

Diógenes Rivas

Más allá de la tradición y el silencio

e n t r e v i s t a

Valentina Marulanda

El gran músico
y compositor venezolano
habla para nuestra revista

El compositor Diógenes Rivas, a diferencia de Olivier Messiaen, no anda por el mundo buscando pájaros, pero si ellos llegan a él, no le molestan. Incluso le agradan y son bienvenidos a la ventana que comunica su lugar de trabajo con un jardín tropical en las faldas del Ávila, en la ciudad más musical y también más ruidosa del mundo: Caracas. En realidad, es el único canto del mundo exterior que admite Diógenes Rivas en su entorno, cuando se dedica a esa tarea de ensimismamiento absoluto que es escribir música, es decir, casi todos los días. Y si hay algo que lo perturba y lo puede sacar de quicio y parece perseguirlo es la monótona melodía del carrito del heladero llamando a los niños, que él contrarresta con un equipo de aire acondicionado: prefiere este ruido de fondo al que procede de la calle y no puede controlar.

Es que el silencio, no está de más repetirlo, es oro y requisito *sine qua non* para la música, y para quienes a ella se dedican. El arte musical existe en el tiempo y en el silencio, dos realidades tan abstractas como inasibles. Viene del silencio, va hacia él y en su discurrir requiere de esas pausas, de esos respiraderos, hechos de tiempo, pero también de silencio. Quizá por eso dice filosóficamente Vladimir Jankelevitch que “la música necesita del silencio como la vida de la muerte”.

—¿Pero, además del silencio, cómo y en qué condiciones trabaja Diógenes Rivas? ¿Eres de los que anota una idea en el momento en que surge, por ejemplo, en una servilleta?

—Soy de los que piensa que el creador fuera de su estudio no vale nada. Por eso trato de pasar aquí el mayor tiempo posible. Sin embargo, prefiero las horas de la mañana. Todo ocurre frente a mi mesa de trabajo, una mesa de arquitecto que me resulta práctica. Escribo sobre papel milimetrado que mando a hacer especialmente. Allí trazo un primer boceto que me permite vislumbrar lo que será la obra en el tiempo y cuál será su disposición espacial.

—¿Por qué papel milimetrado y no el tradicional de pentagramas?

—Porque así establezco esas dos dimensiones fundamentales mediante las cuales puedo saber cuánto va a durar la obra y cuántas partes va a tener. Al mismo tiempo, así puedo determinar todas las secciones dentro de cada sección y saber cómo van a funcionar esas microsecciones.

Descifrar y ser descifrado

Diógenes Rivas nació en los Andes venezolanos, en la ciudad de Mérida, en 1942. Desde hace tres lustros creó y ha sido el director artístico del Festival Atempo, de alcance internacional, dedicado a las expresiones de la música nueva que, además de Caracas, se viene realizando en los últimos años en París y Berlín. Su sólida formación se ve respaldada por un universo estético bien definido y, algo fundamental, por un pensamiento musical. Llegó a la música por la vía natural y común: la del hogar —“se rezaba y se hacía música en familia”, recuerda, con emoción difícil de ocultar. Su padre dirigía y componía, pero por encima de todo era un gran promotor y animador musical. En los años cuarenta fundó y estuvo al frente de la banda municipal y de la agrupación vocal más importante que hubo en Venezuela, después de la del maestro Sojo.¹

—¿Cómo fueron esos primeros años cuando te iniciaste como intérprete con el oboe?

—Empecé hacia los catorce años. En esa época habían venido muchos italianos a Mérida a tocar en la banda y entre ellos había uno que me hablaba del conservatorio de Santa Cecilia y de un internado musical, un bachillerato en el que a la par se enseñaba la música. Al poco tiempo partí para allá. Mi padre me llevó y allí

estuve hasta terminar los estudios. Mientras tanto, se había creado en Mérida la Escuela de música. El rector de la universidad, Pedro Rincón Gutiérrez, me escribió, diciéndome que había nuevos proyectos. Regresé a trabajar en este centro docente por un tiempo. Después de unos años, viajé de nuevo a Europa y estuve entre Polonia e Italia. Me formé también en dirección de orquesta con Bruno Maderna, en Salzburgo, y trabajé como instrumentista con la orquesta de cámara del conservatorio en donde había hecho mis estudios.

—¿En qué momento sientes el llamado de la escritura musical?

—Siempre estuvo presente. Sin embargo, los estudios regulares de composición, al menos en Italia en los años sesenta, eran muy teóricos y uno tenía que ajustarse a los cánones de la época. Incluso a nivel de interpretación no se iba más allá de lo establecido. Recuerdo que cuando estaba en Varsovia, que era un hervidero para la creación contemporánea (Roma, en cambio, era como el Medioevo), estudié las *Metamorfosis* de Benjamín Britten para oboe. Un día, en Roma, en el conservatorio, me puse a tocarlas y en ese momento pasó mi maestro y me dijo: “Mucho cuidado, no vaya más allá de eso”. Hoy en día, sin embargo, me doy cuenta de cuán valioso fue ese período y lo que dejo en mí.

—Como intérprete descifrabas el manuscrito. Ahora, como compositor, lo entregas para que otros lo descifren. ¿Cómo influye ese hecho en tu rol actual? ¿En mayor comprensión, o mayor exigencia, tal vez?

—El compositor tiene que haber vivido la música. Sin embargo, se da el caso hoy en día de muchos profesionales o aspirantes que no han tenido esa experiencia profunda. Es muy importante conocer el arte de la interpretación. En mi caso, llegó un momento en que me dije: o sigo ahondando en las obras de otros o ahondo en la escritura de las mías. Pero, desde luego, una vez instalado en el mundo de la composición he podido proponer obras que son útiles para el desarrollo de nuevas técnicas instrumentales.

—Obras, por supuesto, nada fáciles para los ejecutantes...

—Así es. Se trata de obras que retan a los intérpretes y los obligan a nuevas destrezas. A muchos les aburre y esto resulta muy paradójico, porque se pasan toda la vida estudiando obras de Mozart o Bach, pero cuando tienen que abordar una página de su tiempo pretenden dominarla en cinco minutos. ¡Imposible! A mí lo que me interesa es proponer nuevas cosas.

—¿Has escrito para tu instrumento?

—Tengo dos obras, una para oboe solo y otra para oboe con orquesta de cuerdas que está inspirada en un relato de Jorge Luis Borges: “El jardín de los senderos que se bifurcan”. La primera se estrenó en un festival en New York y la segunda en uno de los festivales Atempo.

La música es hija del pensamiento

—Nunca has compuesto para grandes masas sonoras, sino obras íntimas, de cámara...

—Uno compone de manera, si se quiere, muy pragmática, para lo que tiene a mano. La gran obra de Chopin, por ejemplo, es para piano porque ese era su instrumento. No me han encargado partituras sinfónicas. Y si una obra no ha sido encargada por una orquesta resulta muy difícil, por no decir imposible, que sea ejecutada. También hay que tener en cuenta que los intérpretes especialistas no se encuentran en las grandes orquestas sino en las agrupaciones de cámara. Mi obra siempre ha sido ejecutada por especialistas en música contemporánea, que son seres llenos de ideas, de entusiasmo, de deseos de innovar, que no tienen miedo a los desafíos. Grandes artistas, pues.

—¿Como definirías tu estilo?

—Estoy viviendo un período de síntesis. ¿En qué sentido? Por alguna razón, en la historia musical se han dado ciclos: de la armonía, del contrapunto y del serialismo, que se inicia con la escuela dodecafónica cuando se abandona la noción de armonía y surge un nuevo léxico. Más que una técnica y una escuela, el serialismo es una forma de pensamiento. Se habla de agregados o racimos. Se privilegia entonces el contrapunto y se da como un regreso a él con consecuencias armónicas que son producto de la superposición de las líneas contrapuntísticas. Para responder a la pregunta, yo estoy en un punto de conciliación entre el contrapunto y la armonía, en algo que llamo un sistema de armonía proporcional.

—¿Cómo se podría explicar este sistema de armonía proporcional para un lector no familiarizado con esta jerga tan especializada?

—Esto significa que si estoy escribiendo una obra para piano es porque he analizado su universo armónico, en función de la extensión del teclado. Igual pasa con el violín, el violonchelo o la flauta. De este modo, genero un sistema armónico que está íntimamente ligado a las proporciones de ese instrumento. Pero a su vez ese sistema, en virtud de ciertas imbricaciones armónicas, va a dar origen al contrapunto, de tal manera que estoy

en plena libertad de desenvolverme sea en el mundo contrapuntístico o en el armónico. Se trata de una suerte de síntesis...

—¿Nunca te ha tentado la música electrónica?

—De ninguna manera, porque la riqueza de los instrumentos que ahora llaman acústicos es tan grande que allí hay mucho por explorar. Y eso que había surgido como la gran esperanza, la música electrónica, llegó a convertirse en algo banal. Cuando uno escucha una obra de esas constata que son todas iguales, con los mismos sonidos, los mismos programas. Ya nadie crea su propio programa porque eso se estandarizó y cayó en manos de gente que no sabe de música. Con las excepciones de siempre, por supuesto, como el caso muy notable de Bernard Mâche.

—¿Entre el corazón y el cerebro?

—La música es hija del pensamiento. Pero para los antiguos, en el corazón se alojaban el alma y el pensamiento. A lo mejor hoy en día el pensamiento arrastra el corazón. Toda la belleza que hay en la música, en los sonidos, las armonías, las proporciones, la belleza formal, pues, todo eso es producto del pensamiento. No hay nada que se dé de manera espontánea, salvo el canto de los pájaros. Y ése es uno de los dramas de quien compone un bolero en el que puede haber ideas musicales extraordinarias. Pero ya se sabe lo peligrosas que son las ideas cuando son sólo eso.

—Hago la pregunta porque ha sido aspiración de una buena parte de la estética musical a partir del siglo XX llegar a obras en cuya construcción se impone el cerebro, la lógica. Theodor Adorno hablaba de una música calculada, resultado de un proceso casi matemático, de laboratorio. ¿Crees en una música científica?, ¿qué valor le darías?

—Toda obra requiere de un trabajo riguroso que se lleva a cabo de acuerdo con las necesidades expresivas del compositor. Y la capacidad expresiva del compositor está ligada a la carga de información que posea. Es decir que si un compositor —lo vemos en la música popular— apenas conoce pequeñas fórmulas muy rudimentarias, su capacidad de comunicación va a ser muy limitada.

—¿Información en términos musicales?

—Sí, por supuesto. Y en ese sentido la muestra de lo que digo está en la música popular, generalmente pobre, repetitiva, de una banalidad exasperante. Con unas limitaciones asombrosas porque, por lo general, está



construida sobre bases muy elementales. De hecho, las músicas primitivas que pueden tener un enorme valor antropológico, desde el punto de vista artístico dejan mucho que desear. Es muy poco lo que allí ocurre, lo que pueden aportar. Son producto de la tradición y la tradición es la muerte del arte.

No me interesa complacer

—¿Hasta que punto logró el compositor del siglo XX crear una música “objetiva”, en contraposición a la música supuestamente “subjetiva” de épocas anteriores, especialmente del romanticismo, dominada por el factor emocional?

—Es que no lo veo posible, de ninguna manera. En la música siempre aflora el factor emocional. El lápiz se convierte en un transmisor no sólo de escritura sino de emociones. La música nunca logrará liberarse, por más que se intente, de la fuerza generada por las emociones.

—Dice el compositor mexicano Mario Lavista que “pensar en melodías implica pensar en temas”. Y que “en la nueva música no es cuestión de tener algo que decir”. ¿Qué es entonces lo que dice esa nueva música, la música contemporánea?

—Hay algo fundamental y es que en las obras se establecen unas relaciones internas; relaciones estructurales, temporales, tímbricas que hacen parte de lo que es el lenguaje musical. Así que el compositor tiene mucho que decir.

—¿Pero eso cómo llega al receptor común?

—De acuerdo con la experiencia personal. No creo que la música sea un lenguaje universal ni gratuito, en el sentido de que hay que estar iniciado. Hay que tener una experiencia y esa experiencia se forja gracias a la curiosidad, al deseo y al interés de cada quien.

—¿Qué te interesa más, hacer una música que sea apreciada y entendida por unos cuantos iniciados o conquistar el corazón del público?

—La composición es una necesidad tan personal, un placer intelectual tan grande, que cuando uno está terminando una obra ya está pensando en la que viene, pero no en el público. En lo que sí pienso es en los intérpretes, en las potencialidades de la obra, hasta qué punto puedo ahondar en propuestas incluso de orden técnico si no conozco al intérprete.

—Pero, al fin y al cabo se crea para compartir la obra con el otro, ¿qué receptor te interesa más: el iniciado

(colegas, músicos, especialistas) que sabe valorarla, o el no iniciado?

—No pienso en el receptor por una razón muy sencilla y es que cuando uno escribe música se le presenta tal cantidad de problemas a resolver cada segundo, que es imposible pensar en algo más que eso. Pero si me insistes, te diré que prefiero llegar a los iniciados, por supuesto. Además la idea de las masas es algo que detesto. Supongo que habrá otros que piensen lo contrario, pero en principio la idea de masificar el arte no la comparto. Una de las tareas del arte es dignificar al hombre. ¿Para qué masificar la música si ya existe el fútbol?

—¿Entonces compartirías esa expresión, muy elitista por cierto, atribuida a Schönberg: “Si es arte no es para todos y si es para todos no es arte”, aplicada a la música?

—Estoy totalmente de acuerdo.

—También decía Schönberg que el deber de la música es ser verdadera y no bella ni agradable. ¿Qué es para ti la verdad en la música?

—Si uno compone para seducir o para agradar al público ya hay un mal punto de partida. La música, en el momento de la creación, tiene su propia dinámica. Así como en la novela se trabajan unos personajes no para complacer al lector sino para explorar en su psicología, lo mismo pasa con la escritura musical. Si estoy trabajando con unos materiales tengo que explorarlos, ver qué es lo que pueden dar, pero no de qué manera esos materiales van a agradar al otro.

A Diógenes Rivas lo une con Gustav Mahler un impactante parecido físico que no pasa inadvertido para nadie y que le ha sido señalado en muchas oportunidades. Pero, además, quién lo hubiera pensado, por tratarse de una estética que es la antítesis de la suya —la grandilocuencia versus la parquedad— una gran admiración, que sólo él mismo, con las herramientas de quien sabe penetrar en las honduras del discurso musical puede explicar: “Es que en esa obra gigantesca, en esas grandes masas sonoras —señala— hay algo extraordinario que es el manejo camerístico que hace Mahler de los instrumentos y la orquesta”.

Palabra y sonido

—Una de las características de la música contemporánea es la brevedad, incluso el laconismo. ¿Existe alguna razón específica o es algo fortuito?

—El caso clásico de esto fueron los aforismos de Anton Webern, que respondían a una razón técnica y por

supuesto personal. Él pudo expresarse de manera muy breve, lo cual es sumamente difícil. Muchos colegas de Webern se habían iniciado con el sistema dodecafónico y no habían descubierto la estructura temporal sino a partir de la serie dodecafónica. Por tanto, una vez agotado el sistema de las pequeñas series dodecafónicas se agotaba la obra, lo que significaba una limitación enorme. La obra nacía en la célula serial y su desarrollo estaba íntimamente ligado a las posibilidades que ofrecía esa célula. Pienso que hoy en día es posible hacer composiciones más largas en el tiempo, sobre todo a partir del momento en que uno disocia forma y contenido.

—¿Cómo es eso de disociar forma y contenido?

—Me explico. Si en un primer paso se estructura la duración de una obra sin tener en cuenta los materiales con los cuales se va a trabajar, se está disociando forma y contenido, y eso permite trabajar una obra en el tiempo que uno quiera. Pero otro aspecto muy importante que hay que tener en cuenta es que la densidad (Stravinski lo dijo: “en un compás de una composición dodecafónica cabe una sinfonía de Mozart”) de una obra contemporánea es tal, que resulta inútil explayarse quince minutos o media hora más, aunque muchos lo hacen. Lo que se llamaba el “desarrollo” en la forma sonata, pasa a convertirse en la música contemporánea en el centro de atención. Las fórmulas de desarrollo son llevadas a su máxima expresión, lo que genera una gran densidad, y exige del receptor la máxima atención, por lo que resulta una crueldad exponerlo durante mucho tiempo a una obra que no haya conocido antes. Aunque, desde luego, grandes compositores han logrado escribir una obra, interesante incluso, de treinta minutos. Pero también he visto al público abandonar la sala.

—Has compuesto algunas veces a partir de la literatura. ¿Cómo entiendes la relación de la obra con el texto?

—Como lector me siento sumamente estimulado en mi imaginación musical cuando descubro un texto que está cargado de relaciones musicales; especialmente en poesía, toda vez que la poesía y la música parten de unos principios comunes: los sonidos, el ritmo, independientemente de lo que digan. Y ésa es la maravillosa relación que uno puede establecer con la palabra poética, en la que, al igual que en la música, no hay que estar indagando en el contenido, sino dejarse llevar y alucinar por los sonidos, las relaciones rítmicas. Me interesa enormemente cuando descubro obras de poetas como San Juan de la Cruz, Julien Marcland, Luis Alberto Crespo, Alfredo Chacón, entre otros, que me han inspirado obras musicales.

—¿En qué sentido se dice que el sonido se convierte en centro de gravedad de la música del siglo XX?

—Ha habido un deseo de ahondar en ese aspecto de la música que permite crear nuevas atmósferas. Pero cuando la obra se construye únicamente a partir de la exploración del sonido, cuando se convierte en un fin en sí mismo, es peligroso y puede llevar a algo anecdótico. A mí me interesa como un parámetro más de los sistemas compositivos, pero no hacer del sonido un objeto de investigación ni de creación.

Hacia adelante

Las obras de Diógenes Rivas que han sido estrenadas en varios países de Europa y el Nuevo Mundo, y encargadas por distintas instituciones, son expresión de música pura, desligada de toda retórica, de rigurosa construcción y cuidado obsesivo del detalle. La paradoja, sin embargo, es que este compositor que no hace la menor concesión al propósito de complacer al público, logra que sus obras tengan ese poder de la música, cuando sólo rinde tributo al arte de conquistar oídos y corazones, incluso entre los no iniciados. Así ha quedado demostrado en el marco del Festival ATempo, y no sólo con sus propuestas, sino con las de tantos otros músicos, igualmente rigurosos y vanguardistas, que han tenido una acogida inusitada por parte de una avalancha de público entusiasta que desborda año tras año el recinto caraqueño en donde se realiza este evento.

— ¿Cómo evalúas la experiencia de ATempo?

—Es la prueba de que tenemos un público maravilloso, curioso, que se ha venido formando y descubriendo un mundo nuevo, a lo largo de estos quince años. En ese sentido el festival ha sido tremendamente pedagógico. Y continuará siéndolo, porque siempre habrá algo que descubrir. Hemos interpretado casi toda la música de cámara desde los clásicos del siglo XX hasta hoy, y siempre estamos encargando y estrenando obras. No nos interesa la idea del festival-museo que tiene un acervo de composiciones históricas. Somos osados y estimulamos la creación.

Valentina Marulanda (Colombia)

Notas

1 Vicente Emilio Sojo (1887-1974), una de las más importantes figuras de la música en Venezuela. Compositor, educador, musicólogo, director. Llevó a cabo un invaluable trabajo de recopilación, transcripción, rescate y divulgación de la tradición musical del país.

¿Qué es Atempo?

A principios de los años noventa un grupo de músicos de reconocida trayectoria internacional, integrado por Diógenes Rivas (Venezuela), Pierre Strauch (Francia) y Antonio Pileggi (Italia), basados en una experiencia iniciada en París, deciden crear la Asociación Atempo-Caracas, con Pierre Boulez como presidente honorario, y el propósito de generar un espacio para la confrontación, divulgación y formación en el área de la música académica contemporánea, en concordancia con otras disciplinas artísticas y con profundas raíces en la música de todos los tiempos.

En 1994, se realiza la primera edición que tendría como único invitado al cellista y compositor Pierre Strauch, premiado en el concurso Rostropovich de Francia. Año tras año ha ido creciendo, enriqueciendo y diversificando su programación con instrumentistas y agrupaciones de varios países y continentes y, gracias al prestigio que internacionalmente ha venido cultivando, en virtud de la calidad de sus invitados y la novedad de sus propuestas, son muchos los artistas que, desde distintas latitudes, manifiestan su interés en participar en el festival.

“De lo apocalíptico a lo místico” (1994); “De la exaltación contrapuntística al ars combinatoria” (1995); “El arte como ilusión liberadora”, en el centenario de Antonin Artaud (1996); “Enigma resonancia del vaticinio”, en el marco de los cien años de “Soberbio Orinoco” de Julio Verne (1997); “Herencia y continuidad” (1998); “Caos y armonía” (1999); “Cultura y libertad” (2000); “Juegos del tiempo” (2001); “El decir y lo imprevisto” (2002); “La íntima desmesura” (2003); “Razón y audacia” (2004); “Ventura y énfasis” (2005); “Las redes de la creación” (2006); “La alteridad de la expresión” (2007) y “Ofrenda del advenir” (2008); han sido los temas que han dado cuerpo a un evento que abre un diálogo franco entre la música, la poesía, el ensayo, la narrativa, la danza, las artes visuales y el teatro.

Atempo ha sido escenario privilegiado de 574 obras musicales de 275 compositores diferentes, 88 estrenos mundiales, 219 estrenos para Venezuela y 25 encargos, incluyendo dos obras colectivas. Además se han realizado 23 talleres de composición, danza, narrativa, poesía, pintura y cine; 42 clases magistrales; 28 conferencias; una ópera de cámara; 4 espectáculos de danza; 15 recitales de poesía; 8 intervenciones plásticas; 5 libros editados, una exposición de fotografía, un disco y un libro, publicados en 2008, con ocasión de los 15 años del festival. 

Catálogo de obras de Diógenes Rivas

- Cuarteto para cuerdas N.º 2, Caracas (2009).
- Impromptu II (piano), Caracas (2009).
- Oubli du monde á venir (voz bajo). Poema de Julian Marcland (2008).
- Carnival (trío para dos flautas y violín), Santiago de Chile-París (2008).
- Impromptu (2007) (piano), Caracas-París (2008).

- Ave María Stella, 6 voces (2007).
- Trio N.º 2 “Espejos”. Homenaje a Ravel (violín, chello y piano), Caracas- París (2006).
- Cantos del alma (sobre poemas de San Juan de la Cruz), Caracas (2005). Grabada en (2008). Sello Psalmus.
- Eurytmia (vientos, cuerdas y percusión), Caracas (2005).
- Le poisson de Jade (violín, chello y piano). Encargo de Radio Francia, París (2004).
- Lied para voz. Poema de J.A. Ramos Sucre, Caracas (2004).
- Fanfarria nupcial (quinteto de cobres), Caracas (2004).
- Ave Maria (soprano y clarinete), Caracas (2004).
- Rondo (violín, piano y vibráfono), Caracas (2003), París (2004-2005).
- Cuarteto N.º 2 (cuerdas y piano), Caracas (2003), París (2004).
- Fantasia (vibráfono), París (2004).
- Rithmomachia (dos pianos), Caracas (2002), París (2003).
- Deimos y probos (dos violoncellos), Caracas (2002).
- Estructura Mandala V (clarinete), Caracas (2001).
- Estructura Mandala IV (violín), Bruselas (2001), Caracas (2003).
- Tríptico (para voz). Poemas de Luis Alberto Crespo, París-Caracas (2000).
- Kochafian's Quintet, Caracas-Madrid (2000).
- Al paso (voz, clarinete, violoncello y piano). Sobre poemas de Alfredo Chacón y Luis Alberto Crespo. Encargo del Ministerio de Cultura de Francia, París (2000).
- Concertare a Nove (vientos, cuerdas y percusión). Encargo del Ensemble 2e2m de Francia, Caracas (1999), París (2000).
- El jardín de senderos que se bifurcan II (oboe y nueve instrumentos), Caracas (1998).
- Cuatro piezas pequeñas (piano), Caracas (1998).
- Prelude pour theorbe. Encargo de la Sociedad Francesa de Laud, Francia (1998).
- Ordre (flauta, clarinete, violín, cello, piano y vibráfono), Caracas (1997).
- El soberbio orinoco (obra colectiva de Jean Baptiste Devillers, Antonio Pileggi, Diógenes Rivas y Pierre Strauch). Encargo de la Sociedad de Autores y Compositores de Francia, Caracas-París (2003).
- Calleidokollage (soprano, cuerdas, vientos y piano), Caracas (1996).
- Estructura Mandala III (piano). Encargo de Radio Francia Caracas (1995), París (1996).
- El jardín de senderos que se bifurcan (oboe). Encargo de la American Composer Orchestra, New York (1994), Caracas (1995).
- Canon ad infinitum (violoncello, soprano, clarinete y percusión). Encargado y grabado por Ensemble Aleph, Caracas (1994).
- Estructura Mandala I (guitarra), París-Caracas (1993).
- Estructura Mandala II (violoncello), Caracas-París (1993).
- Ritmomanchia (orquesta de cuerdas), Caracas (1991), Santiago de Chile (2008).
- Cuarteto (fagotes), Caracas (1989).
- Ricercare IV (percusión), Caracas (1988).
- Motete (coro mixto a ocho voces), Caracas (1988).
- Ricercare II (piano), Caracas (1987), Zurich (1997).
- Cuarteto de cuerdas N.º I., Madrid (1987), Caracas (2001).