que él ejecutó), se tocaba acostado con desplazamientos, pizzicatos, armónicos y algunos aditamentos para hacer glisandos; destacaba además el uso de tubos y un vaso de agua para los sonidos mojados en la guitarra, destaca como parte importante de la obra un falsete junto con un armónico fluctuante en el contrabajo con papel preponderante en la flauta y algunos sonidos desplazantes de la guitarra; la obra termina soplando en una de las eses del contrabajo y la guitarra hacía un último stacato con una varilla entre las cuerdas".

El momento del estreno de la obra llegó, no sin estar el maestro Orellana y los intérpretes bastante nerviosos. Orellana llegó incluso a proponer quitar la obra del cierre del evento, y pasarla a la apertura del mismo y que así en cierta manera pasara inadvertida, pero esto no fue aceptado. Sin duda la tensión fue mayor al notar la presencia de expertos en la música contemporánea, tal el caso de Christian Clozier (director y fundador del Centro de Música Experimental de Bourges, Francia), Françoise Barrière y del alemán Dieter Shomba. La obra fue desarrollada con un éxito apoteósico, recuerda hasta un fortuito balanceo final del contrabajo que conjugó muy bien con el sentido de la obra y que el maestro agradeció. El éxito obtenido obligó a los intérpretes a una segunda ejecución lo que avaló sin duda el gusto del auditorio por la obra en mención, aunque Orellana señala: "¿Qué clase de ave será ésta?, y el alemán también con un poco de recelo, ¿pero qué podían hacer con toda esa gente aplaudiendo? Esa noche todos los asistentes al curso -a excepción de Orellana debido al cansancio- celebraron con gran euforia. Recuerda a uno de los

estudiantes que insistentemente repetía *"yo no me voy a acostar porque no me da la gana, esta noche celebramos el estreno de Orellana"*.

Luego vino su participación a participar como profesor y compositor activo por la Universidad Federal de Minas Gerais, para laborar en el noveno festival de invierno en Oruro Preto Brasil, en donde compuso y estrenó su primitiva grande para coro mixto e instrumentos especiales, habiendo de nuevo su obra causado gran impacto. La etnomusicóloga Cristina de Miranda expresó: *"...esta obra ha tendido un puente entre el pasado y el futuro..."*

La mejor prueba del impacto que la obra causó es que le valió para ser invitado a Belo Horizonte donde impartió, durante una semana, un curso de música contemporánea junto al compositor argentino Eduardo Bértola. En el Instituto de Educación de la localidad, Orellana interpreta nuevamente, y con todo éxito su obra "Primitiva Grande".

Ante el éxito alcanzado y la difusión de su obra fue contratado por la Secretaría de Cultura para impartir, en la Universidad de Sao Paulo, seminarios de música contemporánea. Fue en Ribeirao Preto, lugar del interior del Estado de Sao Paulo en donde se interpretó por última vez la obra "Primitiva Grande", contando con la participación del coro de la Universidad. Impartió el último seminario en tierras brasileñas en la Facultad de Música "Mozarteum" de Sao Paulo.

En 1985, La Universidad de San Diego California, organiza el Pacific Ring

Festival the Music Contemporaneous le invita a través de el compositor Gordon Mumma quien es profesor de Música en la Ciudad de Santa Cruz. Este compositor norteamericano ha sido un fuerte impulsor de su obra y piensa que el trabajo musical de Orellana pone en relieve valores latinoamericanos. Gracias a Mumma se conocen en esta universidad las obras Primitiva I y Humanofonía. En dicho festival, al que inicialmente sólo participaría con algunas cintas magnetofónicas y diapositivas de sus instrumentos, finalmente llegó con casi todos sus útiles sonoros elaborados, debido al interés por su obra en esta casa de estudios. Su presencia trascendió por él más de lo esperado y su trabajo fue ovacionado. Aquí presentó Híbrido a presión y Primitiva I. Conlong Nancarrow quien se encontraba dentro del público refirió con asombro a los instrumentos, sus sonidos y la calidad de la obra. Morton Subotnick, quien había escuchado en Bourges: *Imágenes de una historia en redondo*", misma que no le había parecido probablemente por que su música no está imbuida de las circunstancias sociales, mientras que la creación en Orellana se ubica así: *"yo soy, digamos, un músico político no tanto por que me interese conducir ni aleccionar, sino por que mis obras las extraigo de lo sonoro social"*. (Entrevista a Orellana, por Berganza). Sin embargo Subotnik el trabajo le pareció maravilloso, opinó que valió para que pudiera darse cuenta que su trabajo no andaba mal. El centro Georges Pompidou, a través de Mark Betierstt también manifestó su asombro por la calidad de la obra y se mostraron interesados para que este connotado creador guatemalteco, asistiera durante 6 meses a este lugar para

aprovechar la tecnología con que cuentan a favor de su proceso creativo.

El origen y por que de las primeras producciones que se fugan en Centros Tonales

Joaquín Orellana.

Hasta donde puedo recordar mis impulsos de hacer música provenían casi todos de imágenes extra musicales. Sentía el deseo imperioso de representar con sonidos, hasta lo menos representable, y lo más insólito es que pretendía realizar esas representaciones, sólo con la factura melódica, porfiando por hallar el diseño clave, la afortunada configuración de temas que "dijeran", hasta donde fuera posible, lo que era necesario expresar. Una cosa era obvia: si la impresión de un paisaje a cierta hora -por ejemplo- debía canalizarse o trasladarse o transfigurarse en las características muy requeridamente de un tema musical, estaba prescindiendo de pintar o dibujar ese paisaje, o de escribir un poema o alguna prosa, estaba reviviendo esas impresiones (más emotivas que visuales) al campo de lo abstracto (lo musical), prueba de que consideraba la naturaleza de esas sensaciones y emociones, como muy subjetivas.

Más tarde, con el recurso de los procedimientos armónicos, la representación de cosas extramusicales tuvo una vía de mucha mayor riqueza. Pero como el contenido de esos elementos extramusicales estaba en su mayoría referido a cosas de orden mágico, misterioso, esotérico, demoníaco-religiosos, fantástico, etc.; entonces las progresiones armónicas del diatonalismo rígido me resultaban poco adecuadas, y así,

me encontré buscando y experimentando en el teclado del piano (sin tener el conocimiento), otra clase de acordes y desplazamientos armónicos, que no sólo zigzagueaban entre distintos centros tonales, sino que casi nunca tenían una resolución cadencial, y lo mismo ocurría con las facturas rítmicas, que tendían a apartarse de lo métrico y lo determinado. Esa situación, en un estado de principiante y ya desechados los recursos conocidos, porfiando por traducir o evocar con sonidos, toda una gama de profundidades cual más subjetiva, me provocaba un estado de desazón, y al mismo tiempo me hacía sentirme como culpable por estar buscando cosas "raras", en vez de hacer piezas normales y comenzar con cosas sencillas y fáciles, como correspondía a un buen principiante. Así, mis piezas de ese tiempo fueron: "Exorcismo" (Scherzante para piano), estrenado por Luis Alberto Quezada alrededor de 1954-57, en que anteponía fuerzas oscuras y transparencias místicas. Otros títulos que evidenciaban lo singular de esos inicios, fueron: "Paisajes desolados" (para cuerdas, flauta y clarinete), "La vía de los sepulcros", "Ronda Sabática" (aquejarre), etc. (Entrevista viernes 8 de octubre de 1993)

JOAQUÍN ORELLANA COMO DOCENTE:

Durante la época que el maestro se desempeñó como catedrático de armonía del Conservatorio Nacional de Música, trató de implantar nuevas formas de enseñanza musical, para que el desarrollo y conocimiento de las nuevas corrientes musicales se pudieran asimilar e interpretar en nuestro medio, desafortunadamente

por el pensamiento retrógrado de algunos maestros y alumnos, Joaquín Orellana no pudo desempeñar su labor docente al nivel que él pretendía impartir sus clases.

Un grupo de alumnos conforman una pequeña asociación para luchar por que al maestro Orellana se le diera la oportunidad de transmitir todos sus conocimientos como el pretendía y sin limitaciones pero el maestro al ver la confrontación que se estaba dando dentro del Conservatorio, renuncia como catedrático y los alumnos que estaban interesados en adquirir estos conocimientos se quedaron con la frustración de no poder estudiar con el maestro Orellana.

Ya fuera del Conservatorio se dedicó a buscar apoyo en distintas entidades estatales y privadas, para crear el Centro de Estudios de Música Contemporánea y Electroacústica, pero desafortunadamente, después de 22 años de lucha no se ha podido conformar.

OBRAS DE JOAQUÍN ORELLANA:

A continuación se detallarán algunas de las obras creadas por el maestro Joaquín Orellana.

"Ante-Par III" (coro, orquesta de cámara y solista femenina).

Significa en contradicción: Antes del Paraíso, Antes de la Libertad o simplemente en Pos de la Libertad. Se encausa por la vía retrospectiva: temas propios evocan el pasado y se perfilan en el diseño místico y sobrio del canto gregoriano que en sutiles transformaciones va cobrando otras fuerzas expresivas durante el desarrollo de la obra.

Considerando el canto gregoriano como la constante en algunas series de obras orellanianas, en el caso de *"Ante-Par III"* una máxima condensación en que sus características propias reflejan más su estado puro a diferencia de otras producciones en las que es utilizado como un "leit motiv" o como la oposición a otras fuentes sonoras: Cantata dialéctica, Humanofonía, Malebolge, planteado así como un elemento del paisaje sonoro o como la presentación del espíritu religioso constante de un lugar. (Programa del Concierto de la Temporada de Verano 1984, de la Orquesta Sinfónica Nacional en homenaje a Charles Ives. 23 de febrero de 1984).

Ballet Contrastes (Tema y Variaciones)

Consta de un tema (introducción), diez variantes (entre estos: "Per Danza", "Interludio", "Transposiciones" y "Escena") y un final. Musicalmente Orellana la define: *"Contrastes", lenguaje del pasado, insinuaciones valsantes, obra "Lírica", "expresiva", "ruidosa". Provoca aplausos".*

Compuesta por encargo del coreógrafo Roberto Castañeda a través de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, fue destinado al Ballet Guatemala. Los primeros bosquejos de la obra se remontan al año 1962, pero fue compuesta formalmente en 1964. Un año después fue estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro Humberto Ayestas, acompañó al grupo de Danza.

Esta obra es música en base de contrastes musicales, realizada para definirse con contrastes coreográficos. La

forma musical empleada hace más fácil conseguir la unidad en los contrastes, lográndose así que un mismo personaje (tema) pueda vestirse a la antigua y a la moderna. Lo clásico es aquí una “estilización, y remembranza”, y lo moderno se presenta refinado.

Una sólida orquestación enmarca la obra, conmoviendo el particular patetismo en sus partes líricas o dramáticas, así como la pujanza rítmica y arrolladora de sus partes salvajes. (Programa del III Concierto de la XXXII Temporada oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional. 2 de julio de 1976.

“CANTATA DIALÉCTICA”

Es una obra de carácter humanofonal, de grandes dimensiones (cincuenta minutos) que incluye el uso de cinta magnetofónica.

En ella el canto indeterminado, las inflexiones musicales de la queja, los “llorantes”, la angustia y el terror, la sonoridad conversativa y la declamación (en la cual las palabras inventadas no tienen ningún significado sino que son utilizadas sólo por su cualidad sonora, separando el sonido del significado o sentido) contrasta, en algunas partes, con la presencia del canto gregoriano. En sus dimensiones mayores, el coro aborda todos los procedimientos corales de textura en organizaciones aleatorias. Existen situaciones sonoras en las que un “grito” del coro femenino que va en crescendo culmina en un solo de una soprano, el cual posee una sonoridad indeterminada, mezcla de queja, risa y llanto, que en forma progresiva se va “normalizando” hasta

llegar a un canto gregoriano, que luego empieza a indeterminarse y culmina en el coro, que emite una serie de sonoridades complejas, ahogos de diversa sonoridad producidos dentro de tubos de resonancia. Esta obra fue estrenada en mayo de 1974 e intervinieron en esa ocasión 90 personas entre los integrantes del grupo instrumental y los dos coros (Programa del XVI Concierto de la XXXII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional. 8 de octubre de 1976).

“CORALES I, II Y III” DE LA CANTATA ESCÉNICA “HOMENAJE A DANTE”

Se ponen de manifiesto en esta obra valores fundamentales tales como el reajuste entre el arte natural y el arte cultural, elaborados de modo estructural, recurriendo a las formas dinámicas de “crescendos” por volumen o por aumento de elementos y “diminuendos”. Densidades progresivas y acciones de tensión y distensión (que son formas y recursos que se han empleado siempre, en la música de todos los períodos).

En los “Corales I, II y III” se emplea básicamente la altura aproximada en diferentes formas de ataque: valores cortos y puntuales, bloques en diferentes formas de desplazamiento a través de densidades progresivas, y el uso del fonema como mínima acción musical, haciéndolo contrastar, así como también integrarse a los valores largos y fluctuantes (Programa de la XXVIII Temporada Oficial, X Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional. 27 de julio de 1973).

“DOS POEMAS PARA VIOLÍN Y GRUPOS ORQUESTALES”

En esta obra, el maestro Orellana ofrece un modo distinto de colocar el violín solista y la orquesta, es por lo tanto bastante extraña ya que, por ejemplo, la orquesta no hace nunca acompañamientos para el violín, tampoco hace enlaces melódicos y diálogos con el solista, el ritmo casi nunca es cuadrado y se desenvuelve en un sistema atonal.

Se puede considerar como una gran cadencia para violín solo que la orquesta rodea con fondos esporádicos y breves, lo cual evidencia rasgos de unidad de síntesis como intención precisa. En el primer poema “Canto y Textura”, el canto se alterna a la textura sonora en la medida en que hoy sea posible cantar, y un solo violín pueda hacer textura.

En los pasajes cadenciales, el violín llega inclusive a realizar bloques móviles, abordando en dos cuerdas batimentos por fluctuación de cuartos de tono, éstos han sido intensificados con la fluctuación del arco.

En el segundo poema, “Inductor”, el violín induce a la orquesta a realizar determinados comportamientos sonoros (de allí su nombre) frenándola a veces con acordes bruscos, o instándola a ser su eco.

“EL VIOLÍN VALSANTE DE HUIS. ARMADÉL”

Esta obra pertenece a las obras de la serie “Homenajes”. Se enmarca en el vals criollo y está inspirada en el personaje Huisderio Armadel, figura

central del cuento titulado “El Silencio del Grillo” (contenido en la obra literaria “El Violín Valsante de Huis. Armadel, del mismo autor).

Huisderio Armadel es violinista en la aldea de Imbervalt, y es aquejado por una progresiva alienación. Es despedido de la Orquestina del pueblo pues “le ha dado” por tocar en las calles (casi siempre a la entrada de algunos edificios) y en algunas esquinas, pero más que todo de noche en los campos y bosques, regularmente en noches de luna llena. Sus composiciones son “extrañas” e inevitablemente desembocan en cosas valsantes que evocan las piezas criollas de su aldea. Es frecuente la presencia del valsesito pesaroso y cándidamente sentimental, aunque con diversas variantes. Después de su muerte se descubren unas memorias en las que relata sus “aventuras musicales” bajo la luna, con la que “dialoga” y refiere sus “filosofías y lucubraciones metafísicas”, así como su amnesia y el “destape brusco de la memoria” durante una noche de tormenta en que tocaba “delirantemente” y en la que recordó quien era él.

Forman parte de esta obra, entre otras, “Canción de Ibervalt” (para Orquesta de cuerdas) y “El Violín Valsante” (para violín y orquesta de cámara) (Programa del III Concierto de la Temporada de Verano 1985, de la Orquesta Sinfónica Nacional 28 de febrero de 1985). (Programa del Concierto Exposición en Conmemoración del CLXVII Aniversario de la Independencia Nacional y en Homenaje al maestro Joaquín Orellana. 14 de septiembre de 1988).

“ENTROPÉ (RETORNO)”

Esta obra pertenece al género de música concreta. Formó parte de uno de los fondos musicales que el maestro compuso para el segmento “La última profecía” de la obra “El nacimiento de los seres feroces” del escritor guatemalteco Manuel José Arce.

En ella se expresa una forma de primitivismo musical en un ambiente ritual, en el cual la voz humana es el factor principal que se ha empleado. También se hace uso de la transformación sonora de los instrumentos, efecto logrado por el uso de aditamentos especiales. (Programa del XVI Concierto de la XXVII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala. 14 de septiembre de 1972.)

ANEXOS:

Distinciones recibidas por Joaquín Orellana

1957: Primer Premio en el Concurso de la Canción Guatemalteca TGW. Obra “Canción Esotérica”.

1958: Primer Premio del Certamen Centroamericano “15 de Septiembre”. Obra: “El Jardín Encantado”.

1964: Primer Premio del Certamen Centroamericano “15 de Septiembre”. Obra: “Un Extraño Personaje”.

1969: Primer Premio del Certamen Centroamericano “15 de Septiembre”. Obra: “Multifona”.

1972: Segundo Premio del Certamen

Centroamericano “15 de Septiembre”. Obra: “Dos Poemas para violín y grupos orquestales”.

1979: Mención Honorífica en el VII Concurso Internacional de Música Electroacústica (Categoría de Música Electroacústica Analógica). Bourges, Francia. Obra: “Rupestre en el Futuro”.

1982: La obra “Poema Coral Declamatorio, La Libertad de Un Mundo (Ecos de un Teatro Inaudito)”. Seleccionado para formar parte del archivo en homenaje a Simón Bolívar, Maracaibo, Venezuela.

1984: La Dirección General de Cultura y Bellas Artes le otorga la “Medalla de Bellas Artes” en reconocimiento de su labor.

1984: Distinción Tsio-Ti otorgada por la Marimba de Conciertos de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes.

1992: Premio por Selección de obra característica “Híbrido a Presión”, para dos flautas y útiles sonoros y cinta magnética. Evento musical “Sound Celebration II”, en Louisville, Kentucky, Estados Unidos de Norteamérica. Septiembre, 1992.

1993 Plaqueta Artista del Año, por la Sociedad Dante Aliegheri. Octubre, 1993.

ENTREVISTA CON ENRIQUE ANLEU DÍAZ SOBRE JOAQUÍN ORELLANA

Ambos compositores han viajado al exterior, de donde recibieron influencias que luego ellos aplicaron a sus nuevas creaciones. Estos viajes al extranjero dejaron marcado en ellos un espíritu de

innovación. En su país han tenido grandes obstáculos que ganar, por ejemplo ausencia de laboratorios de experimentación, falta de apoyo de las autoridades competentes, la marginación y poca aceptación de los músicos, así como la reacción del público, que fue más positiva que la de los músicos.

Se debe agregar también que dichos compositores han llegado a conocerse en ámbitos internacionales por muchas de sus composiciones. Han recibido premios, galardones, menciones honoríficas, etc., tanto a nivel nacional como a nivel mundial. Han participado en eventos como por ejemplo en el Certamen Anual de Bellas Artes, ambos estudiaron en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala, son violinistas, compositores contemporáneos y fueron pedagogos de dicho centro de estudios.

1. ¿Desde cuándo conoce al Maestro Joaquín Orellana, qué tipo de relación han tenido con él?

Lo conocí cuando ingresé a la Orquesta Sinfónica Nacional, esta relación era puramente de trabajo (1964), hice prácticas ad honorem, allí conocí a Joaquín Orellana, sólo lo conocía como violinista. Estando en la Orquesta como miembro, andaba con la necesidad de escribir música, me interesé por los que escribían música, se puso en ese tiempo "El Jardín Encantado" de Orellana, hice una pintura para esta obra. En esos años de lucha de él, Sarmientos, uno no está muy consciente del valor que tiene la obra de Orellana. Lo miraba fregando, de repente lo vi escribiendo música, en este tiempo trabajamos amistad, por escribir los dos música.

2. ¿Cuántas obras del Maestro Orellana dirigió?

Con la Orquesta Sinfónica Nacional: 2 Obras. 2 Poemas para Violín y Orquesta. Suite para Orquesta.

Con la Orquesta del Conservatorio: Ninguna.

2.1. ¿Cuándo?

1era. Temporada del Teatro Nacional. La otra posteriormente.

2.2. ¿De qué tendencia? ¿Las estudió? ¿Tuvo ayuda de Orellana?

Neo-romanticismo. 2 Poemas (puntillismo contemporáneo). Sí la estudié, sin la ayuda de Orellana.

2.3. Qué reacción tuvo la Orquesta, qué reacción tuvo UD., qué reacción tuvo el público.

Desgraciadamente las orquestas en nuestro medio no están preparadas para este tipo de música. No hubo reacción extraordinaria. Considero la obra de Orellana de una gran altura, fue de admiración.

Público: En su mayoría nada elocuente, salvo un grupo muy reducido que estaba entusiasmado.

3. ¿Cómo encontró el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires o no lo encontró abierto o en función?

Ya había desaparecido, no se porqué causas, pero si había quedado parte de esa institución, aunque no con ese nombre y habían actividades como "de laboratorio".

3.1. Recordaban a Orellana?

Kröpfl y otros maestros que trabajaban allí recordaban a Orellana.

4. ¿Conoció a Francisco Kröpfl y otros? ¿Dónde y cómo? ¿Qué expresión tenía de Orellana?

Conocí a Kröpfl, tuve buena orientación, aprendí elementos para orquestación, para mi formación personal, elementos de música experimental. Recordaba a

Orellana y el trabajo que había hecho allá.

5. ¿A qué otros compositores o directores conoció en Argentina?

Había un grupo fuerte que trabajaron conmigo, como por ejemplo: Tauriello, al Maestro que me dio los cursos Hans Swarowsky, vienes, entre otros Pedro Calderón (director de orquesta) lo volví a reconocer. Otro que dirigió una obra mía aquí (Guatemala), conocí a otros muchachos directores de orquesta de Brasil, Venezuela, Argentina, Perú.

6. ¿Cree usted que Orellana y su obra son parte de una etapa en la Historia de Guatemala?

Forman parte de una etapa en la Historia de la Música en Guatemala. Claro que sí.

7. ¿Usted, Orellana y Sarmientos son una generación?

Podría decir que con poca diferencia de edad, como una confluencia de período musical. Allí confluimos los 3 en una etapa.

8. Sobre el Maestro Castañeda; ¿Qué crea? ¿Qué hizo? ¿Qué corrientes impulsó?

Sumamente importante a muchos niveles. Fue el primero que creó un grupo (orquesta progresista) que se transformó en lo que fue después la Orquesta Sinfónica Nacional. (Era de apellido Castañeda Medinilla, era como primo hermano de Ubico, de ahí su influencia).

La Orquesta Sinfónica Nacional fue una de las labores sumamente importantes que él realizó, fue impulsor de la música contemporánea. El Maestro Castañeda trabajó mucho sobre dodecafonismo, nos enseñó sobre el movimiento dodecafónico, sobre la teoría musical dodecafónica. Fue Director del Conservatorio, fue inventor de un nuevo Sistema de Notación Musical (con su libro Polaridades del Ritmo y el Sonido).

Hizo música "Serpiente Emplumada", la ópera infantil "Emulo Lipolidón", con textos de Miguel Angel Asturias, escribió la música de "La Chalana". Fue catedrático de Armonía y Contrapunto, de Folclor, fue director de Bellas Artes, del Instituto Indigenista, desarrolló una gran labor como antropólogo. Tiene un trabajo sobre la Matemática Maya relacionada con la música. Hablaba de unos brujos en los que encontraba complicaciones terribles.

9. ¿Qué concepto tiene de la Música del Maestro Joaquín Orellana?

La obra de Joaquín Orellana desde todo punto de vista es importante estéticamente, en donde es un innovador. Uno de los primeros predecesores en los cambios que iban a suceder en el futuro fue el Maestro José Castañeda, con los cambios de signos, nuevas tecnologías, más comunicación (entre ellas las artes). Tanto Sarmientos como Orellana, hicieron cambios estéticos (estuvieron becados en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires), al igual que mi persona (Anleu Díaz nos informó que este Instituto ya había desaparecido a -su llegada- solo quedaba parte del instituto (El laboratorio) y con otro nombre. Aquí Anleu Díaz también tuvo relación con Kröpfl de quien recibió también orientación académica).

En Guatemala no se había creado música de tendencias nuevas, cada uno aportó nuevos cambios (en su campo). Orellana hizo transformaciones en el campo estético y musical. Entre éstas, algunas obras como "La Descomposición de la Marimba", en donde plantea una nueva tímbrica y concepto del instrumento. La estética nueva es difícil de interpretar con tales innovaciones por parte del músico y del público ante todo con este tipo de

concepciones. En tal caso, la Música Guatemalteca sufre una transformación y un cambio radical en ese momento situando a Orellana en un nivel internacional.

10. ¿Cree que Joaquín Orellana ha contribuido al desarrollo de la Música en Guatemala?

Por supuesto que SI.

11. ¿Qué opinión le merece el trabajo que Joaquín Orellana desarrolla actualmente?

Conozco poco sobre lo que se ha hecho actualmente. En el aspecto que lo conozco (etapa de tendencia contemporánea, obras como "Meteora"), llega a niveles importantes, trabaja en puntillismo, en cambios en la tímbrica, en la concepción del sonido, originalidad en sus obras, que lo lleva a niveles particulares (Anleu Díaz ha dirigido en la Orquesta Sinfónica Nacional obras de Joaquín Orellana con este carácter como los dos Poemas para Orquesta y Violín, o su Suit para Orquesta de Corte Neorromántico). En mi concepto obras como "2 Poemas para Violín y Orquesta", en donde existe un juego de timbre y "Meteora", así como otras obras relevantes de este período, las considero importantes. No se había hecho música de este tipo en Guatemala y la reacción del público, así como de los músicos generalmente es reservada, no gusta o solamente a una minoría, pero de todas maneras es impactante.

Entrevista realizada el jueves 25 de noviembre de 1993. Centro de Estudios Folkloricos de la USAC, por los estudiantes del Seminario sobre la Obra de Joaquín Orellana en la Facultad de Humanidades referidos al inicio.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. Homenaje a Joaquín Orellana, Estreno de Evocación Profunda y Traslaciones de una Marimba. Revista del XVI Festival de cultura, Paiz. Serviprensa Centroamericana. Guatemala, noviembre de 1984.

Alvarado Coronado, Manuel. "Joaquín Orellana, Auténtico Creador". Diario Prensa Libre. pp. 44. Edición 1992. Guatemala, 25 de septiembre, 1992.

Anleu Díaz, Enrique. "Historia de la Música en Guatemala". Editado por la Tipografía Nacional y el Centro de Estudios Folkloricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Tomo III, Segunda Edición. Guatemala, 1986.

Arango, Luis Alfredo. "Joaquín Orellana, compositor - escultor" Diario de Centroamérica. Tipografía Nacional. Periódico No.30, 111. Guatemala, 20 de mayo, 1983.

Carrera, Mario Alberto. "Cursillo de Música Italiana". Disertó Joaquín Orellana. Diario La Hora, Suplemento Cultural. Pág. 4. Guatemala 23 de febrero de 1974.

Comité Pro-festejos de la Independencia Nacional. Gran Concierto de homenaje al 15 de Septiembre. Orquesta Sinfónica y Coro Nacional de Guatemala. Centro Cultural de Guatemala. Teatro Nacional. Guatemala, miércoles 14 de septiembre de 1983.

De Gandarias, Igor. "Tradición Popular en la Música Contemporánea Guatemalteca".

Editorial Cultura, Publicación del Departamento de Actividades Literarias de la Dirección General de Formación, Promoción, Extensión y Difusión Cultural del Ministerio de Cultura y Deportes. Guatemala, 1988.

“Presencia de Elementos de la Cultura Popular Tradicional en la Obra de dos Compositores Contemporáneos Guatemaltecos, Joaquín Orellana y Enrique Anleu Díaz”. Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala, 1985.

“Algunos Aspectos sobre la Noción de Paisaje Sonoro (sensibilización al entorno acústico)”. Antigua Guatemala 30 de octubre al 27 de noviembre de 1983. XV Festival de Cultura, Dirección General de Cultura y Bellas artes. Avalado por patrocinadores de Guatemala, Ciudad de Antigua, Guatemala.

Escobar Arguello, Rafael. “Humanofonía. Nuevo tipo de música surge en Guatemala”. Diario La Tarde, pp. 9. Edición 1979. Guatemala, 26 de noviembre de 1970.

Grupo Crítica. “Híbrido a presión o fusión de dos Mundos”. Revista Crítica. Editorial Piedra Santa, Guatemala, 30 de octubre de 1992.

Lopez, José Félix. “Sarmientos y Orellana dedicaron sus triunfos al Sesquicentenario”. Diario La Nación. pp. 9. Guatemala, 21 de septiembre de 1971.

Morales Estrada, Maria. “Arte y Cultura”. El V curso de música latinoamericana contemporánea y la ausencia de Guatemala. Diario El Imparcial. pp. 2. Guatemala, 20 de enero de 1976.

Orellana, Joaquín. “Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica”. Editorial USAC. Revista Alero. No.24, Tercera época. Folleto mimeografiado, sección musical formativa de ámbito global. Guatemala, 1977.

“La Música Contemporánea en Mesa Redonda”. Diario de Centroamérica. Tipografía Nacional, Año CII, 1 de julio de 1983. Suplemento de la página IV y V, periódico No.30, 140. Guatemala, 1983.

“Recuento de una Labor, a los 12 años de Humanofonía y de 15 de Meteora”. Editorial José de Pineda Ibarra. Guatemala, 1983.

Quiñónez de Tock, Delia. Con Joaquín Orellana. De “Humanofonía a Evocación Profunda...”. Revista del XVI Festival de Cultura. Sin número de página. Paiz. Serviprensa Centroamericana. Guatemala, noviembre de 1984.

Solares V., Julia. “Encuentro con Joaquín Orellana”. Trabajo comparativo sobre dos obras de música electroacústica, programa XV Festival de Cultura, Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Antigua Guatemala, 30 de octubre al 27 de septiembre de 1983.

I Temporada del Teatro Nacional. Concierto dedicado al día del empleado del Ministerio de Finanzas Públicas. XI Festival de Cultura. VI Concierto de la XXXV Temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional. Teatro Nacional de Guatemala. Guatemala, jueves 4 de octubre de 1979. (20:30 hrs.).

Wild, Enrique. “Opina Joaquín Orellana”.

Diario La Nación. pp. 9-11. Guatemala 26 de junio de 1973.

PROGRAMAS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA

Orquesta Sinfónica Nacional. Concierto dedicado a Charles Ives. Programa temporada de Verano. Guatemala, jueves 23 de febrero de 1984.

XVI Concierto en homenaje al CLI aniversario de la Independencia. XXVII Temporada oficial. Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. Guatemala, jueves 14 de septiembre de 1972.

XIX Concierto. Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. XXIX Temporada Oficial 1974. Guatemala, viernes 11 de noviembre de 1974.

Concierto de Retrospectivas actuales y homenajes. Programa del III Concierto de la Temporada de Verano. Conservatorio Nacional de Música. Guatemala, jueves 28 de febrero de 1985.

VIII Festival de Cultura. Festival de la Solidaridad Internacional. Teatro-Carpa 13 de mayo al 2 de junio. Guatemala viernes 21 de mayo de 1976.

III Concierto dedicado al Bicentenario de E.U.A. XXXII Temporada Oficial. Auditorio del IGSS. Guatemala, viernes 2 de julio de 1976.

XVI Concierto.

XXXII Temporada Oficial. Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. Guatemala, viernes 8 de octubre de 1976.

V Concierto (estreno Mundial de "Metora"). XXIV temporada Oficial. Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. Guatemala, viernes 22 de agosto de 1969.

VI Concierto, primera audición en Guatemala de llegada al Bando El ensueño de Tonino de la Suite Estampa de un cuento de hadas. XXV Temporada Oficial, Auditorio del Conservatorio de Música. Guatemala, viernes 10 de julio de 1970.

XIII Concierto. XXVI Temporada Oficial. Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. Guatemala, viernes 24 de septiembre de 1971.

Concierto Inaugural dedicado a la Asociación de Estudiantes Universitarios en el cincuentenario de su fundación. XXV Temporada Oficial. Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. Guatemala, viernes 29 de mayo de 1970.

XVI Concierto (estreno mundial de dos poemas para violín y orquesta). XXVIII Temporada Oficial. Auditorio del Conservatorio Nacional de Música. Guatemala, viernes 7 de septiembre de 1973.

X Concierto. XXVIII Temporada Oficial. Auditorio Conservatorio Nacional de Música. Guatemala, viernes 27 de julio de 1973.

ALGUNAS OBRAS DE JOAQUÍN ORELLANA: APUNTES PARA UN CATALOGO

Año	Obra	Instrumentación
1952	"Paisajes desolados"	
	"La vía de los Sepulcros"	
	"Ronda Sabática" (Aquelarre)	Cuerdas, flauta y clarinete.
	"Balada trágica"	Voz y orquesta de cámara.
1953	"Dos Poemas"	
	Violín y piano.	
1954	"Exorcismo", Scherzante.	piano
1956	Dos lieder	para canto y piano (sobre poemas de Leonor Paz y Paz)
1957	"Cuarteto de cuerdas No.1", Andante Allegro. Introducción-fuga.	
	"La vanidosa", Rondó	Violín y piano.
	"Canción Esotérica",	Soprano, piano y orquesta de cuerdas.
1958	"Preludio temperamental", "El jardín Encantado", Superstición Romance infantil. Figuras grotescas del pueblo.	Violoncello y piano. Orquesta: 2222-4331 CI, Bajo Timbal, perc.-cuerda.
1960	"Violante en el claustro", Oratorio coro, orquesta y declamadores	
1962	"Adagio y Scherzo"	
	Orquesta 2222-4331, timbal percusión-cuerda	
1963	"Ballet Contrastes", (Temas y Variantes) Orquesta:2222-4331 cinta magnética, timbal, percusión, cuerda	
	"Preludio", Abstracción viola y orquesta de cámara	
1964	Danza Frenética, Adagio, Miniatura pastoril, Scherzo Trío para violín, viola y violoncello	
	"Un Extraño personaje", poema sinfónico.	
1967	Cuarteto de cuerdas No.2 "Frater Ignotus", (En un sólo movimiento sobre temática gregoriana). "Multifona", (Puntillista en sistema no tonal)	
1968	"Meteora"	Basada en resonancias de piano
1969	"Respondo"	a capella
1970	"Estampas de un cuento de hadas",	

- 1971 Fantoche, Danza de Loreto, Llegada del Bando
Orquesta: 2222-4000 timbal, percusión, cuerda
"Metora"
- 1972 Orquesta 2222-4331, cinta magnética vibr.,
arpa, piano, timbal, perc.-cuerda.
"Humanofonía"
- 1972 Dos poemas para violín y
grupos orquestales.
Canto y textura inductora.
Orquesta: 2222-4000, cell, dos pianos vibr., timb., perc-cuerda
"Humanofonía II" (Malebolge)
- 1973 Versión 1/Versión 2
"Entrope", (Retorno)
"Asediado Asediante"
- 1973 "Primitiva I"
"Iterotzul"
"Primitiva grande".
coro e instrumentos especiales
- 1974 "Cantata dialéctica".
(Dios está en nosotros...y el diablo también).
Para coro móvil, coro fijo y grupo orquestal
- 1975 "Diver - intento". flauta, guitarra y contrabajo
- 1977 Música para la obra "Bodas de Sangre",
de Federico García Lorca coro e instrumentos especiales
- 1978 "Tzulumanchi"
Para 12 actores e instrumentos especiales
- 1979 "Rupestre en el futuro"
Música para la obra "Historia del Popol Vuh",
contadas para niños del año 2,000.
- 1980 "Ante Par III"
Coro, orquesta y soprano solista.
Orquesta:2222-2000 Vibr, timbal, perc-cuerda.
- 1981 "Imposible a la X", (Imágenes de una historia en redondo)
"Santanadasatan"
- 1982 Para canta-actriz, coro masculino e instrumentos especiales
"Híbrido a presión".
dos flautas, cinta magnética e instrumentos especiales.
"Piezas características" Oxidorganillo y Mandolina en el recuerdo
Para cuarteto de cuerdas (dos violines, viola y violoncello).
"La Libertad de un Mundo", Poema coral declamatorio
(Ecos de un teatro inaudito)
- 1984 Coro a capella, coro de niños y tres declamadores
Valseadas incidentales et interruptas

- 1987 “El violín valsante de Huis. Armadel
Orquesta: violín solista, cuerda
Música para “La rueda sin fin de los Katunes”
“Híbrido a presión II”
- 1990 Para dos flautas, cinta magnética e instrumentos especiales
“La Profecía”, de Manuel Corleto
La visión, Tajuna, Canto cortesano, Rachitenej (canto guerrero),
Uyubsa, Danza grotesca, Canto Indígena
Musicalización del Teatro-Opera
- 1991 “Transiciones” (piedra-madera-metal) para útiles sonoros,
cinta magnética y tres bailarinas
- 1992 “En los Cerros de Ilom” Obertura mínima, canto de Justina
(Réquiem de Cuna),
Llamado de flautas, Himno evangélico,
Transferamvis (marcha), Canto guerrero,
Mi luna-luna lunita, Canto ostinatto de Asedio,
Lamento oscuro 1 y 2, Himno de júbilo, Son Chapín
“Fiesta en mi campo”, Ceremonia final Opera-Teatro
- 1993 “Ramajes de una marimba imaginaria” (Para marimba y cinta magnética).
Esta obra es una reducción de “Evocación profunda
y traslaciones de una marimba”, realizada con fines didácticos.
“El nacimiento de Guarimba” Teatro Didáctico Musical.
Para tres personajes: a. Profesor, b. Músico, c. Guitarrista.
4 Marimbistas (posiblemente 4 más al final) en escena;
1 Pianista oculto o cinta magnética.

“La Profecía”

TEATRO COREOGRAFICO Y MUSICAL
 Texto: Manuel Corleto Música: Joaquín Orellana

QUICHE: (Por orden de aparición)
 AUREN
 REY QUEIAB
 PRINCEPE QUICHE
 NISA MALINCHE
 MALINCHE
 TEE
 CHAVEZ
 ELOP
 SAGUMU
 TUCUM UMAN
 FVITZEL SUNUN
 TEEPE
 COSEFO
 ANCIANO
 MUSICOS

Alexis Sandamal
 Cony de Fleck
 Gabriel Nayward
 Cecilia Di Chiara
 Estira González
 Rudy Mejía
 Otto Ferrández
 Enrique Vianeta
 Ricky Hénarez
 Abigail Ramírez
 Jorge Calavera
 Amado Bola
 Mayra Roselli
 José Antzotegui
 Joaquín Orellana
 Ansel Angel
 Julio Santon
 Félix Anzures

ESPAÑOL: PÉDRO DE ALVARADO
 CRISOL
 CARGILLO
 DE LEÓN CARDONA
 JORGE ALVARADO
 LA TRIGEN

Manuel Corleto
 Arturo D'Arcy
 Guillermo Renteros
 Joana Solo
 Luis Escobedo
 Patricia Orantes

I. LA VISIÓN. Escena II. LA CORTE QUICHE. Escena III. LA CORTE DE
 Escena IV. TUCUM EN LA CORTE QUICHE. Escena V. LOS NIÑOS. Escena VI.
 INQUISTADORES. Escena VII. LA EMBAJADA. Escena VIII. EL DESAFÍO.
 X. LA BATALLA. Escena X. VIVA EL REY.

DIRECCION GENERAL
 DIRECCION MUSICAL
 PREPARACION FISICA DE QUICHES
 PREPARACION FISICA DE ESPAÑOLES
 Y COMBATOS GENERALES
 DISEÑO DE VESTUARIO
 DISEÑO DE ESCENOGRAFIA
 DISEÑO DE LUCES
 REALIZACION DE VESTUARIO
 ASISTENTES

REALIZACION DE ESCENOGRAFIA
 ASISTENTES
 REALIZACION DE TUCADOS
 ASISTENTES

REALIZACION DE ARMAS
 CALZADO ESPAÑOL
 SANDALIAS QUICHES
 HEKREKA (cabello y cruce)
 MONTAJE DE LUCES
 ASISTENTES

MUSICA, CANTOS, MUSICA CORTESANA,
 UTILERIA SONORA ESPECIAL, EPICITOS
 CINTA MAGNETOFONICA, TEXTURAS
 SONORAS EN FONDOS INDETERMINADOS
 GRABACIONES
 MAQUILLAJE
 ASISTENTES

FOTOGRAFAS
 PINTURA DE CARATULA Y EN EXHIBICION
 ARREGLO DEL CABELLO DE ESPAÑOLES
 ADMINISTRACION EJECUTIVA
 ASISTENTE DE PRODUCCION
 PROMOCION

PROGRAMA DE MANO
 ARTES GRAFICAS
 ADMINISTRACION GENERAL

Juan Vera Pineda
 Angélica Rivero
 Mónica Espinoza
 Pamela Estro
 Juan-Pablo Chaparrón
 Juan Solís
 Man Chavarría
 Xavier Pacheco
 Ricardo Antonio Alvarado
 Julia Antonia Miravalles
 María Tamar de Tobar
 Rocío Rodríguez
 Hermann Cristóbal
 Hermann Orosco
 Francisco Alvarado
 Saúl Pineda
 Enrique Vianeta
 José E. Ticozzi
 Wilfredo González
 Diego Solís
 Roberto García (Hermano)
 Carlos Escobedo
 Gustavo Rubalcaba
 Ricardo Martínez
 Cecilia Muñoz
 Joaquín Orellana
 Miguel Morales
 Xavier Pacheco
 Mónica González
 Edgar Antiverde
 Julia Miravalles
 Luis González
 Manuel Gallardo
 Margarita Kéncel
 Luis Escobedo
 Amado Solís
 Espinoza La Voz
 Espinoza La Voz
 Manuel Coto
 Impresos DAM
 Mayra Roselli y Manuel Corleto

Agradecemos la colaboración del Departamento Técnico-Artístico del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias.

Eva Inés Carrillo

Solista



XIII CONCIERTO DE SECCIONES
Viernes 24 de septiembre de 1961
21:15 horas
Conservatorio de Música de Chile

PROGRAMA

"Tema", (Introducción) y "Final"
A Jorge Sarmientos **J. ORELLANA**

Concierto No. 1 para Piano y Orquesta, Op. 10. (1911) **S. PROKOFIEFF**

- a) Allegro briso
- b) Andante assai
- c) Allegro Scherzando

Solista:
EVA INES CARRILLO

INTERMEDIO

Sinfonía No. 6, Op. 53 (para gran orquesta) **D. SHOSTAKOVICH**

- a) Largo
- b) Allegro
- c) Presto

Director
JORGE SARMIENTOS

Primer solista en Guatemala

Nació en Guatemala en 1944. Inició sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música en 1959 con el maestro Jorge Sarmientos. En agosto de ese mismo año, ganó el primer premio en el Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes "15 de Septiembre" y obtuvo el Primer Premio Centroamericano de Piano "Georgette Lousteau de Castillo". En octubre de ese mismo año se graduó de pianista. Continúa sus estudios de post-graduada con el maestro Manuel Herrero. Ha actuado en diferentes oportunidades como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional.

En 1964 volvió a participar en el Certamen Nacional Permanente, obteniendo nuevamente el Primer Premio Centroamericano "Manuel Espinoza" en la Rama de Música, interpretación de piano.

En agosto de 1968 participó en la ciudad de México en el curso de perfeccionamiento pianístico que impartiera el maestro José Kahán.

En 1969, interpretó, bajo la dirección del maestro Eduardo Mata, el Concierto en Sol para piano y orquesta de Ravel.

También en 1970, obtuvo el primer premio en el Certamen Permanente Centroamericano "15 de Septiembre", en la rama de interpretación de piano.

Venezuela

BRASIL

"El guatemalteco JORGE SARMIENTOS demostró ser un director de primer orden. Su presentación con la Sinfónica Nacional de Río dejó un grato recuerdo..."

O'Clubs, Río de Janeiro, 1969.

CHILE

"Con el estreno del ballet *Urubandá* el director SARMIENTOS se dignó del público de Santiago, que lo escuchó prolongadamente cuando el cuerpo de bailarines lo invitó a subir al escenario."

Mercaderes, Santiago de Chile, 1966.

"JORGE SARMIENTOS, director guatemalteco, a cargo de la Sinfónica de Chile, desarrolló una brillante labor, segura, convincente..."

Santiago de Chile, 1966.

sigue

XXV Temporada Oficial



ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE GUATEMALA

MANUEL GOMEZ Oboista

Originario de Salamá; ingresó en el Conservatorio de Música en 1930. Sus profesores los maestros Rafael Alvarez, Raúl Paniagua, José Espinosa y Salvador Ley.

Con Miguel Angel Sandoval fue cofundador del programa "Guatemala en Marcha", habiendo sido antes director de La Hora Nacional y de la Orquesta de Salón Permanente de TGW, La Voz de Guatemala.

En 1933 partió a San Salvador, donde fue director asistente de la Orquesta Sinfónica de ese país, director musical del Ballet San Salvador y Director de La Hora Nacional.

En 1955 viajó a Quito, Ecuador, donde durante cuatro años fue primer oboe de la Orquesta Sinfónica y catedrático en el Conservatorio de Música.

Desde 1959 se encuentra de nuevo en Guatemala, donde desempeña el cargo de primer oboe de la Orquesta Sinfónica Nacional.



JOAQUIN ORELLANA

Compositor y violinista, nacido en la ciudad de Guatemala.

ESTUDIOS REALIZADOS EN GUATEMALA

Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición y Orquestación con Ricardo Castillo, Franz Ippich, Augusto Ardenois y José Castañeda. Estudios completos de violín con Carlos Ciudad-Real. Actual miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional.

ESTUDIOS EN LA ARGENTINA

Por Concurso Latinoamericano obtuvo en 1967 una beca para realizar altos estudios musicales en el Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, que dirige Alberto Ginastera. En este Centro se relacionó con las Texturas de la música contemporánea, Técnicas de la música electrónica, Composición y montaje en la música electrónica, Seminario de composición, Lingüística estructural y Análisis poético, Técnicas audiovisuales y Filosofía del arte, con Alberto Ginastera, Francisco Kröppf, Gerardo Gandini, ingeniero Fernando von Reichenbach, Luigi Nono, Cristian Halfter, Vladimir Ussachevsky y Román H. Ramati.

"TRANSICIONES" (para útiles sonoros, cinta mag. y 3 Bailarinas) J. Ortiz M.

(piedra-madera-metal)

intérpretes	Cinta mag. introducción:				
1	Torestri	15"	*	10"	Bolsa piedras
2	Torestri	5"			Bolsa piedras
3	Torestri				PIEDRAS
4	Tortuga perc.				PIEDRAS
Esc.					

"Híbrido a Presión" J. Ortiz M.

♩ = 70 (75) (2 Fl., Instr. espec.) 1982

1

Flauta 1

Flauta 2

"Aluper lin."

"Pre-Ar."

J. Ortiz M.

"Introducción segunda y transiciones de una marimba" (1974-nov.)

"Introducción-Destierro"

Mari-mba

Flautas dulces

Flautas

Flautas

- 2 -