



REINSCRIPCIONES SONORAS DE AIRES ANDINOS PARA DOS GUITARRAS

Jean Carlo Espíndola García y Alexander Parra Ríos



Universidad el Bosque
Facultad de Creación y Comunicación
Maestría en Músicas Colombianas
Énfasis Interpretación – Músicas de la región andina

Tabla de contenidos

1. Exordio.....	2
Objetivo, contextualización y marco conceptual	
2. Antecedentes.....	7
<i>“Del interés por integrar dos estéticas musicales”</i>	
2.1- Propósito y justificación del proyecto	
2.2- Reflexiones sobre el proceso creativo: Gentil Montaña, Gustavo Parra y Clemente Díaz.	
3. Diálogo primero.....	20
<i>“Acercando dos mundos”</i>	
3.1- Fabián Forero el músico de frontera.	
3.2- Sonata para dos amigos, resultado de la amistad con el compositor (análisis descriptivo).	
3.3- Proceso creativo	
4. Diálogo segundo.....	27
<i>“Una perspectiva vanguardista”</i>	
4.1- Visión del guitarrista y compositor académico, Nicolás Aguía.	
4.2- Voces del altiplano, análisis y génesis de la obra.	
4.3- Proceso creativo	
5. Diálogo tercero.....	34
<i>“Desde la guitarra clásica y la tradición andina colombiana”</i>	
5.1- Conversación de los intérpretes con el compositor Manuel Robles.	
5.2- Bambú en ritmo de son sureño, descripción de la obra.	
5.3- Proceso creativo	
6. Diálogo cuarto.....	41
<i>“Apropiación de un lenguaje”</i>	
6.1- La música andina y la guitarra vista por Gustavo Parra -ni guitarrista ni músico tradicional-.	
6.2- Mousse para dos guitarras: proceso creativo y reflexiones interpretativas.	
7. Conclusiones.....	42
8. Lista de imágenes y lista de referencias.....	43

EXORDIO



“Reinscripciones sonoras de aires andinos para dos guitarras”

“El objetivo principal del presente trabajo es crear una experiencia interpretativa de cuatro composiciones escritas para el dúo de guitarras Jacarandá, elaboradas por reconocidos compositores colombianos de la tradición y de la academia, que nutran el repertorio existente para este formato y promuevan su implementación como herramienta de formación para intérpretes y compositores”

La guitarra además de su rol como solista, se ha caracterizado por su utilización en conjuntos de música de cámara. Entre los formatos más destacados se encuentran agrupaciones de guitarras (dúos, tríos y cuartetos principalmente) y con otros instrumentos (flauta, violín, piano, voz, etc.). Debido a su fuerte vinculación con la música popular, este repertorio de música de cámara y solista se ha construido a partir de la interacción de convenciones de las músicas populares con las de la música clásica, por lo que se puede clasificar como un ejemplo del proceso de hibridación propuesto por García Canclini (2002). Con relación a este proceso el propio autor señala: “La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los

suprime. Rebusca el arte y el folclore, el saber académico, y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes” (García Canclini, 2002, p. 18). Este fenómeno es transversal al repertorio creado para el dúo de guitarras, especialmente al creado en Latinoamérica, como se verá más adelante. Sin embargo, al revisar históricamente el repertorio existente para los dúos de guitarra es evidente que hay un déficit en la exploración de elementos de músicas tradicionales con las técnicas compositivas contemporáneas, que es lo que se pretende realizar con estas cuatro nuevas composiciones y que se ha trabajado en otros formatos (Camargo, Prado, Aguía y Roa, 2017).

El caso de los dúos puede ser rastreado en la historia de la guitarra a nombres tan influyentes como [Fernando Sor \(1778-1839\)](#) y Dionisio Aguado (1784-1849) o Emilio Pujol (1886-1980) y su esposa Matilde Cuevas (1888-1956). No obstante, tras un periodo de disminución -tanto de la producción compositiva como de la difusión- en la segunda mitad del siglo XIX, no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX que aparecieron los primeros dúos de guitarra de reconocimiento internacional que desarrollaron sus carreras sobre la base de este

formato. Tal es el caso del dúo francés [Presti-Lagoya Duo](#) compuesto por Alexandre Lagoya (1929-1999) e Ida Presti (1924-1967), el ensamble brasileño [Duo Abreu](#) formado por los hermanos Sérgio (b.1948) y Eduardo (b.1949) y el [Duo Assad](#) formado por Odair (b.1956) y Sérgio (b.1952) (Ribeiro Alves, 2015).

El repertorio para los dúos de guitarra ha crecido de una manera exponencial desde el siglo XIX, cuando aparecieron obras de los compositores-guitarristas más importantes del periodo, como es el caso de Sor, Carulli, Giuliani o Coste (Eiras Tojo, 2017 y Flynn, 2005). A pesar de ello, gran parte de este repertorio fue pensado y creado con fines pedagógicos, por lo que las obras de concierto para dueto reconocidas en el medio de la guitarra son relativamente pocas. En este sentido, la actividad realizada por Sor y Aguado condujo a la creación de una de las obras más representativas para este formato, *Les deux amis* Op. 41, que Sor dedicó a Aguado. Esta es una obra sumamente emblemática porque representa un momento de transición en la técnica de la guitarra, representada por la manera de tocar de cada uno -pues Sor lo hacía sin uñas mientras que Aguado lo hacía con uñas-. Por este motivo, Sor balanceó las partes para adaptarse a las diferentes técnicas y le dio espacio a Aguado para demostrar las nuevas opciones que su técnica permitía desplegar (Pedreira, 2016).

Por su parte, en la segunda mitad del siglo XX, los dúos Presti-Lagoya, Assad y Abreu, abren un nuevo camino en la creación de un repertorio de concierto. Sin embargo, la mayoría del repertorio que estos dúos utilizaron en sus conciertos consistieron en adaptaciones y transcripciones de compositores del canon de la música clásica europeo como Frescobaldi, Vivaldi, Bach, Scarlatti, Händel, Rameau, Beethoven, Schubert, Debussy, Granados, Poulanc, Manuel de Falla, entre otros. El dúo Presti-Lagoya fue especialmente importante para la etapa de resurgimiento que tuvo el formato y que continúa hasta hoy (Flynn, 2005) y puede ser considerado el análogo en la creación de un nuevo repertorio de concierto para dúo de guitarras, a lo que significó en su

momento Andrés Segovia (1893-1987) para la guitarra solista. Algunas de estas obras continúan siendo interpretadas con cierta asiduidad hoy día, especialmente las de Rodrigo y [Castelnuovo-Tedesco](#). El listado completo de obras dedicadas a este dúo incluyen composiciones de Jean-Yves Daniel-Lesur: *Élégie* (1956), André Jolivet: *Sérénade pour deux guitares* (1959), Joaquín Rodrigo: *Tonadilla* (1959) y [Concierto Madrigal](#) (originalmente compuesto para ellos pero estrenado por Ángel and Pepe Romero en 1970, debido al deceso de Presti); Pierre Wissmer, *Prestilagoyana* (1969) y Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonatina Canonica pour deux guitares*, Op. 196 (1961), *Les Guitares bien tempérées - 24 Préludes et fugues pour deux guitares*, Op. 199 (1962), *Concerto pour deux guitares et orchestre*, Op. 201 (1962) y *Fuga elegiaca pour deux guitares*, Op. postuma (1967).

Los dúos brasileños de los hermanos Abreu y Assad tienen en común haber estudiado en Río de Janeiro con la guitarrista y pianista argentina Adolfinia Raitzin de Távora (más conocida como “Monina” Távora) (Ribeiro Alves, 2005). Távora había estudiado con Segovia, y su fuerte vinculación con la tradición del repertorio clásico condicionó la relación que establecieron estos dos dúos con la rica tradición de la música popular brasileña y latinoamericana. Por este motivo, el dúo Abreu, durante su corta carrera se dedicó más al repertorio basado en adaptaciones, transcripciones y obras escritas para el dúo Presti-Lagoya, aunque destacan algunas piezas escritas para ellos, como *Sonata N.º 1* para dos guitarras (1962) y *Concerto para dos guitarras y orquesta* de Guido Santórsola (1904-1994).

Finalmente, el caso más interesante de hibridación entre música popular y música clásica se dio en el dúo Assad. Los Assad han desarrollado su carrera principalmente a través de dos vías, el arreglo de piezas y composiciones originales de compositores latinoamericanos tan simbólicos como Egberto Gismonti (b.1947), Radamés Gnattali (1906-1988) y Astor Piazzolla (1921-1992), entre

otros. Asimismo, el propio Piazzolla les dedicó posteriormente una de las obras más interpretadas por dúos de guitarra en la actualidad, *Tango Suite*, en 1984. Aparte, otros compositores escribieron piezas para este dúo, como Marlos Nobre (b.1939), Edino Krieger (b.1928), Francisco Mignone (1897-1986), Nikita Koshkin (b.1956) y Roland Dyens (b.1955) (Ribeiro Alves, 2005). En los últimos años el propio Sergio Assad se ha posicionado como un importante compositor no solamente de obras para dúo sino también para guitarra solista y ensambles varios. Entre sus piezas específicamente escritas para dúo de guitarra se encuentran *Jobiniana No.1* y *Maracaípe*.

En Colombia el trabajo de los ensambles de música de cámara ha estado inscrito en la tradición de la llamada música clásica, e incluso los ensambles de música popular se han adaptado a las convenciones de la música de cámara de concierto desde su origen en las fiestas populares (Londoño y Tobón, 2004). De esta manera, en el caso de la música andina colombiana como en el de otras músicas a nivel latinoamericano, las hibridaciones ocurridas entre expresiones populares y académicas han configurado ensambles y músicos que transitan con fluidez entre los dos sistemas (Arenas, 2008). El repertorio que se ha ido construyendo en el país para los dúos de guitarra sigue este mismo proceso de hibridación, por ello se estudia el desarrollo de los aires nacionales y la posición que este proceso tuvo la guitarra.

Las agrupaciones más representativas de la música andina colombiana en la primera mitad del siglo XX fueron el trío típico colombiano (bandola, tiple y guitarra) y la estudiantina (los mismos tres instrumentos, pero duplicados o triplicados). A partir de la segunda mitad del siglo XX, los compositores y arreglistas empezaron a utilizar nuevas técnicas y herramientas musicales, lo que desembocó en un cambio sustancial en la manera de abordar este repertorio. Estos dos estilos se ven representados cronológicamente por el trabajo de Pedro Morales Pino (1863-1926) a finales del XIX y principios del XX y por el trabajo de

varias agrupaciones de la segunda mitad del siglo XX como el [Trío Morales Pino](#), la [Estudiantina Bochica](#), el Trío Joyel, Trío Luis A. Calvo, Trío Instrumental Pierrot y el Trío Instrumental Colombiano entre otros.

La llegada de Morales Pino (proveniente de Cartago Valle) a Bogotá se puede considerar como el acontecimiento trascendental que consolidaría al formato de trío típico andino y lo posicionaría como el más apetecido en el círculo artístico y musical de la ciudad para finales del siglo XIX (González Arévalo y Collazos García, 2013). Morales Pino es considerado padre de los ritmos andinos colombianos (bambuco y pasillo) esencialmente por trasladarlos de la tradición oral a la escrita, además de incorporar instrumentos campesinos como la bandola y el tiple para interpretar adaptaciones del repertorio clásico europeo (González Arévalo y Collazos García, 2013).

Al mismo tiempo, una agrupación fundamental en la transición de estos dos estilos, es el Trío Morales Pino. En la actualidad, este repertorio se ha visto enriquecido por todos los géneros contemporáneos tanto académicos como populares que han influido en las nuevas generaciones de músicos. En todo este proceso la guitarra ha jugado un papel fundamental, debido no solo a su rol protagónico dentro de estos ensambles, sino que también se manifiesta en la obra para guitarra solista de [Gentil Montaña](#). A pesar que el número de dúos de guitarra en el país se ha incrementado notablemente siguiendo la tendencia internacional, su repertorio se basa principalmente en transcripciones y adaptaciones. Por este motivo, el presente trabajo de investigación-creación se propone incentivar la creación de repertorio nuevo para este formato con el propósito de profundizar e indagar nuevos horizontes en los aspectos interpretativos propios de la literatura de la guitarra clásica.

Por otro lado, la tradición de la música escrita que se masificó con la llegada de la

impresión en 1440 condujo a un nuevo escenario en el que la interpretación de un repertorio diseminado y persistente en el tiempo normalizó una serie de convenciones en el tiempo, que si bien fueron cambiando llegaron a conformarse como particularidades propias de cada periodo que determinaron ciertos estilos y prácticas. En este contexto, las propias técnicas de composición, convenciones de lectoescritura y la función específica dedicada a la interpretación de estas obras musicales escritas forman parte de la cultura musical de hoy (Higueras, 2008).

Adicionalmente, Davies y Stanley (2001) definen la interpretación como un término usado en la jerga musical para designar la comprensión de una pieza musical que se manifiesta en la manera como se interpreta. También agregan que tomando como base la idea que la interpretación se entiende como la representación de la concepción que se tiene de la idea del compositor, normalmente esto se extiende más allá de la concepción que el intérprete tiene de la idea del autor, sino que incluye la propia idea de la música que tiene el intérprete, lo que a su vez se ve representada en la manera como se comunican las ideas dependiendo de lo que el intérprete considera que es lo más importante de acuerdo a su comprensión de la obra.

Por este motivo, no es de extrañar que la cultura occidental haya desarrollado un código de funciones creativas asociado a la interpretación de toda música escrita, que estructuran el discurso social en torno al arte de la interpretación musical (Higueras, 2008). Sin embargo, según Ashby (2012) esta visión de la interpretación está ligada a la estética kantiana que predominó en la música académica del siglo XX, considerando así la obra musical como un estándar importantísimo y prácticamente como una guía de conducta. La interpretación de música académica se convirtió entonces en un ejercicio moral modelado sobre las prácticas religiosas judeocristianas, con la obra musical y el texto funcionando como principios trascendentes.

De esta manera, Ashby concluye que la interpretación de música académica llegó a ser una empresa hermenéutica, racional e interpretativa. Pero este enfoque representa más la perspectiva del compositor que la del intérprete, y establece una dualidad en esta concepción racionalista del texto, o bien un seguimiento leal al texto del compositor o bien un bien agnóstico que se toma libertades con él (Ashby, 2012). Por este motivo Ashby establece la “excentricidad” de Glenn Gould como una alternativa a esta visión hermeneútica-racionalista de la interpretación a partir de una formulación pragmática, basada en los filósofos trascendentalistas y los autores pragmatistas norteamericanos (Ashby, 2012).

Por otra parte, a pesar que la interpretación cuenta como un campo de estudio de la musicología desde el texto fundacional de Adler (1885), solamente hasta hace aproximadamente poco ha comenzado a aparecer un esfuerzo por construir un aparato teórico sobre la interpretación musical. Una de las áreas que más ha desarrollado la teorización de la interpretación en su sentido más general en la actualidad son los *performances studies*, cuyos estudios surgieron desde la lingüística, la antropología y los estudios sobre teatro (Goffman, 1959; Austin, 1962; Schechner, 1988 [1977]; Schechner y Schuman, 1976; Turner, 1987; Turner, 1969 y Bauman, 1984 [1977]).

Como la musicología tradicionalmente se ha manifestado cerrada en su concepción de la música como un producto y ha desvalorizado lecturas de la misma como un proceso, esta concepción se ha visto replicada en la visión del músico y su manera de concebir la música (Cook, 2001). Con relación a esto Auslander (2006) escribió: los musicólogos tradicionales permanecen enfocados en las dimensiones textuales de las composiciones musicales, mientras los estudiosos que miran a la música desde la perspectiva de los estudios culturales están generalmente concentrados en la audiencia y la recepción más que con el comportamiento interpretativo real de los músicos. (Auslander, 2006, p. 261).

Adicionalmente, los estudios de la musicología tradicional y la etnomusicología tradicionalmente no han consolidado una relación más amplia con la práctica interpretativa más que comprender el sonido dentro de sus circunstancias culturales e históricas. En este sentido, Madrid (2009) destaca la diferencia entre el enfoque logocentrista y el antropológico de la musicología y la etnomusicología respectivamente, ya que considera que el estudio de la interpretación ha sido muy estrecho por el enfoque de la musicología en el texto musical y el de la etnomusicología en las acciones y prácticas que rodean la interpretación musical en un contexto cultural específico, conclusiones similares a lo señalado por Auslander.

Por este motivo, Cook propone un giro hermenéutico, tomar la partitura no como un “texto” (text) sino como un “guión” (script):

(...) Visto de este modo, el término “texto” (con sus connotaciones de nueva autonomía crítica (*New Critical Autonomy*) y del estructuralismo) es tal vez menos útil que una palabra más distintivamente teatral, “guión”. Mientras pensar en un cuarteto de Mozart como un “texto” analizarlo (construe) como un objeto mitad-sónico, mitad-ideal que es reproducido en la interpretación (performance), pensarlo como un “guión” es para verlo como coreografiar una serie de tiempo real, interacciones sociales entre los intérpretes (players): una serie de actos mutuos de escuchar y gestos comunales que representan una visión particular de la sociedad humana, cuya comunicación a la audiencia es una de las características especiales de la música de cámara (el aspecto reproductivo es posiblemente más fuerte en la música sinfónica). (Cook, 2001, p.5).

Al mismo tiempo, vale remarcar que hay un punto en la sonoridad del dúo de guitarras que va a sobresalir en el repertorio y en su consecuente búsqueda interpretativa: la

exploración de diversas texturas para lograr una renovación del discurso musical y un mayor dinamismo. Estas diferentes texturas se explorarán desde las técnicas extendidas propias de la literatura musical contemporánea y también desde las posibilidades que la guitarra puede desarrollar a partir de la música popular, tal como desarrolla Gascón (2016) en el caso argentino. Este amplio espectro permitirá desarrollar en la práctica interpretativa desde el dúo de guitarras un nuevo y más amplio rango de sonoridades y de expresividad.

A partir de este análisis de diferentes miradas a la interpretación desde el punto de vista práctico y teórico se trabajará con las obras y se realizará una retroalimentación sobre los aspectos más importantes del trabajo directo con los compositores y el enfoque interpretativo tomado. Sin embargo, no está de más considerar que esta idea de leer el texto como un guión le otorga a la interpretación una dimensión nueva como generador de significado social.

Antecedentes



“Del interés por integrar dos estéticas musicales”

Los intérpretes colombianos de guitarra Alexander Parra y Jean Carlo Espíndola, acuerdan culminar un proceso iniciado en los años de carrera universitaria, con un proyecto de grado de estudios de maestría en músicas colombianas. Aun así, el inicio de la carrera artística de los músicos, no se limita a los conocimientos adquiridos exclusivamente en la universidad, sino que, esta experiencia inicia mucho antes y de manera disímil. Los dos guitarristas admiten que, a pesar de sus diferentes influencias y referencias musicales, su mayor y más fuerte corriente estética proviene de la escuela “clásica” -de la guitarra clásica-. De la misma manera, los dos observan con preocupación, que los paradigmas sobre los que se construyen las corrientes guitarrísticas tradicionales -provenientes de las cuerdas pulsadas de la región andina- y

académicas en Colombia, coexisten en una constante tensión, que de alguna manera ha imposibilitado la creación -no toda- de nuevo repertorio y de nuevos espacios de experimentación sonora.

Contextualizando, desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, las músicas tradicionales colombianas vienen sufriendo transformaciones desencadenadas por la búsqueda constante de redefinir identidades y de hallar visibilidad (relevancia) dentro de los circuitos de las industrias culturales. Las fuertes tensiones entre posturas antagónicas como la modernidad y la tradición, constantemente producen angustias de lado y lado, pero de manera cíclica permiten la invención de nuevas formas y sonidos (Ochoa, 2002). Estas transformaciones son notorias desde las estructuras melódico-armónicas y la forma, pero principalmente desde la instrumentación y puesta en escena. De esta manera, en el

recorrido que en el día de hoy emprenden los músicos para llevar a cabo esta empresa -de innovaciones artísticas-, se encuentran que el recurso que más frutos da, es el de las fusiones entre géneros musicales de arraigo nacional y músicas foráneas en su mayoría de procedencia anglosajona - ¿Pero es acaso este el único medio? -.

En paralelo, históricamente la desterritorialización de sistemas sonoros provenientes de zonas rurales y su consecuente llegada a los grandes centros urbanos dieron paso a otra forma de hibridación -fusión- permeada en algunos casos por la academia. En síntesis, debido a estas migraciones culturales es que escuchamos bambucos en un quinteto de tangos o un pasillo joropeado en algún festival de música andina. Tomando como punto de partida lo anterior y teniendo en cuenta la naturaleza de la investigación-creación, la formulación de una experiencia interpretativa aplicada a nuevas composiciones, estará intrínsecamente ligada a un proceso creativo -en todas las fases-, incluso concertada con los compositores de manera dialógica y no de manera prescriptiva.

Por eso, el dúo de guitarras Jacarandá, ha decidido direccionar sus esfuerzos a la resignificación de lenguajes andinos, provenientes de cuatro obras de compositores colombianos que se encuentran ubicados en los sistemas académicos y tradicionales -de lo oral y lo escrito- o en *saberes mestizos*, que adicional vieron en la agrupación un vehículo para la creación de nuevos públicos y escenarios para la difusión de su música -y no en las fusiones tendencia en el género-.

Si bien, las decisiones interpretativas tomadas por el dúo se cimentarán desde estéticas de la música académica occidental, a los integrantes del grupo les interesa lograr una hibridación fecunda entre tradiciones de la

música andina colombiana y elementos propios del “performance” de la guitarra clásica, sumados a lenguajes de distintas vertientes, y según los aspectos de cada uno de los compositores involucrados en el proyecto. Para Eliecer Arenas (2009), esta amalgama existente desde el surgimiento mismo de los aires andinos colombianos, se ha fortalecido con el transcurrir del tiempo a través de “aprendizajes de frontera”. Los compositores Pedro Morales Pino, León Cardona, Luís Uribe Bueno, Luís Fernando León Rengifo y Gentil Montaña, hacen parte del referente tomado por Arenas (2009) para ilustrar cómo la música andina es el resultado de la combinación de saberes de tradición escrita y oral.

Es así que, Jean Carlo y Alexander, herederos de esta gran tradición de la guitarra colombiana, saben que referirse a su proyecto como propuesta novedosa es arriesgado (teniendo conocimiento del origen de los aires andinos, o de las conformaciones instrumentales representativas del género). Los discursos de autenticidad y modernidad que ocupan la mente tanto de tradicionalistas como de innovadores, dan pie para replantearse la manera de codificar las transformaciones suscitadas a partir de la modernidad. Quizás y como lo plantea Ochoa, es mejor referirse en términos de resignificación de lenguajes sonoros, antes que llamar a expresiones tradicionales en hibridaciones “no convencionales”, expresiones novedosas (Areiza y García, 2011). Para entender el porqué de la intención de los músicos, se hace necesario sentar unos antecedentes que den testimonio de su trayectoria y que develen las particularidades que los convierte en referente como dúo de guitarras en Colombia.

Ahora bien, cuando se hace mención a la escuela de la guitarra clásica, se hace precisamente referencia a la tradición

guitarrística proveniente de los primeros intérpretes- compositores del instrumento (Fernando Sor, Mateo Carcassi, Mauro Giuliani, Dionisio Aguado, etc.), que, a su vez, desarrollaron métodos y estructuraron formalmente una técnica interpretativa de la guitarra de seis cuerdas (guitarra moderna) derivada de la vasta tradición académica europea de la llamada música clásica, que perdura y continúa enseñándose.

Sin embargo, desde finales del siglo XVIII -época en la que se constituye dicha tradición-, la guitarra continuó su desarrollo y tanto intérpretes, luthieres como compositores, avanzaron hacia el descubrimiento de nuevas posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. La escuela es notable y se solidifica mundialmente a través del guitarrista español [Andrés Segovia](#), piedra angular del movimiento guitarrístico clásico. Sus precursores, [John Williams](#), [Julian Bream](#) y [Eduardo Fernández](#) son quizás las referencias en común de Alexander y Jean Carlo, no solo por la brillante carrera concertista que tuvieron - y tienen algunos de ellos-, sino por el gran catálogo de piezas que se originaron debido a sus calidades musicales.

En el plano de los ensambles de música de cámara con guitarra, que hacen parte de la referencia para la construcción de este proyecto, se puede hablar de casos específicos en los que se presentaron situaciones similares entre interpretes (dúos de guitarra) y compositores. Tal es el caso de la pieza [“tricastin” del compositor cubano Leo Brouwer](#): esta obra es un concierto de tres movimientos para dúo de guitarras y orquesta de guitarras. Cabe resaltar, que en el estreno de la pieza el compositor llega a acuerdos musicales (articulaciones, dinámicas, tempos, ataques, gestos, fraseo e intenciones musicales) con los intérpretes, y, que en el performance es

evidente el trabajo de creación en colaboración con el compositor. Este es solo un ejemplo de la relación estrecha entre compositores e intérpretes y que finalmente es el insumo del presente trabajo. En los siguientes diálogos queda explicito como se manifiesta el vínculo entre los compositores pertenecientes al proyecto y el dúo de guitarras.

Gentil Montaña, Gustavo Parra y Clemente Díaz.

El siguiente relato es el resultado de vivencias de los intérpretes con los compositores y de información adquirida sobre la vida de los mismos a partir de entrevistas y reuniones virtuales. El texto además aporta un análisis comparativo entre las similitudes y diferencias de las obras y los compositores.

Imagen 1



El 23 de octubre del año anterior al fallecimiento de Gentil Montaña, el dúo Jacarandá, que por esa época se llamaba dúo latinoamericano, visita al maestro en su lugar de residencia de la ciudad de Bogotá. En este primer encuentro, Gentil, que padecía una difícil situación de salud, recibe a los músicos del dúo como acostumbraba recibir a sus amigos más

cercanos: con música recientemente compuesta por él -que para esta oportunidad sonaba de archivos del programa finale en el computador- y con audiciones de sus tan variados gustos musicales.

Tangos de un dúo argentino de guitarras eléctricas llamado [Dacapo-dúo \(Esteban Vélez y Daniel Barrera\)](#); las abejas, del compositor paraguayo Agustín Barrios Mangore, en versión de [Fernando Ramírez](#) guitarrista clásico colombiano de la escena local; el dúo de guitarras integrado por Sharon Isbin (Estados Unidos) y Berta Rojas (Paraguay) interpretando el [Porro de la suite dos para guitarra solista de Gentil](#) y un puñado más de música que se encontraba disponible en la plataforma de YouTube y que hacía parte de las referencias musicales del maestro.

En otras ocasiones, el mismo Gentil habría sido el intérprete de la música de estos encuentros, sin embargo y como ya se dijo, tenía muy avanzada una enfermedad degenerativa que le imposibilitaba valerse de sus afamadas destrezas musicales.

Jacarandá visitaba al maestro con la intención de compartir con él, unas adaptaciones que recientemente habían elaborado de dos obras originales para trío: la guabina Jacinta, arreglada por Alexander y el pasillo Siempre te recuerdo, en adaptación de Jean Carlo. De la actuación del dúo, surgió un riquísimo dialogo a manera de clase magistral, donde el compositor expresó su gusto por las cualidades performativas de la agrupación y, además, señaló algunas recomendaciones en los *voicing* y acompañamientos, que, según él, idiomáticamente resultaban problemáticos del traslado de un grupo de cámara al otro.

Haciendo un paréntesis, Podemos considerar el estilo compositivo de Montaña, como algo decididamente tonal, con algunos recursos modales y de naturaleza

contrapuntística. Sus influencias son: la música para tríos de voces y cuerdas pulsadas (guitarra requinto, y guitarra), -esto explicaría la distribución por voces y de manera lineal, en la mayoría de sus obras instrumentales-; el acervo musical tradicional de la región andina colombiana (pasillos, bambucos, danzas, guabinas, canciones y torbellinos) y, por supuesto, la música “clásica” en guitarra. Era de esperarse, que, de esta hibridación, la figura de Gentil se asimilara a la figura de compositores latinoamericanos de la estatura de Lauro, Barrios y Ponce, por mencionar algunos.

Continuando con la narración, a petición de Montaña, Jacarandá tocó repertorio que llevaban consolidando para un concierto de la serie de los jóvenes intérpretes, del cual fueron ganadores ese año (2010). Una de las obras a presentar en estos conciertos del Banco de la República, era la pieza escrita por el compositor nariñense Gustavo Parra llamada *Piriñonfla extrema* -de esta pieza se desprende otro antecedente fundamental de esta iniciativa que se desarrollará más adelante-. También se escucharon obras emblemáticas del repertorio latinoamericano y universal como: [Suite retratos de Radames Gnatali](#) en arreglo de Sergio Asad, danzas de la [Cambride Suite de Nikita Koshkin](#) y un [Rondó en G mayor](#) de Ferdinando Caruli.

En el transcurso del encuentro con Gentil y después de compartir anécdotas de la carrera artística del maestro de su paso por Europa - junto con inquietudes de los jóvenes músicos por el repertorio para el formato de dúo de guitarras-, Montaña recordó que tenía una composición recientemente escrita para un dúo de guitarras chileno (Orellana-Orlandini) que, a pesar de haber sido entregada, no había sido estrenada. La obra, al parecer concebida desde el profundo conocimiento que Gentil tenía de la guitarra, no había sido trabajada y terminada desde el instrumento, es decir, no pasó por las manos del compositor. Es así, que Gentil decide

proponer al dúo que la incluyera en su repertorio, y, que al cabo de unos días fuera ejecutada para él en su casa. Este hecho se consolidaría como algo definitivo en la búsqueda de nuevo repertorio original para el formato de dúo de música tradicional de la región andina (aunque el porro no sea considerado ritmo perteneciente a la región, Gentil lo incluyó dentro de sus suites de guitarra solista).

Pasada una semana, los integrantes de la agrupación vuelven a la casa del maestro para socializar los avances y para discutir sobre algunas inquietudes referentes a la distribución de los roles y las digitaciones específicas de la mano izquierda. Al ver la complejidad de uno de los pasajes, Gentil sugiere realizar algunos cambios en la densidad de las voces que se encontraban dispuestas por terceras. Para simplificar y lograr mayor efectividad melódica, Montaña elimina una de las voces de las terceras y reparte el acompañamiento para simplificar la dificultad técnica. En otro pasaje, es tal el apasionamiento del maestro, que decide tomar la guitarra de uno de los integrantes del dúo y demostrar cómo hacer de manera correcta el estilo del acompañamiento del porro: **“apoye el pulgar y hágalo con la yema, ¡con peso!”**, insistió Montaña. De la misma manera, se llegaron a acuerdos donde los intérpretes aportaron ideas para solucionar segmentos complejos donde la distribución de los roles resultara en algo más dinámico. Todo esto desencadenó en una nueva obra, que, con las ideas iniciales, se transformó en una versión que exponía la comunicación entre dos guitarras y permitía disfrutar de un discurso idiomáticamente pensado para el formato.

La nueva versión del porro, agrado de tal forma al maestro, que de manera informal -y esto es de conocimiento exclusivo de los integrantes del dúo-, Gentil decide bautizar al porro: *Porro latinoamericano*, en honor al dúo.

Queda así en evidencia la relación intérprete-compositor y una vez más, se reitera el papel creativo del intérprete en la génesis de la obra musical. El dúo incluyó el porro latinoamericano en muchas presentaciones que vinieron después de esto, en una gira por Estados Unidos e incontables conciertos a nivel nacional.

Las reuniones entre los músicos se dieron con frecuencia a lo largo del año 2010 y 2011 hasta la muerte de Gentil. Tanto Jean Carlo como Alexander tuvieron la oportunidad de tocar para el maestro repertorio solista de sus suites para guitarra y otras piezas de dúo. Las enseñanzas de Montaña enriquecieron el quehacer musical de los guitarristas y brindaron madurez interpretativa, perfeccionaron sus técnicas para el abordaje de la música tradicional colombiana y abrieron un panorama con infinitas posibilidades estéticas.

De la narración anterior quedan sobre el papel, reflexiones de naturaleza técnica y musical, que vale la pena aclarar y profundizar con la partitura original y sus respectivas transformaciones, desencadenadas por los diálogos entre los protagonistas. Además, esto se define como el recurso metodológico con el cual quedará plasmado el proceso creativo de este proyecto de investigación-creación.

Porro latinoamericano

Audio 1: Fragmento grabado el 6 de octubre del 2020. *Hacer clic sobre la imagen*



Porro para dos guitarras

Gentil Montaña



Esta es la versión escrita originalmente para el dúo de guitarras chileno Orellana-Orlandini. La forma es tripartita, es decir tres secciones separadas por signos de repetición y con un da capo al fin. Las tres partes están en modo mayor y los roles son claramente de melodía y acompañamiento. A lo largo de la obra dichos roles se intercambian constantemente. Es preciso señalar, que no hay ninguna digitación de mano izquierda y derecha, además, no existe indicación alguna de articulación, tempo o dinámica. Pese a todo, Montaña en sus versiones editadas de las suites de guitarra solista si especifica detalladamente cada uno de los elementos de la articulación, fraseo, dinámicas, tempos y digitación.

Ejemplo del pasillo de la suite 1 para guitarra

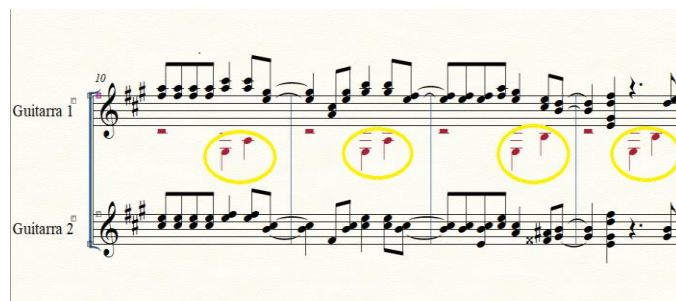


Algunos de los cambios que se describieron son los siguientes:

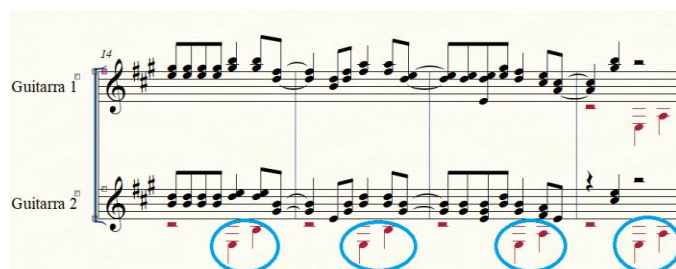
Del compás 10 al 13 (4 compases) se decidió que la guitarra 1, agregara en su voz o línea melódica los bajos que estaban escritos en principio para la guitarra 2.



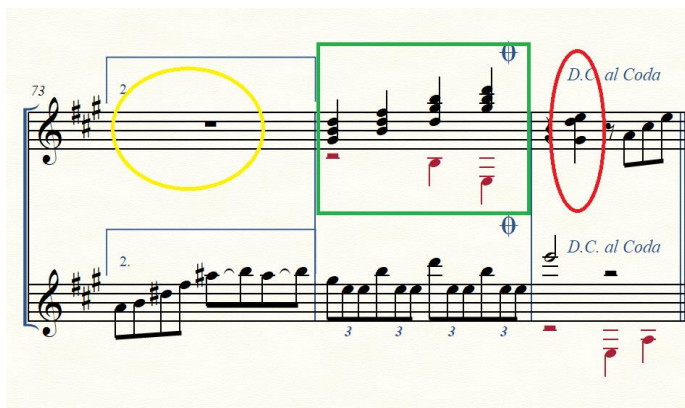
Este cambio después de varios ensayos resulto muy eficaz para la fluidez de la frase.



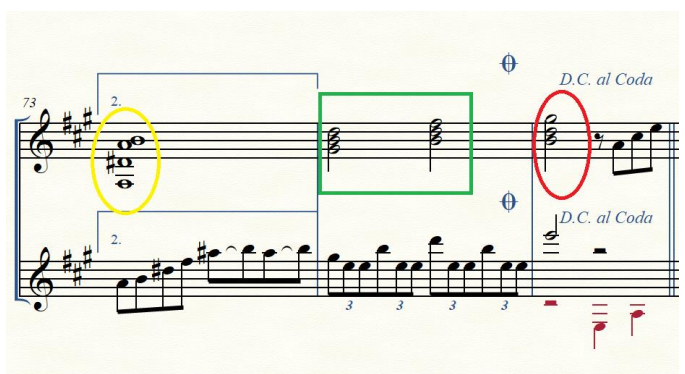
Esto tiene además un objetivo de equalización y de distribución de roles. En los siguientes cuatro compases, la guitarra 2 retoma los bajos, produciendo un efecto estéreo -de paneo- entre las dos guitarras (compases del 14 al 17).



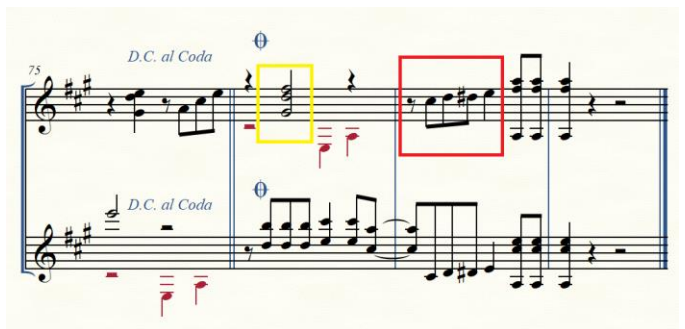
Hacia el final, en el compás 73, la guitarra 1 tenía un silencio de compas completo y, en el compás 74, una progresión en negras de acordes de sol# disminuido y si menor de manera ascendente, que finalizaba en el siguiente compás en un silencio de negra, seguido de un acorde de mi7. Toda esta sección de la parte 1, fue modificada en conjunto por los intérpretes y el compositor.



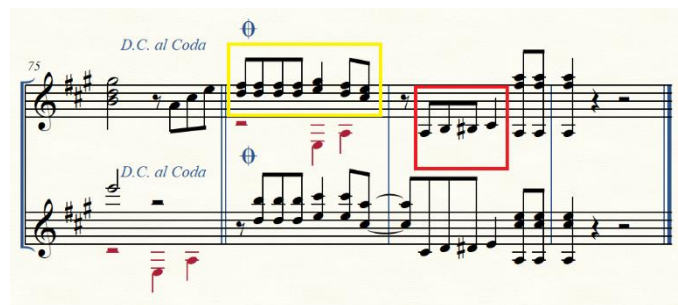
En el compás 73, se agregó un acorde de si 7 para resolver el vacío armónico y en el compás 74, se eliminaron los acordes de sol disminuido cambiando la figuración de negras a blancas para simplificar la dificultad. Adicionalmente, se quitaron los bajos para limpiar la superficie y darle realce a las figuras rápidas de la guitarra 2.



Finalmente, y como último ejemplo de las transformaciones, en el compás 76, para generar una mayor tensión y volumen, se duplica la figura melódica que hace la guitarra 2 (en sextas) en la guitarra 1 (por terceras) para completar el acorde. A continuación, el original:



Por último, se cambia de octava el cromatismo melódico que desemboca en el acorde de tónica, para darle profundidad y peso al final.



Como se dijo anteriormente, esto no constituye la totalidad de las modificaciones que se realizaron conjuntamente entre el dúo y el compositor Gentil Montaña.

Imagen 2



En lo referente al maestro Gustavo Parra (compositor, orquestador, director de orquesta y docente colombiano), la relación no fue muy diferente. En los años de carrera universitaria, Parra estrechó una conexión más de amistad que de discípulo-maestro con Alexander y Jean Carlo. Aunque en realidad solo Jean Carlo recibió clases -de orquestación- con Parra, Alexander también fue testigo del enorme carisma y admiración que, por los pasillos del conservatorio, desataba la figura de Gustavo Parra. Parra no solo era considerado un formidable compositor, sino que, a su vez, tenía

a toda una nueva generación de músicos del conservatorio, absortos en el mundo de la orquestación y composición. Muchos de los estudiantes de guitarra clásica de aquella época (los años 2000), se enfilaron en las cátedras del maestro.

No es motivo de sorpresa que, por esta razón, Parra desarrollara un cariño especial por el instrumento y por el gremio. Aun así, los inicios de Parra en la música si se entrelazaban directamente con la guitarra. En el conservatorio de Quito, hacia los años 70, el compositor tuvo sus primeros estudios de guitarra, donde llegó a interpretar obras de la literatura obligada del instrumento (ilustración de ello es el concierto en D mayor de Antonio Vivaldi). Sin embargo, el maestro aun no escribía ninguna obra para guitarra. El grueso de su producción era orquestal con algunas piezas de cámara y mucho menos había compuesto nada en lenguaje tradicional de la música colombiana.

Por otro lado, la serie de los Jóvenes Intérpretes del Banco de la República se erguía como la plataforma de visibilización más interesante para músicos jóvenes y estudiantes de música a nivel nacional. Uno de los requisitos que a hoy se mantiene, era incluir al menos una obra de un compositor nacido en Colombia. Una oportunidad para que el dúo decidiera encargar de manera afectuosa a Parra, la creación de una obra en el lenguaje vanguardista distintivo del maestro. Su manejo de los colores orquestales, de las armonías pandeatónicas y politonales, de las estructuras provenientes de los ismos del siglo XX y de todos los recursos que lo convertían en uno de los mejores músicos de Colombia, animaron a Alexander y a Jean Carlo a sembrar en el compositor la idea de una pieza de la altura de la sonata de Alberto Ginastera, Leo Brouwer o del nocturnal de Benjamin Britten, monumentos

del repertorio guitarrístico. De esta manera nace la obra titulada *Piriñonfla Extrema*.

El nombre describe de manera jocosa la percepción que tenía Parra de los guitarristas de la Universidad Nacional. Decenas de anécdotas que informalmente y en reuniones sociales fueron compartidas por ellos -Gustavo Parra y los integrantes del dúo-, alimentaron la idea de que Jean Carlo y Alexander -junto con los otros guitarristas de su época- no eran precisamente unas almas de Dios, dicho coloquialmente.

No obstante, esta no era la primera vez que una obra suya se bautizaba de tan particular manera. Las versiones 1, 2, 3 y 4 de *Ñerúfen Gorsóbico* (Obras para orquesta del año 2008) junto con *Piriñonfla Extrema* (2009), etimológicamente nacen de la conjunción de diferentes adjetivos calificativos (negativos en su mayoría), o simplemente, son onomatopeyas inventadas de tradición familiar. La madre de Parra tenía esta costumbre que se trasladó a su hijo (Gustavo Parra) y ulteriormente a Sara Parra, hija del maestro. Sara utilizaba el termino *piriñonfla extrema* con frecuencia para referirse de manera despectiva -o irónica- hacia alguien.

Así mismo, *ñerúfen* es la unión de dos palabras; ñero y cerumen (cera de los oídos), y *gorsóbico*; que pertenece a la *gorsobia* o *gorsovia*, colombianismo similar a la gonorrea.

Por otra parte, *Las pajillas* (Obra para guitarra solista del año 2011) es un título proveniente de la película *Torrente* del director español Santiago Segura, y, que para el año 2003, era tema obligado de conversación en las clases de Parra. Finalmente, “Satup”, que leído a la inversa es “putas”, es una composición orquestal descriptiva de lo que acontece en un burdel. En relatos al interior del aula de clase, Gustavo solía explicar que esta pieza programática, describía con variados recursos orquestales las diferentes situaciones que se

viven en un prostíbulo: peleas de borrachos, baile y demás. Por ejemplo, explica Parra, que usando los arcos de las cuerdas del lado de la madera y golpeando con fuerza sobre las cuerdas, se lograba imitar el sonido de las sillas rítmicas volando de un lado a otro en una pelea.

Habiendo realizado esta caracterización, se pueden dejar al descubierto aspectos del carácter contestatario, irreverente o, por lo menos trasgresor, con los que Gustavo Parra afrontaba la composición. Los títulos de sus obras no solo reflejan la intención de romper el molde, además, incitan a pensar la música desde una óptica menos romántica y hacerlo desde una postura más humanista, más visceral.

A propósito de las obras escritas para guitarra, en 1985 Parra compuso una pieza para guitarra y flauta llamada *Blancos trozos de hielo* donde la guitarra desempeñaba un rol netamente acompañante. En 1996, incluyó la guitarra en un quinteto de piano, batería, viola y bajo eléctrico con el nombre de “Urco” - personaje del planeta de los simios-. Allí, la guitarra tenía una personalidad y rol protagonista diferente a su primera composición (eventualmente algún solo y renuentes estructuras melódicas sumadas a las acostumbradas estructuras acordes). Pero sólo con la *Piriñonfla extrema* (2009) -escrita para el dúo latinoamericano después llamado Jacarandá-, el compositor se aventura a ver el instrumento como solista, con todos los retos técnicos e idiomáticos que esto conlleva. Parra categóricamente afirma, que escribir para la guitarra, es una tarea desafiante y, que, aun conociéndola, se puede caer fácilmente en los empalagosos clichés o en indomables pasajes interpretativos.

Posteriormente y luego del éxito conseguido con la obra para dúo, Parra crea su primera obra para guitarra solista: *Las pajillas* (2011), que además se convierte en su primer

concierto para guitarra y orquesta (2013). ¿Qué sucedió para que Gustavo Parra, compositor de música orquestal, se decidiera a componer en el formato de dúo de guitarras y posteriormente le hiciera una obra solista a la guitarra?

Sucedió que existió un lazo de amistad y una relación de admiración mutua por el trabajo artístico. Parra accedió a escribir la *Piriñonfla extrema* únicamente por que conocía de las cualidades de los músicos que integraban el dúo, porque como ha ocurrido en incontables oportunidades, los intérpretes inspiran y animan a los compositores a hacerlo. Las reflexiones interpretativas y el proceso creativo que se generó de esta pieza es el descrito a continuación:

Piriñonfla extrema

Audio 2: Fragmento grabado el 6 de octubre del 2020. *Hacer clic sobre la imagen*



Gustavo Parra.

♩ = 130

Guitarra I.

Guitarra II.

p *mf* *f*

El diseño discursivo se basa en un ostinato en el bajo, inicialmente a cargo de la segunda guitarra, que se desarrolla a lo largo de la pieza repartido en las dos guitarras.

Entretanto, la primera guitarra, con utilización de cuerdas al aire, establece una estructura de acordes que poco a poco va tejiendo un lenguaje contrapuntístico primordialmente rítmico. La forma es libre, a manera de fantasía, con una sección intermedia que contrasta en el tempo (más lento) y en la arquitectura (sección coral).

Two staves of music for Guit I. and Guit II. The first staff (Guit I.) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *mf* at the end. The second staff (Guit II.) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *mf* and *f*.

Como se puede observar, no hay indicaciones de digitación, lo que supone una intervención directa de los intérpretes en la toma de decisiones. Una de las sugerencias del compositor, es que se debía usar -en la medida de lo posible- cuerdas al aire para conseguir de esa manera, una mayor reverberación o resonancia.

Del trabajo conjunto entre compositor e intérpretes, se conviene designar las digitaciones en favor de los ambientes -color y sonido- que constituyen cada textura musical. Aunque son claras las indicaciones de las dinámicas en los primeros compases, no lo son las digitaciones de ambas manos. En efecto, el dúo opta por la utilización del pulgar sul ponticello en la sección del ostinato -y cada vez que este aparecía de forma original o transportado-, asegurando así, una mayor claridad y facilidad para realizar dichas directrices dinámicas, además de generar una personalidad de peso y redondez al tema. A su

vez, y debido a que el ostinato funciona como leitmotiv -que periódicamente aparece entre secciones como puente o como motivo de reexposición-, este tipo de acciones se traducen en unidad de la obra.

En general el compositor recurre a los elementos donde por su naturaleza es cómodo interpretar la guitarra: Líneas de dos voces, acordes en bloque, arpeggios con posiciones fijas del acorde, registros que no alcanzan los sobreagudos y distribución de roles (acompañamiento y melodía) con sus respectivas imitaciones.

Escritura a dos voces

Two staves of music for Guit I. and Guit II. The first staff (Guit II.) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *mf* and *f*. The second staff (Guit I.) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *mf* and *f*.

Acordes en bloque

Two staves of music for Guit I. and Guit II. The first staff (Guit I.) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords, with a dynamic marking of *mf*. The second staff (Guit II.) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *mp* and *f*.

Arpeggios con posiciones fijas

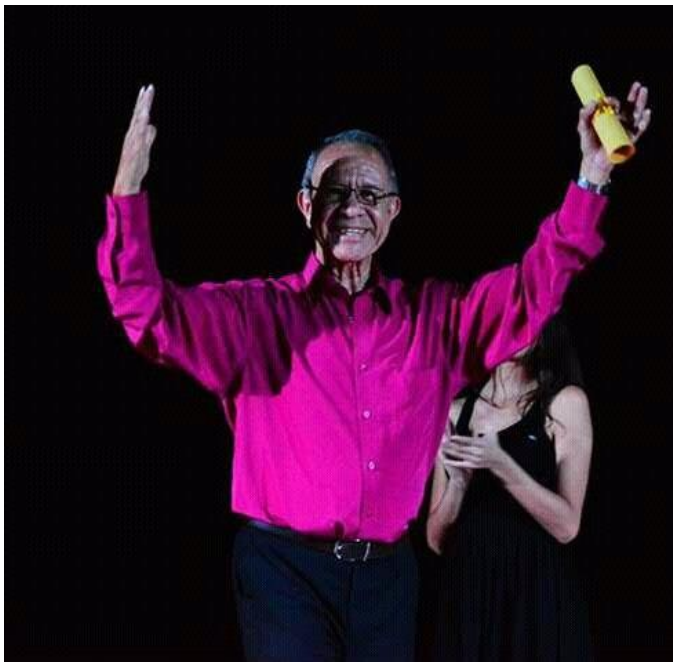
Two staves of music for Guit I. and Guit II. The first staff (Guit I.) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *mf*. The second staff (Guit II.) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *mf*.

Registro agudo hasta un Mi del traste 12



En aproximadamente 3 reuniones entre los músicos se definieron todos los detalles de articulación y color, sumados a los descritos por el compositor en la partitura. Fue expresa la intención de Parra, en dar la libertad al dúo de realizar los cambios y los aportes necesarios para hacer el estreno de la pieza, en el auditorio de la biblioteca Luis Ángel Arango. En comparación con el Porro de Gentil, en esta ocasión no hubo necesidad de hacer cambios estructurales. Las contribuciones del dúo se suscribieron al hecho musical en sí.

Imagen 3



Hay un último antecedente significativo de este recuento y es el de la obra *Que lindo son* del compositor y guitarrista vallecaucano

Clemente Díaz. Díaz es a la par de Gentil, el precursor de la corriente de la guitarra colombiana. Su figura lo lleva a estar en la cumbre de la historia de todo el movimiento guitarrístico colombiano. Sus composiciones han sido y siguen siendo del dominio público de estudiantes, aficionados y amantes de la guitarra. En palabras del maestro Héctor González:

“...Hablar de Clemente Díaz es hablar de una de las figuras cimeras de la guitarra en Colombia. Hablar de su música es aludir a uno de los patrimonios fundamentales del instrumento en nuestro país. En una vida entregada a la interpretación y a la composición especializada, este incansable creador es un referente obligado a la hora de llevar al escenario, o a la escuela el mundo sonoro guitarrístico latinoamericano...”

Aceptando el ofrecimiento de los organizadores del *Festival de guitarra clásica el Nogal* de la Universidad Pedagógica, para hacer parte de la nómina de invitados de su segunda edición (año 2011, versión homenaje a Clemente Díaz), Jacarandá preparaba una nueva selección de obras latinoamericanas, reforzando de esta manera, la reciente iniciativa de conformar una serie de recitales en torno a la guitarra latinoamericana. Se sumaron al repertorio tangos y milongas en adaptaciones del japonés Masahiro Iizumi: [el choclo](#) de Angel Villoldo, [la trampera](#) de Aníbal Troilo y [los mareados](#) de Juan Carlos Cobián. El concierto se realizó en el auditorio del Museo Nacional de la ciudad de Bogotá y al evento asistió Díaz, quién después de terminado el recital, se acercó a los músicos a manifestar su satisfacción y asombro por lo sucedido. De igual manera, el maestro decide extender una invitación para llevar a cabo un concierto en la ciudad de Cali. Para sorpresa de los integrantes del dúo, la invitación no resultó

ser el único premio a su trayectoria y buen momento artístico. El maestro, además les había compuesto un *choro* para que fuera estrenado el día de la presentación.

Clemente es reconocido en el medio por crear y recrear danzas, pasillos, bambucos y guabinas, pero también es conocido el manejo que el maestro tiene de otros ritmos latinoamericanos. Su paso por Europa refinó su técnica guitarrística, pero, sobre todo, nutrió de conocimiento sobre forma, armonía y contrapunto su naciente carrera compositiva.

Sus composiciones para guitarra demuestran un manejo versátil del lenguaje del instrumento: técnicas extendidas (rasgueos, armónicos, scordaturas, etc.), inversiones, drops, y, al igual que Montaña, el uso de armonías tonales con utilización de tensiones comunes del romanticismo y del jazz (séptimas, novenas, sextas, treces, etc.). En realidad, y, por las características de las formas de las danzas de la región andina, los dos compositores son similares en las estructuras generales de sus obras.

En otra orilla muy distante si encontramos a Parra. Su lenguaje lo aparta abismalmente de cualquier compositor de música tradicional y mucho más, de la música que existe para guitarra o formatos de cámara de la región andina. Los fragmentos proporcionados en el presente documento, dan cuenta de ello.

Otra disparidad notable entre los tres antecedentes, es que, en la confección de la obra de Díaz, no hubo interacción alguna entre intérpretes y creador. El montaje y el proceso creativo efectuado por el dúo, se limitó a las indicaciones descritas en la partitura. No se dieron encuentros entre los músicos sino hasta el día del concierto. A pesar de esto, el estreno fue un éxito y resultó en una versión que movió las fibras del maestro.

Qué lindo son



“Con profunda admiración y afecto, compuesta específicamente para el dúo latinoamericano, conformado por los excelentes artistas de la guitarra: Alexander Parra y Jean Carlo Espíndola.” Clemente Díaz

Audio 3: Fragmento grabado el 7 de octubre del 2020 *Hacer clic sobre la imagen*



A grandes rasgos el análisis formal arroja una estructura bipartita con una parte inicial en modo menor y una segunda en mayor. Esta vez, y, a diferencia de la obra de Montaña y Parra, se teje una estructura más homogénea, concretamente, se desprenden segundas voces y contrapuntos repartiéndose, por consiguiente, la melodía y el acompañamiento. Es tan así, que, en ocasiones, las frases melódicas están divididas y se hace difícil entender quién es primera o segunda guitarra. Aquí está el reto principal de los intérpretes. El objetivo es lograr que la diferencia de sonidos y los ataques no

den como resultado cambios bruscos de color en las frases. La búsqueda de dicha homogeneidad, consiste en ponerse de acuerdo en el sector donde atacar (sul ponticello, en la boca o sul tasto) y de qué manera hacerlo (con uña, con yema o con diferentes ángulos de inclinación de la muñeca). También es fundamental coincidir en las digitaciones de ambas manos.



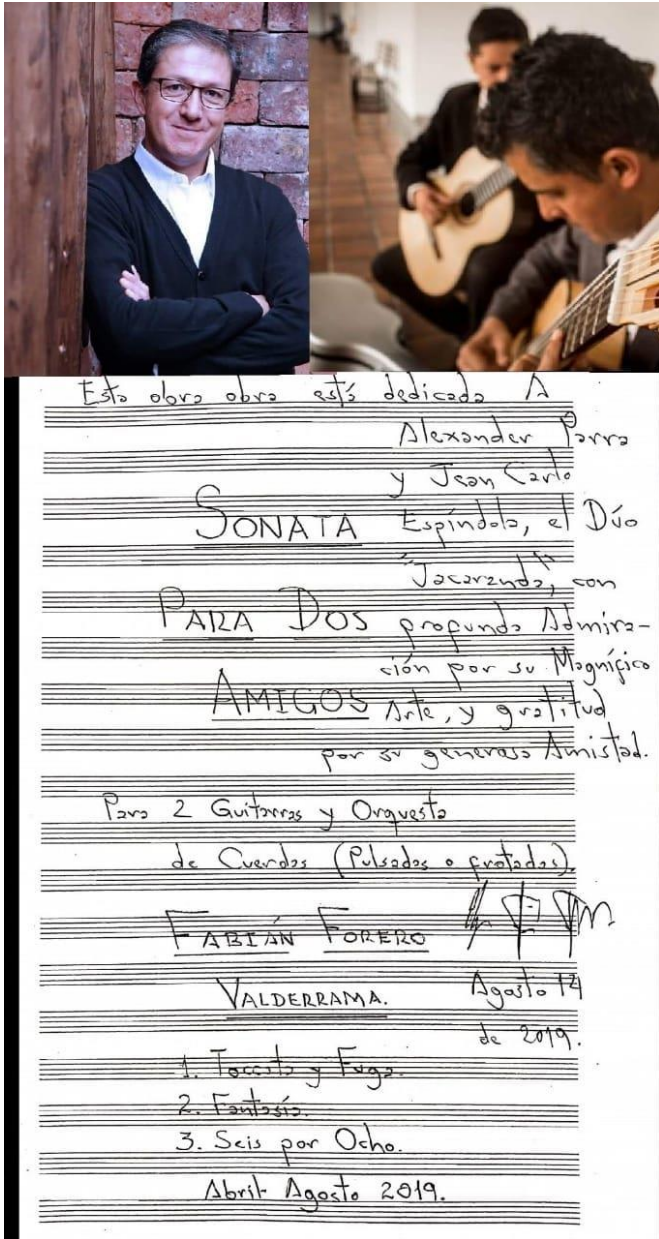
En el compás 9, se pone de manifiesto lo analizado: La línea melódica se reparte en las dos guitarras, aunque pertenece a la misma frase o sección. El compositor no obstante omite la digitación de la mano derecha. Esto es clave, porque al haber dos voces al mismo tiempo en la segunda guitarra y una sola voz en la primera, supondría un cambio del ataque y de la técnica (apoyado y libre). Específicamente en este segmento, el dúo opta por atacar de manera libre, en el mismo sector de la guitarra (dulce y sul tasto) y exactamente en la misma dinámica (*mf*). Justamente, este tipo de elecciones, son las que involucran de una manera directa al interprete en la realización de un adecuado performance. Por ende, la toma de decisiones de esta naturaleza, confirman el papel creador del ejecutante.

En síntesis, la presentación de estos antecedentes, trazan el derrotero del proceso creativo y de las consecuentes reflexiones interpretativas de las obras escogidas para la realización de este proyecto. Su exposición

permite entender a profundidad los lazos afectivos que hacen parte de las relaciones humanas entre artistas, los vínculos profesionales que desembocan en creación de nuevos repertorios y finalmente, la expansión del lenguaje compositivo en el contexto de las músicas tradicionales colombianas donde intérpretes y compositores trabajan en equipo.

Dialogo Primero: Fabián Forero Valderrama

Imagen 4



“Fusión de dos mundos”

Entrevista realizada el 2 de junio de 2020.

¿Qué ocurrió primero, el gusto o interés por la música clásica o por la tradición andina colombiana?

Mi cercanía con la música se dio a través de mi familia. Absorbí toda la sensibilidad que mis hermanos mayores, mi mamá y mi papá, profesaban por el arte, desde que tengo memoria; en la casa se cantaban y escuchaban bambucos, pasillos, boleros, romanzas de

zarzuela, arias, alguna que otra obra clásica. Luego, por iniciativa de mis hermanos, fui matriculado en el Conservatorio de la Universidad Nacional, y entonces podría decir que, mi primer interés –aunque inducido- fue la música clásica. Esto es verdaderamente notable, pues, durante toda mi vida como músico, me he movido entre los dos mundos: lo andino colombiano y lo clásico. A veces, más dedicado a uno que a otro, y en otras ocasiones, fundiéndolos en uno sólo, circunstancia que, en mi caso, se da con naturalidad, pues los entiendo desde la misma perspectiva técnico-expresiva.

¿cómo se acercó a la interpretación de la bandola y posteriormente a la composición?

Hubo, pienso, dos cosas claves en mi relación primera –y definitiva- con la bandola: durante mi niñez, mi hermano Alekos tocaba tiple en un trío andino colombiano, y ensayaban los sábados en mi casa. Y una segunda, la llegada de Ernesto “El Pato” Sánchez a dictar guitarra a mi colegio de la primaria. Conociendo su enorme calidad como bandolista, mi hermano sugirió que estudiara con él, no guitarra sino bandola. Con el siguiente relato, redondeo esta evocación:

La bandola andina se me fue manifestando poco a poco. En los inicios, el universo cultural y sonoro del instrumento no iba más allá de lo que sabía de mis profesores, sus clases y el poco repertorio que interpretaba. Mis primeros maestros, Ernesto “El Pato” Sánchez y Zaidée Barbosa, comentaban -en momentos de la pausa del estudio- alguna que otra anécdota curiosa sobre las hazañas de ciertos bandolistas del pasado y de ese ya lejano presente, que se me aparecían y alimentaban mi fantasía y el imaginario que poco a poco fui construyendo en torno a la bandola, entre el estudio, el placer de tocar y el juego infantil. Serían mi hermano Alekos, y más adelante los maestros y entrañables amigos, Aicardo Muñoz y Vicente Niño, quienes me

revelarían los nombres y la música de los personajes que, con su arte y virtuosismo, harían parte fundamental de mi proyecto de vida desde ese momento, el año 1979.

A la composición, pienso que llegué de manera indirecta, pues desde joven me gustaban mucho las disciplinas teóricas de la música, particularmente, el contrapunto, la fuga, la armonía y la orquestación. En estas asignaturas siempre me fue bien, y realizaba los trabajos con mucha alegría. Esto derivó, viviendo ya el ejercicio interpretativo con el trío Pierrot, en la necesidad de escribir versiones para el formato. Con el paso de los años, esta actividad como arreglista, me fue acercando al ejercicio compositivo, primero para la bandola, y luego para formatos diversos.

Dada su enorme trayectoria, que lo sitúa como referente de la bandola colombiana, ¿qué lo impulsa a crear repertorio nuevo que de alguna manera se aleja de los lenguajes tradicionales, pero que involucra instrumentos autóctonos?

Pienso que mi contacto directo y permanente con las músicas académicas, desde mis primeros años de formación, definieron mi pasión por ellas. El contacto muy cercano que tuve con personajes como Guillermo Rendón y Luis Pulido, me acercaron fuertemente a las estéticas y lenguajes del siglo XX. En ese sentido, creo que me alejo de la postura un poco más nacionalista de algunos colegas, pues privilegio mucho la diversidad de lo universal; aunque claro, yo soy bandolista, y el acervo de su tradición y de la música que define su entorno, pues también la llevo en el alma y me define de una manera muy fuerte.

¿Cómo llega al universo de la guitarra clásica y cuáles son sus intérpretes predilectos?

Empecé a estudiar guitarra clásica con Reinaldo Monroy, por allá por el año 1984. Con él aprendí los fundamentos de la técnica guitarrística, el estilo interpretativo y la

producción de sonido, en un sentido muy general. Recuerdo que hacíamos audiciones, y siempre me hacía énfasis en ciertas soluciones técnicas de pasajes determinados, ya fuera por motivos de sonoridad, de limpieza en los pasajes, o de virtuosismo puro. Estos ejercicios de audición los hacíamos comparando versiones. Desde aquella época conocí de cerca el arte de Ángel Romero, y tanto ahora como entonces, sigue siendo mi guitarrista favorito, pensando en la técnica pura, y así mismo, en algunos repertorios específicos, como la música española de Rodrigo, y Moreno-Torroba, así como en el desempeño altamente exigente del solista con orquesta. Sigo creyendo que Ángel Romero ha sido uno de mis más influyentes profesores, no tanto de guitarra, sino de bandola. Pero, pensando en otros estilos y momentos del repertorio, admiro profundamente a John Williams, a David Russel, a Álvaro Pierri, a Gentil Montaña y a Eduardo Fernández, por mencionar solo algunos.

Describa su relación con los intérpretes de guitarra Jean Carlo Espíndola y Alexander Parra, ¿Qué lo llevó a componer una obra en este inusual formato de dúo de guitarra y orquesta de bandolas o cuerdas frotadas?

La decisión de escribirle una obra al dúo Jacarandá, pasa por la sincera y profunda admiración que profeso por ellos como intérpretes y artistas. En términos afectivos, son dos de mis mejores amigos, y en términos de pensamiento musical, me siento muy cercano a la manera como asumen el reto interpretativo, y por supuesto, su relación con la guitarra.

Soy testigo de los esfuerzos que Jean Carlo y Alexander hacen día a día por conquistar y consolidar repertorios para este formato que, a pesar de la popularidad del instrumento, no cuenta con una literatura suficientemente abundante, menos en nuestro medio. Esto me animó a escribirles la Sonata para dos Amigos, pues de alguna forma, quería

decirles que, en esta empresa, no están solos; que pueden contar conmigo. La coyuntura de un buen concierto para su estreno, y el contar con la Orquesta Colombiana de Bandolas para tal fin, potenciaron esta decisión.

¿Considera que la interpretación vista desde los paradigmas de occidente, nutren la música andina colombiana?, o si, al contrario, desvirtúan esta música tradicional y le hacen perder lo que coloquialmente se le conoce como “viaje”.

De ninguna manera puedo creer en esto último, pues yo soy hijo de estas dos tradiciones, y en mi pensamiento como músico, no puedo desvincularlas. Creo, eso sí, que mantener una perspectiva lúcida, respecto de los dos mundos, es muy importante para saber aprovechar lo que cada uno puede ofrecer, sin desvirtuar al otro.

A la hora de sentarse a escribir la Sonata para dos amigos, ¿Cuáles son sus referentes o influencias en cuanto al lenguaje y la narrativa de la pieza?

Yo adoro las sonoridades de la música francesa de comienzos del siglo XX; me encanta su levedad, su eventual exotismo, su hedonismo; la manera magistral y desenfadada como manejan las técnicas de orquestación. Me encanta, además, todo lo que suene a neo-clasicismo, con sus evocaciones del pasado, pero vistas a través del velo de lo más actual. Unido a esto, me gusta mucho explorar sonoridades y convertirlas en algo muy personal; disfruto mucho encontrando soluciones que fundan en mi música, elementos de lenguaje de otros contextos con algunos que uso con más frecuencia y que son parte de mi acervo creativo.

En cuanto al lenguaje y la narrativa de la obra, puedo decir que está construida con una intención neo-clásica -pensando en la forma y en algunas texturas-, y en un estilo concertante, que busca una dramaturgia permanente de los

solistas con la orquesta, que se concreta en diálogos, en medición de fuerzas, en carácter, y en felices concertaciones.

¿Qué recuerda haber sido lo más atractivo de la interpretación del dúo Jacarandá y en que escenarios o presentaciones ocurrió?

Siempre he admirado en ellos estos aspectos que me hacen sentir muy cercano a su pensamiento musical y a sus soluciones estéticas: son muy disciplinados con el estudio del repertorio; son tremendamente seguros, y se comprometen con el hecho interpretativo de una manera elocuente, y profunda; hay mucha emoción en su manera de tocar. Esto aplica para la obra en cuestión, pudiendo decir que superaron con creces las expectativas que había formado en mi imaginario como compositor e intérprete. La obra se ha tocado en dos ocasiones: Estreno en el teatro Roberto Arias Pérez, en el 2do Festival Internacional de Cuerdas Pulsadas, y una posterior interpretación, en el marco del 1er Festival Internacional de Música de Cámara, Universidad El Bosque; esto en agosto y noviembre de 2019, y organizado, precisamente, por el dúo Jacarandá.

¿Cree usted que este proyecto de investigación creación tiene relevancia desde la creación?, ¿Cómo es la relación interprete-compositor?, nombre algunos de las colaboraciones de este tipo más fructíferas que conozca.

¡Totalmente! La relación compositor-intérprete es un sistema complejo, que se manifiesta con procesos simbióticos, que van desde lo más concreto –en términos escritura y divulgación de la obra-, hasta contextos más conceptuales y de pensamiento, como los aportes técnico-expresivos de los intérpretes –verdaderos momentos creativos y estéticos de grandísimo valor- que enriquecen la obra y, en la gran mayoría de los casos, la engrandecen y consolidan. Se me ocurren, por ejemplo:

Rodrigo y los Romeros. Ponce y Segovia. Pierre Boulez y Maurizio Pollini. Boulez y Barenboim.

¿Cuáles son los retos de escribir para guitarra y específicamente para dúo de guitarras?, ¿cómo decidió plantear la escritura?

Son retos interesantes y demandantes, pensando en lo complejo del instrumento, y lo amplio y solvente de su condición, tanto textural –polifónica, melódica, armónica-, como tímbrica, de tesitura y de digitación, por mencionar algunas. A la vez, pienso que sus múltiples capacidades de recursos técnico-expresivos, permiten una libertad y unas posibilidades creativas infinitas.

Yo creo en unas técnicas de escritura que, para mí, son efectivas, y me garantizan seguridad cuando la obra va avanzando en el proceso creativo. En este caso en concreto, la escritura y los roles asignados a las dos guitarras, dependían en gran medida de la estrategia textural, temática, formal, y hasta de orquestación de cada movimiento. La dramaturgia solistas-orquesta, también jugó un papel decisivo en la escogencia del material discursivo y textural de las dos guitarras.

¿Cuál es su metodología de trabajo para componer y de qué manera abordó el formato de dúo de guitarras?

Mi estrategia creativa pasa, en principio, por elegir la instrumentación y la forma de la obra. Posteriormente, y este es un proceso en el que me tomo un tiempo, sin presionarme, defino, en una conexión lenguaje armónico-melodías, los temas fundamentales de los movimientos o de la obra, si fuera uno solo. El discurso y los desarrollos van llegando a medida que voy concretando estos aspectos descritos, hasta pasar de los bocetos – material que me acompaña todo el tiempo-, al proceso de orquestación.

¿Cómo concibe la escritura para el formato de dúo de guitarras?

Esto, pienso, depende mucho de los lenguajes escogidos para escribirle al formato.

¿Ha trabajado en ocasiones anteriores con intérpretes de sus obras?, de ser así, ¿cómo se han dado esos procesos? (descríbalos)

Claro que sí. Han sido procesos muy enriquecedores, tanto para la obra, como para los intérpretes y para mí. Podría decir que siempre han sido en un tono colaborativo y de sumar saberes; una celebración del trabajo asociado y del aporte individual en busca de un bien colectivo.

Pensando en la metodología, creo que hay unos pasos comunes a casi todas estas circunstancias:

- Entrega de la obra a los intérpretes.
- Resolución de dudas respecto de la escritura, del carácter, de los tempos.
- Encuentro posterior para hacer una lectura avanzada de la partitura, y definir, de parte del compositor y del intérprete, asuntos puntuales de estilo, sonoridad, fraseo, y cambios, si hubiere lugar.
- Un último encuentro, para consolidar la intención de la obra y “quedar tranquilos”.

¿Qué aspectos relevantes pueden aportar este tipo de proyectos en la construcción de nuevos repertorios para este formato?

Encargar obras, o inspirarlas a través de un trabajo sostenido y disciplinado, es la manera más noble de generar repertorio específico. La sinergia compositor-intérprete, genera siempre modelos de iniciativas en torno al trabajo y la consolidación de repertorio. El resultado de la colaboración compositor-intérprete, manifiesto en la divulgación de las obras, estimula la generación de formatos y de repertorios nuevos. La evidencia rigurosa de los procesos de colaboración compositor-intérprete, con sus fortalezas creativas y de colaboración hacen relevante este modelo de trabajo, y lo

convierten en una estrategia poderosa de diálogo y pensamiento en torno al arte.

Análisis descriptivo de la Sonata para dos amigos

Resultado de la sesión virtual entre el dúo con el compositor Fabián Forero (Día 24 de mayo de 2020). Modelo del cuadro basado en el análisis del estilo musical de Jan Larue.

Marco Histórico	Esta obra surge de la interacción del dúo Jacaranda con el compositor. Fabian Forero, quien tiene en su catálogo estudios para bandola solista y composiciones para diferentes conformaciones instrumentales, decide crear un concierto de dúo de guitarras con acompañamiento de orquesta de bandolas o de cuerdas. El lenguaje de la pieza se enmarca en diferentes vertientes musicales de las que el compositor se ha alimentado durante su carrera. Precisamente, al ser Forero referente de la bandola colombiana, es fácil entender la relación que existe de los ritmos tradicionales andinos colombianos con algunos pasajes de la pieza -aunque en su mayoría se presentan temas y estructuras melódico-armónicas que poco tienen que ver con los estereotipos tradicionales de los mencionados ritmos andinos-.
Marco cultural	La pieza se enmarca en la frontera de dos estilos musicales: La música andina colombiana y la llamada música clásica (erudita occidental o académica). La sonoridad de las bandolas colombianas mezcladas con las armonías politonales y cuartales sumadas a las escalas sintéticas y de tonos enteros, reproducen un contexto híbrido que busca resignificar los lenguajes tradicionales de la música andina.
Estratos generales de cambio	La pieza es inestable por la presencia de cambios de tiempo más rubatos y cadencias ad libitum. La estabilidad se logra con la correlación y la dramaturgia existente entre la orquesta y los solistas, que se presenta de manera orgánica y de alguna manera predecible.
	Tiene actividad local en el primer movimiento de patrón de toccata barroca, donde existen elementos fugados más una secuencia de episodios de materiales diversos. La orquesta define la rítmica del movimiento con una introducción contundente de muy corta duración. El movimiento se activa seguidamente con la presentación de una cadencia solista dividida entre los dos guitarristas a manera de recitativo. La actividad local del segundo movimiento en contraste al primero está a cargo del dúo en una danza lenta y melancólica. En el tercero como recurso de variación estructural, el comienzo del movimiento se hace con una frase al unísono de corta duración que llama al tutti en contrastes rítmicos entre los solistas y la orquesta.
	movimiento direccional: a partir de las actividades locales de movimiento logra contraste dinámico, textural y de color orquestal referenciado a la forma concertante barroca del siglo XVII de procedencia alemana.
Tipos específicos de cambio	Se evidencia a partir de los cambios de carácter entre movimientos. Allegro - andante- allegro.
	Los cambios de color y timbre entre la orquesta y las guitarras sumados al trémolo de las cuerdas - pulsadas o frotadas- en respuesta a las notas repetidas de los solistas configuran variaciones ornamentales que dan vida a dichos cambios.
Articulación	La obra se entrelaza por la existente tensión adyacente a los estados de calma y de exaltación. Es decir que después de un movimiento de mucha energía le sigue otro de considerable tranquilidad y viceversa. Internamente entre las estructuras de cada movimiento sucede algo similar, donde los tutis y las secciones solistas alimentan los diferentes estados de la pieza.
Opciones de continuidad	Básicamente la recurrencia se puede observar en las exposiciones de los temas luego repetidos con diferentes orquestaciones a lo largo de los diferentes periodos. Es una característica de todos los movimientos este tipo de actividad. Sin embargo, en el primer movimiento es evidente en la presentación de una fuga por parte de los solistas que luego será reproducida por la orquesta.

	El desarrollo es temático y utiliza en el primer movimiento las notas repetidas como eje de las transformaciones. En el segundo movimiento el tema presentado de melodía con acompañamiento nutre el discurso de la sección central de lenguaje modal y carácter repetitivo, hasta llegar a un clímax del tutti orquestal y resolverlo volviendo al primer tema nuevamente a cargo de los solistas. El tercer movimiento se caracteriza por una interacción vertiginosa entre solistas y orquesta, haciendo una referencia a la rítmica del bambuco.
	Cada movimiento es una estructura independiente que al igual que el concierto de Aranjuez -por poner un ejemplo-, puede ser disfrutado sin la necesidad de escuchar la totalidad del concierto.
	En rasgos generales el contraste lo genera la aparición de la cita rítmica tomada de la música andina, específicamente del bambuco que aparece en el tercer movimiento, contra el carácter neoclásico de los dos primeros movimientos.

Proceso creativo

El proceso de esta obra data del tiempo en que fue compuesta y montada por el dúo (año 2019). Debido a las circunstancias sufridas durante el año 2020, la realización del performance para el presente proyecto fue suspendido y las consecuentes reflexiones interpretativas y proceso creativo en su respectivo formato (dúo de guitarras y orquesta de cuerdas), tuvieron que ser las realizadas a partir del estreno realizado en el año 2019 (dúo de guitarras y orquesta de bandolas). Sin embargo, habiendo tenido la experiencia de los ensayos y el concierto, se hacen posibles las consecuentes reflexiones interpretativas y los aportes creativos de los intérpretes a la obra musical.

Al ser la Sonata para dos amigos una obra sin precedentes en Colombia (y muy seguramente en el mundo), además de tener un lenguaje que de alguna manera es lejano de las formas tradicionales de los ritmos andinos, los referentes que se tomaron para su construcción son de igual manera exógenos. El dúo italiano de guitarras “Soloduo” con su trabajo de las sonatas de [Scarlatti](#) y de los preludios y fugas del compositor italiano [Castelnuovo Tedesco](#), fueron tenidos en cuenta por la presencia de una fuga y de lenguajes propios del barroco y de algunos estilos más vanguardistas que convergen en la obra. Por el lado de las

composiciones para dúo de guitarra y orquesta, se relaciona el trabajo del dúo de guitarristas argentinos Eduardo Isaac y Juan Almada en el estreno de la obra: [Concierto de Tricastin](#) del compositor cubano Leo Brouwer y finalmente como referencia de actuaciones de la tradición andina colombiana, el guitarrista uruguayo [Eduardo Fernández](#) y el guitarrista chileno [José Antonio Escobar](#), los dos interpretando la obra de Montaña. En resumidas cuentas, se amplió el horizonte para solidificar el resultado sonoro. A continuación, se expondrán algunas de las diferencias, aportes y transformaciones realizadas en el proceso creativo de la obra. La metodología consta de cortos videos comparativos de secciones claves de cada uno de los movimientos.

Video 1: Primer movimiento Sonata para dos amigos *Hacer clic sobre la imagen*



Compás 27 andante cómodo. Aquí la figuración rítmica es de tresillos de semicorchea a un tempo aproximado de negra 100-110, sobre notas repetidas. De común acuerdo con el compositor se concluyó que esta velocidad era cómoda para las bandolas o cualquier instrumento de plectros o cuerdas frotadas, pero en las guitarras, mantener durante algún tiempo prolongado este tipo de figuración, es incómodo y dificulta la realización de cualquier tipo de articulación o dinámica. Por esta razón los intérpretes propusieron un cambio en el tempo para poder digitar con índice y medio dichas notas repetidas con ataque apoyado. De esta manera se posibilita tocar con mayor volumen y peso tal y como era del gusto del compositor, además de permitir cambios en el color, dinámicas y articulaciones. Es necesario resaltar que se podía lograr el tempo indicado solo cambiando la técnica a libre y con digitación de pulgar, medio e índice.

Video 2: Fuga primer movimiento

Hacer clic sobre la imagen



Compás 106 al 134. En la partitura no aparecen digitaciones (de ambas manos) o alguna indicación de articulación o dinámica. Para esta sección en particular y como se mencionó previamente, se tuvo en cuenta la referencia del dúo de guitarras Soloduo, pero primordialmente, se construyó una planeación del fraseo y articulación sustentada en la información adquirida tras largos años de carrera solista de los intérpretes y de su formación académica.

Video 3: Solo del dúo, segundo movimiento

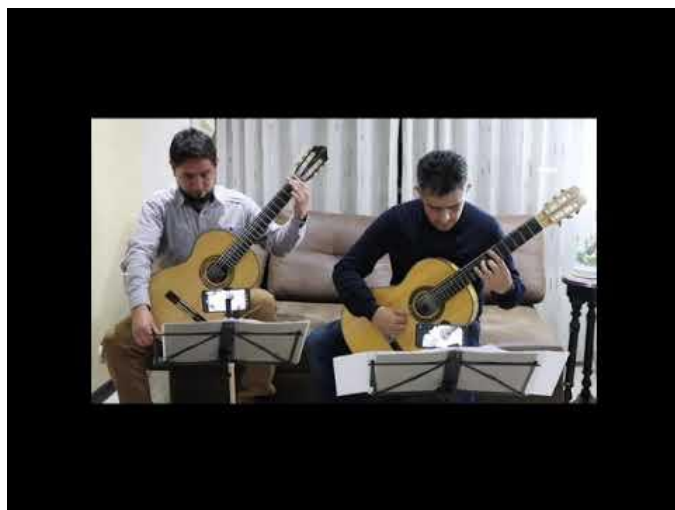
Hacer clic sobre la imagen



Compás primero al 15. En este fragmento, aunque no hay digitación indicada en la partitura, si se conversó con el compositor acerca del carácter del movimiento. El dúo decidió que, en aras de conseguir la mayor expresividad posible, era necesario digitar en la totalidad del pasaje, con la menor presencia de cuerdas al aire. La primera guitarra debía pues, aprovechar al máximo el sostén que brinda la cuarta cuerda, valiéndose de una gran cantidad de vibrato y realizando portamentos para conseguir un óptimo legato. Por su parte, la guitarra dos sigue las intenciones musicales propuestas por la melodía.

Video 4: Tercer movimiento, Bambuco

Hacer clic sobre la imagen



Compás 93 al 105. En este último video se hace una comparación entre las características

estilísticas que normalmente no están descritas en las partituras de música tradicional. En este caso, la guitarra 2 que tiene el acompañamiento, en una primera instancia realiza de manera plana lo escrito en la partitura. A continuación, en el segundo video, el intérprete dispone de algunos de los rasgos identitarios de los ritmos de la región andina. En concreto, algunos apagados o chasquidos, acentuaciones específicas del bambuco a 6/8 así como ataques del pulgar y staccatos en algunos de los bajos.

Dialogo Segundo: Nicolás Aguía

Imagen 5



1. Preludio

a Jacaranda Duo

Nicolas Aguia (2017)

Classical Guitar 1

Classical Guitar 2

♩ = 55

f *subito p* *fz*

f *subito p*

“Una perspectiva vanguardista”

Entrevista realizada el 19 de mayo de 2020.

¿Después de realizar sus estudios de pregrado en filosofía, en qué momento

ve la música como opción de carrera profesional?

Yo cursé mis estudios universitarios de filosofía y música simultáneamente, pero la oportunidad de salir de Colombia a continuar mis estudios fue aquello que me hizo caer en la cuenta de que tal vez podría tener una profesión como músico. Igualmente, cuando me gradué del doctorado probablemente me tenga que hacer esa pregunta otra vez.

¿Cuál cree que fue la razón para que se decidiera por estudiar Guitarra?

En primer lugar, fueron las bandas de rock y esa vida mítica que encarnaban los músicos: una vida de excesos que simbolizaba un escape de lo mundano. Formé algunos grupos musicales con amigos del colegio, pero no duraban más de un tiempo, si mal no recuerdo. Cuando empecé mis clases particulares de guitarra, antes de ingresar a la Cristancho, el profesor que tenía me enseñó un par de piezas del repertorio clásico de la Guitarra. Me acuerdo que toqué el Bourree en Mi menor BWV 996 de Bach y quedé pasmado con la acción simultánea del acompañamiento y la línea melódica. Esa dinámica del contrapunto fue la primera dosis de una sonoridad que me atrapó y no quería dejar de escuchar. Era un sonido que no había escuchado en las canciones de ACDC que tanto me gustaban. De ahí en adelante, me dediqué exclusivamente a la guitarra clásica. De hecho, yo llegué a la composición improvisando en la guitarra, podía permanecer tocando horas que para mí eran muy placenteras porque me hacía relacionarme de manera más directa con el instrumento. Como un complemento de la guitarra, mi interés por composición surge de la necesidad de poder pensar o, más bien, de construir un pensamiento coherente de ese influjo musical

que parecía ser solo fruto de la intuición, de un sentir musical.

¿Hay alguna conexión entre sus estudios de filosofía y sus obras musicales?

Más que una conexión temática, que puede variar de una obra a otra, considero que la filosofía me dio una herramienta de pensamiento crítico para cuestionar ciertos prejuicios y taras que trae consigo la música contemporánea. Cuando estaba en Colombia siempre asocié esta música con las grandes metrópolis de producción artística como París, Nueva York o Berlín. De alguna manera, esa lejanía se confundía con una noción de universalidad que se oponía a mi situación local de estar en Bogotá. El arte metropolitano era un modelo a ser imitado y mis primeros intentos de composición eran fruto de esa mimesis. Cuando llegué a Nueva York a hacer mi maestría, caí en la cuenta de que el estilo internacionalista no era otra cosa más que otro nacionalismo, pero que ocultaba su origen. La filosofía me dio, en palabras del filósofo argentino Enrique Dussel, un “*sospechometro*”: la habilidad de poner en duda eso que se nos presenta como verdadero. Esa sospecha, me permitió no tragar entero de las estéticas predominantes y me ha ayudado a poner en relación otras áreas del conocimiento con mi quehacer musical. Al entender que esa visión progresiva de la historia de la música no era sino una narrativa monológica que privilegiaba algunas músicas sobre otras, me liberó para extender mi enfoque a otras tradiciones. Las palabras de Béla Bartók empezaron a calar hondo en mi concepción de la música: “El internacionalismo es perjudicial en música, lo mismo que en cualquier otro arte. La música debe reflejar siempre el verdadero carácter de una región. Esto es lo que crea la variedad cabal en el arte y en la vida.”

¿Cuáles han sido los elementos que han influenciado su lenguaje compositivo?

Yo creo que los elementos varían con cada obra, y en mi experiencia vienen de la música que esté escuchando o del libro que esté leyendo. Pero a medida que pasa el tiempo, hay ciertos rasgos estilísticos que han predominando en mis composiciones: el ritmo como elemento generativo de la forma y la heterofonía como concepto para derivar, y desarrollar el material melódico y armónico.

¿Las músicas tradicionales son de influencia en sus composiciones?

De ninguna manera, me considero un especialista en músicas tradicionales, pero considero que uno puede aprender de ellas. Mi perspectiva consiste en entender las expresiones musicales del territorio colombiano no como rasgos de identidad cultural, sino como pensamiento cultural del fenómeno musical. Con esto, me refiero a que el fenómeno musical asociado con las músicas tiene un valor epistemológico y no solo un valor identitario. Distintos componentes de las músicas tradicionales me han hecho reconfigurar mi escritura, pues hay elementos de sus organizaciones sonoras que me influyen. Por ejemplo, la música de gaitas de la Costa Atlántica ha informado mi enfoque a la idea de la polifonía/heterofonía; es muy interesante la forma en que derivan el material musical a partir de una línea melódica. Algunos patrones rítmicos de la región Andina, como el bambuco o el pasillo, me han ayudado a pensar cómo de la proporción entre distintos niveles métricos se puede derivar la forma. Para mí no hay una jerarquía que marque una división entre la “música culta” y la música tradicional. Además, ese distingo es una herencia colonial que todavía opera en ciertos círculos artísticos, pues si una música es “cultura”, “erudita”, la otra qué es ¿natural, de instinto, de barbarie?

¿Considera que la interpretación es una forma de creación y que el intérprete tiene un papel fundamental en el resultado final del proceso? Cuéntenos su visión Intérprete-compositor

Para mí, la interpretación es la creación musical. A menos que se trate de música electrónica donde existen otras categorías para pensar el fenómeno estético, en la música instrumental el intérprete es el que realiza la música, el o la que lo hace audible. Yo pienso que la escritura musical es una aproximación a un mundo sonoro que luego se encarna en la sensibilidad, el intelecto y la corporalidad del intérprete. Se trata de un proceso dialógico entre el intérprete, el compositor, y la obra. Para mí es importante resaltar que no hay una relación de identidad entre la obra y el compositor. La obra es fruto de ciertas tecnologías de producción artística que posee el compositor pero que también posee el intérprete. Estas vienen de la historia musical que hace parte el compositor. A partir de un proceso de reinscripción de dichas herramientas y consideraciones estéticas, su música se constituye como una manifestación idiosincrática del pasado y el presente cultural que habita. Y el intérprete, al ser parte también de ese contexto cultural, informa la obra al reconfigurar este marco cultural y escenificarlo en el hecho artístico. Por eso, el compositor no es imprescindible para que un intérprete ejecute su música. De hecho, en lo personal, ha habido casos en que el intérprete informa la obra, pues entiende más de la mecánica del instrumento y su producción sonora que yo, como compositor.

¿Qué elementos de la música tradicional andina están en la obra “Voces del Altiplano” y cómo interactúa con su lenguaje compositivo?

En esta obra, hago alusión al “Porro” de la Suite no.4 del compositor colombiano Gentil Montaña. Yo sé que el maestro Alexander Parra tuvo una extensa relación con el maestro; esa relación cercana con Montaña hizo que su música haga parte del repertorio de Jacarandá. Cuando Parra me propuso escribir algo para el dueto, me pareció interesante desarrollar el segundo movimiento a partir de una célula rítmica que extraje de la sincopa característica del ritmo de porro. Además, citó la pieza de Montaña a final del movimiento. La idea era conectar mi obra, de manera explícita, con el repertorio y los intereses musicales del dúo. La hemiola que hace parte de algunas músicas del interior, como pueden ser el bambuco o el pasillo, hacen parte de la estructuración rítmica. La relación de 3:2 se expresa de distintas formas, estas pueden suceder en la alternancia métrica, a nivel de polirritmia, a nivel de disonancia por agrupación o desplazamiento rítmico. Estas células rítmicas que conforman ciertos patrones de la música andina hacen parte de mi pieza al ser núcleos estructurales de los que emana el resto del material.

¿Cómo conoció el Dúo Jacaranda y cuál fue el principal motivo de escribirles una pieza dedicada a ellos?

Yo conocí a los maestros Jean Carlo Espíndola y Alexander Parra por la maestra Sonia Díaz. En el 2016, la orquesta de guitarras de la Universidad Nacional de Colombia, estrenó una pieza mía, y tanto Espíndola como Parra eran guitarristas invitados para hacer el estreno en el I Festival Internacional de Guitarras de Cali. Mi motivación viene de ese encuentro, y a partir de esa experiencia fue que Parra consideró que yo escribiera una pieza para el dúo Jacarandá.

¿Cómo percibe las nuevas músicas Andinas Colombianas en la atmósfera internacional?

Honestamente, no he estado en conciertos, ni he visto divulgación de eventos que programen música colombiana tradicional o de las agrupaciones de ese grupo de las “nuevas músicas andinas colombianas” que se han conformado en distintos centros urbanos de Colombia. Desde que vivo en Pittsburgh, y anteriormente en Nueva York, he visto presentaciones de folklore colombiano, pero por lo general son eventos que involucran danza y otras expresiones culturales. Pero, hay varios compositores colombianos de música contemporánea, radicados en los Estados Unidos, que involucran músicas vernáculas en su trabajo. Entre ellos, he conocido a los maestros Ricardo Gallo y José Martínez.

¿Ha trabajado en ocasiones anteriores con intérpretes de sus obras?, de ser así, ¿cómo se han dado esos procesos? (descríbalos) ¿Cuál cree que es el principal aporte del trabajo asociado entre compositor – Intérprete?

Por lo general, he trabajado con distintas agrupaciones dentro del marco de la música contemporánea. Usualmente, son pocos los ensayos y no hay oportunidad de entablar una relación cercana con los intérpretes, y tampoco el tiempo para profundizar en la música que escribo para ellos. La ventaja de trabajar con personas allegadas a uno, como es el caso con los maestros Espíndola y Parra, es entablar un diálogo en el cual tanto mi perspectiva de la obra como su visión son constitutivas del resultado final. Me parece que desligar la obra del intérprete es tan difícil como desligar la obra del instrumento para el cual se escribe.

¿Qué aspectos relevantes pueden aportar este tipo de proyectos en la construcción de nuevos repertorios para este formato?

La posibilidad de ampliar un repertorio que, de hecho, es reducido. La ventaja que tiene la guitarra es que, al no ser un instrumento ligado indeleblemente a la tradición europea, trae consigo una amplia gama de voces de contextos culturales divergentes. Al comisionar obras no solo se amplía el repertorio de dúo de guitarras, sino se abre un espacio donde confluyen varias concepciones de la música.

¿Cuáles son los retos para escribir para guitarra y específicamente para dúo de guitarras?, ¿cómo decidió plantear la escritura?

Como guitarrista, tengo la ventaja de conocer el instrumento y tocar la música que escribo. *Voces del Altiplano* está dividida en dos aspectos que me gustan de la guitarra, su lirismo y su fuerza rítmica. La primera sección es un preludio, en la cual una línea melódica se ornamenta gradualmente, a medida en que se entabla un diálogo entre las dos guitarras a partir de ese material melódico. De cierta manera, la primera sección de la obra puede interpretarse como un “preludio antifonal”. La segunda sección se deriva de una célula rítmica extraída del ritmo de porro. Los componentes rítmicos de este material se expresan de diversas maneras a partir de procesos de desarrollo como la ampliación rítmica y la modulación métrica, entre otras técnicas de variación musical. Hay ritmos de bambuco que se introducen en la textura, no de manera explícita, sino como un componente para enriquecer cada capa del ritmo generado por la interacción entre las guitarras. Este movimiento también utiliza rasgueos y golpes que, por lo general, se asocian a las músicas vernáculas. Mi objetivo es que la obra haga coincidir el lirismo melódico y el ritmo que están inscritos en la música para guitarra.

Voces del Altiplano

Análisis y reflexión sobre la obra voces del altiplano: narración reconstruida de la entrevista realizada al compositor Nicolás Aguía del día 22 de octubre de 2019.

La pieza “Voces del Altiplano”, escrita para el dúo de guitarras integrado por Alexander Parra y Jean Carlo Espíndola, busca reinscribir algunos elementos del repertorio de música tradicional colombiana. Cuando el dúo Jacarandá contactó a Aguía para escribir una pieza para ellos, el compositor reflexionó sobre cómo su música podría conectarse con los estilos asociados a su repertorio, pero a la vez, como podrían mantener elementos de su lenguaje compositivo. El interés de Aguía por pensar la forma a partir de las proporciones de las duraciones rítmicas, lo llevó a las suites de Montaña con el fin de examinar los patrones rítmicos asociados con determinados aires tradicionales colombianos. Por otra parte, al ser la música un arte que se desenvuelve y consume en el momento de la escucha, se abre un horizonte estético que se manifiesta en su presente sonoro, en la experiencia temporal que le ofrece al oyente. Lo que hizo al compositor preguntarse: ¿cómo reinscribir la historia y memoria musical, y en particular, la historia musical del dúo de Alex y Jean Carlo en mi obra?

La solución que encontró Aguía para esta pregunta fue la cita musical. La cita musical, en particular en la música instrumental, le permite a este arte volcarse sobre sí mismo y pensar su pasado. En palabras del compositor: “...el pasado que me interesa es el que constituye el repertorio de Alex y Jean Carlo. Deseo subrayar que la idea de escribir para ellos, fue un elemento esencial para pensar el tipo de obra y los materiales que utilicé para su elaboración. Más aún, el título de la obra “Voces del Altiplano” sugiere no solo una posición geográfica relacionada a mi proveniencia y la de

los intérpretes, sino alude a una geografía sonora”. Como lo han expuesto las etnomusicólogas Carolina Santamaría y Ana María Ochoa Gautier, las distintas migraciones en el país causadas por la violencia han llevado a la convergencia de distintas poblaciones en los cascos urbanos. Estos procesos migratorios y el desplazamiento de prácticas sonoras a nuevos contextos, generaron una reterritorialización de distintas músicas regionales. Estas expresiones se desarticularon y reconstituyeron dentro de un marco simbólico de transculturización. En este, se diluyen las diferencias a partir de un nuevo sistema de relaciones sonoras.

Es así que la obra de Aguía se enmarca dentro de este campo, pues muchos músicos de su generación (especialmente en las grandes ciudades con centros de formación universitaria en música) empezaron a reinterpretar las músicas tradicionales, no bajo una ideología nacionalista, como fue la estética mestiza del indigenismo de los veinte, sino por un interés de aprender y formarse en nuevas estéticas sonoras. Este interés fue determinante en el ejercicio compositivo y en la articulación de la escritura musical del compositor. El punto de partida fue la obra guitarrística del maestro Gentil Montaña.

Por otro lado “Voces del altiplano” está dividida en dos movimientos contrastantes: inicia con un preludio y el segundo lo constituye una danza derivada del ritmo de Porro presente en la Suite Colombiana No. 4.

La metodología para reinscribir el material derivado de las músicas tradicionales se presenta como el agenciamiento de distintos planos simbólicos: La formación de Aguía como compositor de música contemporánea (delineada por la tradición occidental), su formación en folklore al cursar sus estudios de pregrado en Bogotá, y su ejercicio de escucha de músicas de las distintas regiones del país.

El preludio que abre la pieza delinea una textura heterofónica, al ornamentarse una línea melódica que pasa de una voz a la otra. Luego, se introducen polirritmias que crean una elasticidad gradual de la sensación métrica, creando la ilusión de una imposición simultánea de dos tempos. La línea declamatoria del inicio, de alguna manera alusiva al gesto vocal de la música devocional, retorna armonizada por la segunda guitarra. El segundo movimiento toma como referencia la anticipación armónica del porro, esto genera una sincopa que desplaza el tiempo fuerte de la métrica del compás. Este gesto luego se expande con un *ostinato* que pasa de una guitarra a la otra, variando a partir de la adición o substracción de una figura rítmica causando un movimiento rítmico que quiebra la sensación métrica. De este flujo ondulante en semicorcheas surgen esporádicas citas de temas colombianos, bambucos, pasillos, guabinas, y el porro de Gentil Montaña que originó el movimiento. Como si fueran figuras que se avizoran en el horizonte, estas citas surgen esporádicamente de la marea rítmica para luego hundirse en esas aguas de pulso constante.

Gran parte del proceso creativo fue orientado por las discusiones que Aguía mantuvo con los integrantes del grupo, de esta manera el proceso *poietico* se estableció rigurosamente a partir del diálogo. El compositor siempre ha considerado que la idea de la obra musical como un objeto plenamente realizado en la partitura, es un atavismo que nos viene de la estética objetivista de la música del siglo XIX. El plano ontológico de la expresión musical es el sonoro, y este se actualiza en las manos del intérprete, afirma Aguía. Por ello, considera que Alex y Jean Carlo son claves pues ellos son los que terminan por actualizar el hecho artístico. Más aun, el material germinal de la obra no hubiera cobrado esa morfología sino fuera por el repertorio y la historia musical del dúo.

Proceso creativo.

La metodología utilizada en este apartado, radica en una serie de videos comparativos, donde se ilustran las diferencias entre las versiones realizadas de manera textual de la partitura y las propuestas interpretativas realizadas por los intérpretes. En el caso particular de Aguía, fueron analizados procesos similares que ocurren en Latinoamérica, más específicamente el del compositor cubano Leo Brouwer.

Por otro lado, y teniendo en cuenta la similitud de lenguajes entre los dos compositores (Aguía y Brouwer), fue necesario examinar concretamente obras escritas para dúo de guitarras. [“La sonata de los viajeros”](#) es quizás el referente más cercano. La pieza, grabada en su primera oportunidad -a petición del compositor- por Brasil guitar dúo (Joao Luiz y Douglas Lora), tiene cuatro movimientos. En el último movimiento llamado “Por el mar de las Antillas”, Brouwer culmina el viaje emprendido a lo largo de la sonata, introduciendo ritmos, articulaciones y demás elementos musicales provenientes de la inmensa riqueza tradición popular cubana, pero siempre dentro del lenguaje distintivo del compositor.

En paralelo, Aguía afirma que la Danza de Voces del altiplano, es precisamente el movimiento que emplea la mayor cantidad de elementos provenientes de la tradición andina colombiana, afirmando también que no están de manera explícita, sino que se fusionan y se resignifican dentro de su estilo compositivo. Finalmente, la interpretación de Brasil guitar dúo de la sonata de los viajeros, sirvió para desarrollar ideas alrededor del proceso creativo partiendo de la interpretación y puesta en escena.

Video 1: Preludio

Hacer clic sobre la imagen



Compás primero al 9. Como parte del proceso interpretativo, el dúo aborda, en una primera instancia, la pieza a un nivel técnico y estructural relacionado al material plasmado en la partitura. En este momento del proceso creativo, el dúo se ciñó al sentido literal y prescriptivo de la escritura musical. Esto les permitió solucionar pasajes rítmicos complejos para interiorizar la obra. Luego, y a raíz del trabajo técnico en el que se interiorizó la pulsación metronómica, se desdobra el rigor mecánico del pulso y se va conformando una sensación de movimiento que nos permite plasmar la dimensión creativa, o poética, de la interpretación.

Video 2: Danza

Hacer clic sobre la imagen



Compás 50 al 86. Este movimiento tiene una scordatura poco usual en las dos guitarras: sexta en Bb. Además de ampliar el registro en la sección de los bajos, esta afinación permite la reverberación de más armónicos lo que a su vez significa una sonoridad más redonda y corpulenta. Con este fragmento que el dúo escogió, fue necesario estudiar de manera prolongada y detallada en tempos muy lentos, con el fin de igualar los pulsos de cada uno de los ataques (acordes en plaqué, rasgueos, apagados y respiraciones). Solo de esta forma fue posible lograr el juego rítmico existente en las dos guitarras. Como referencia principal de esta sección del video, el compositor y los intérpretes tuvieron en cuenta la Sonata para guitarra del compositor argentino Alberto Ginastera. En su movimiento final, la guitarra hace un estrepitoso rasgueo con las cuerdas al aire y posiciones de cejilla en diferentes compases de 8 ($7/8$, $6/8$, $5/8$, $8/8$), aludiendo a ritmos precolombinos de las pampas argentinas. Comparativamente, Aguia alude en esta sección a los ritmos andinos colombianos, más concretamente al bambuco. Vale la pena resaltar que el efecto que se consigue combinando diferentes tipos de ritmos o diferentes acentuaciones entre las dos guitarras, hacen del pasaje algo difícil de lograr. Por tal motivo era necesario descifrar y acoplar desde tempos muy lentos.

Dialogo Tercero: Yimy Manuel Robles

Imagen 6



Con profunda admiración y afecto a
Jacaranda dúo de guitarras

BAMBÚ
Son sureño

Yimy Robles Pérez
Bogotá - 2020

“Desde la guitarra clásica y la tradición andina colombiana”

Entrevista realizada el 21 de octubre de 2020

¿De dónde nace el gusto por las músicas tradicionales de Colombia, Ecuador y Perú?

El gusto por estos aires musicales es herencia de mi madre, ya que de niño escuchábamos estas músicas en la radio y en discos de 78 y 33 revoluciones que teníamos en casa. Básicamente era música vocal con

acompañamiento de guitarras y requintos, formato característico de la tradición musical ecuatoriana. Recuerdo que, en mi primera presentación pública a la edad de 6 años, canté a capella el tema “Para que se quiere” que interpretaba Julio Jaramillo en su LP Reminiscencias. El contacto auditivo frecuente con cantantes como Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo, Manuel Chávez, Lucho Bowen, los morochucos, Lucha Reyes, Chabuca Granda entre otros, sembró en mí un gusto especial por estas sonoridades. Es así, que, con el paso del tiempo, descubrí que muchas de estas canciones eran de autores colombianos, como Sonia Dimitrowna compositora de Ave de paso, Añoranza etc.

Por otro lado, mi afinidad hacia la música andina colombiana, fue gracias al acercamiento que tuve como estudiante del maestro Gentil Montaña en los años 90. Fue en la Academia Luis A. Calvo de la ciudad de Bogotá, que tuve la fortuna de conocer sus composiciones y arreglos, complementando de esta manera mis preferencias musicales.

¿Es su pieza el resultado de un encargo que desarrollo en la totalidad, o, por el contrario, participaron y fueron determinantes las ideas y los aportes del dúo?

La creación de esta pieza fue un trabajo en conjunto con los intérpretes. Donde en un primer encuentro, se dieron opiniones con respecto al aire tradicional sobre el cual se iba a basar, la forma musical y los posibles elementos tímbricos que se podrían desarrollar en ella. Gracias a este tipo de conversaciones, se pudo plasmar un discurso musical caracterizado por la riqueza sonora y su relación con la música del sur de Colombia, que era un objetivo importante para este trabajo de composición.

¿Qué técnicas (extendidas también) de la guitarra clásica uso para la creación de la pieza?

De la amplia gama de la que dispone el instrumento decidí que era indispensable usar efectos percusivos tales como la Tambora, el redoblante, armónicos naturales y rasgueos con apagados y chasquidos.

¿Qué función tiene la percusión en la pieza?

Se utiliza primordialmente para crear contraste tímbrico y de fuerza (dinámicas y color), también, para poder emular los instrumentos característicos de los formatos instrumentales del sur de Colombia, que interpretan el son sureño.

¿Cuál es el significado de “Bambú” y cómo lo relaciona con la obra?

El bambú es una planta que en Colombia la conocemos como la guadua, que se utiliza para la fabricación de puentes y casas por su resistencia y flexibilidad. En mi caso particular, lo asocio a la parte central de la obra, en donde la composición deja su rigidez y pasa a un plano flexible, en donde el intérprete puede escoger los efectos tímbricos disponibles que emulan los instrumentos de percusión del son sureño.

¿Ha trabajado en ocasiones anteriores con intérpretes de sus obras?, de ser así, ¿cómo se han dado esos procesos? (describalos) ¿Cuál cree que es el principal aporte del trabajo asociado entre compositor – Intérprete?

Preferiblemente establezca una comparación con el dúo Jacarandá.

Esta pregunta la quiero responder desde tres ángulos diferentes. La primera experiencia que he tenido de trabajar mis obras con intérpretes ha sido con las distintas agrupaciones en las cuales he participado como integrante. Básicamente en este caso, el trabajo se direccionó hacia el rol que desempeña un director, definiendo los tempos, enfatizando sobre las dinámicas y articulaciones y finalmente diseñando los fraseos y las formas.

Creo todo radica en hacer lo más detallado posible o más bien, seguir las indicaciones que describo en la partitura. Teniendo en cuenta que han sido músicos profesionales, he aprovechado esta condición para lograr un resultado óptimo, allí es donde la colaboración entre intérprete y compositor es fundamental para traducir fielmente la idea del compositor.

En segundo lugar, otra experiencia con interpretes ha sido con los estudiantes, espacio muy formador y enriquecedor. Debido a la heterogeneidad de los grupos, he tenido que escribir música para los diferentes formatos musicales que se van conformando. En este camino mi trabajo se concentra en buscar una experiencia sonora satisfactoria que le permita al estudiante progresar gradualmente y sentirse importante y determinante dentro del grupo, además de ir aprendiendo las sutilezas que hacen parte del lenguaje musical. Como ven, es similar al papel de director, solo que, en este caso, desde la perspectiva del profesor.

Por último, el trabajo que he hecho para el proyecto de investigación creación del dúo Jacaranda con mi obra “Bambú”. Este ha sido muy especial, porque en el proceso creativo han tenido una participación fundamental. Después de varias conversaciones se definieron detalles desde lo estructural hasta lo estético. Sin duda alguna, un aspecto muy interesante de este proyecto, es que la comunicación recurrente que ha existido entre el compositor y los intérpretes ha dado como resultado una metamorfosis de la obra, pasando por los bocetos con las ideas iniciales hasta las primeras estructuras en donde el dúo intervino proponiendo desarrollos de las ideas y secciones nuevas.

¿Qué aspectos relevantes pueden aportar este tipo de proyectos en la construcción de nuevos repertorios para este formato?

Este tipo de proyectos musicales son muy importantes por varias razones: en primer lugar, porque permiten un reencuentro entre la

tradición y las nuevas músicas, interactuando paralelamente con los paradigmas propios de las dos corrientes. En mi obra “Bambú”, dedicada a Jacaranda Dúo, fue este el punto de partida para la construcción del discurso. Al mismo tiempo, la búsqueda de sonidos actuales con referencias tradicionales, son muy necesarias para reconocernos y fortalecer nuestra identidad, pero sobre todo para aumentar nuestros repertorios. Hago referencia justamente al trabajo discográfico “Danzando” con el sello PILFINK (Finlandia, 2018), compuesto por 11 obras originales de mi autoría para diferentes formatos. En este, el dúo de guitarras conformado por José Casallas (guitarrista colombiano) y Rody Van Gemert (guitarrista holandés), participaron con 4 grabaciones para dueto. Cabe resaltar que lo interesante del proyecto sin duda alguna, fue que los dos guitarristas no habían tenido contacto directo con música andina tradicional colombiana, pero gracias al hecho de haber escrito la música con todas las indicaciones posibles para su correcta comprensión, desembocó en que el resultado no fuera ajeno a las características propias del estilo. En síntesis, quedé muy satisfecho con el resultado final.

¿Cuáles son los retos para escribir para guitarra y específicamente para dúo de guitarras?, ¿cómo decidió plantear la escritura?

Yo pienso que un compositor se enfrenta a diferentes retos cuando compone para la guitarra, ya sea como solista o como dueto (o en cualquier ensamble de música de cámara). En primer lugar, creo que es muy importante la escogencia de la tonalidad, ya que se debe aprovechar al máximo la resonancia del instrumento. Esto se logra cuando se producen los sonidos con las cuerdas al aire, recurso que sirve para dar mayor cuerpo y reverberación a la obra. Por ejemplo, el uso de scordaturas es un recurso que ayuda en la ampliación del registro y las cualidades tímbricas. Adicional, es muy importante tener clara la escritura

idiomática del instrumento, para evitar traslados o posiciones incómodas -o irrealizables- que interrumpen las frases y desdibujan el diseño discursivo.

En el caso de las dos guitarras, es indispensable entender el rol de cada una de ellas en la obra, evitando los traslapamientos armónicos y melódicos que fácilmente pueden enturbiar la música, además, previniendo la formación de densidades innecesarias, buscando así, la interacción de todos los elementos musicales de forma equilibrada.

¿Cuál es su metodología de trabajo para componer y de qué manera abordó el formato de dúo de guitarras?

Personalmente lo primero que escojo es la tonalidad en que voy a escribir la pieza. Después, dependiendo del tipo de música que se va a escribir, determino las progresiones armónicas a usar, ya que, si es música tradicional de Colombia, me guío por las características propias de cada una de ellas y así desarrollo los temas melódicos, forma y textura. En cambio, si es música universal, pienso cuál sería la técnica de composición más apropiada para desarrollar la obra. En el formato de dúo de guitarras la metodología prácticamente es la misma sin importar el género.

Mencione los referentes que utilizó para esta composición

Algunos de los referentes musicales que usé para esta composición fueron aires del sur de Colombia y algunos de Ecuador. Uno de ellos fue el Albazo, ritmo tradicional de este país que me sirvió como insumo para la creación del son sureño “Bambú”. Desde mi punto de vista son músicas muy cercanas y a pesar de que son de diferentes países, creo que la frontera entre ellas no existe. El albazo es un ritmo festivo, generalmente en compás de 6/8 y de origen mestizo, que en la actualidad es interpretado en guitarra y guitarra requinto -pero también por las bandas de pueblo-. Por ejemplo, podemos

darnos cuenta que las composiciones como “Añoranza” y “Ave de paso” de Sonia Dimitrowna -quien realmente se llamaba María Betancourt de Cáceres, y, quien había nacido en Cartagena-, al ser interpretadas por Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas -que fue como las escuché por primera vez y que pensé que eran ecuatorianas-, rompen este imaginario de las fronteras.

Bambú: en ritmo de son sureño.

Análisis y descripción de la obra. Realizado el 21 de octubre de 2020 en conjunto con el compositor y la agrupación.

El son sureño es un tipo de bambuco que se cultiva en Nariño, de carácter fiestero, carnavalesco y alegre, que representa la cotidianidad del campesino e indígena nariñense y que se conserva por la práctica musical heredada de la tradición familiar. Una de las características más importantes es el uso de la amalgama rítmica de los compases en 6/8 y 3/4 que aparece en su construcción melódica y armónica. Generalmente están elaborados en tonalidad menor con progresiones armónicas I-IV-V-I, sumadas a modulaciones transitorias al tercer grado en algunas ocasiones. Otra particularidad es el uso o el carácter antifonal y responsorial que es percibido por el tratamiento del texto y por la imitación en los instrumentos.

En relación a la instrumentación más representativa en el son sureño, podemos encontrar las voces tanto femeninas como masculinas; instrumentos de viento como: la quena, la flauta de caña, las Zampoñas por mencionar algunos; de cuerda pulsada están: la guitarra, el tiple, el charango y de percusión encontramos el redoblante, la tambora, el tabaco (o guacharaca) y la marrana.

En referencia al son sureño “BAMBU”, obra de Yimy Manuel Robles, podemos apreciar lo siguiente: tiene una introducción de 8 compases donde se presenta la tonalidad de la pieza, con arpeggios de manera ascendentes y descendentes, usando el recurso de lo

responsorial (característica relevante de este género). A partir del compás 5, la guitarra 1 se encarga de presentarnos el ritmo en rasgueo del son sureño, el cual se alternará entre las dos guitarras a medida que la obra se va desarrollando.

El tema principal de Bambú inicia en la anacrusa del compás 10 terminando en el primer tiempo del compás 12, motivo que va ser desarrollado de diversas maneras -tratando de conservar la tradición del género-, por medio del uso de diferentes técnicas como la imitación y la transposición melódica. En la primera sección de la obra, el tema será orquestado de tal manera, que se presenta alternándose en las dos guitarras. Entre la parte A y la parte B de la primera sección, existe un puente que va desde el compás 41 al compás 48 que será utilizado como recurso musical para evocar los aires de la región nariñense, interpretadas en los requintos y guitarras.

El tema B de la primera sección inicia en la anacrusa del compás 49 en un arpeggio de dominante del IV grado que desemboca en una semicadencia del compás 56, concluyendo este tema B con diferentes combinaciones de los grados IV-V -I. Teniendo en cuenta el carácter de este ritmo, los anteriores temas descritos más el puente hacen alusión a los carnavales y festejos de la región. A partir del compás 141 llegamos a la sección central por medio de una serie de escalas, que nos llevan a la columna vertebral de la obra. Desde el punto de vista rítmico, las guitarras son empleadas como instrumentos de percusión, emulando algunos de los instrumentos de percusión utilizados en este género: la tambora, el redoblante, el triángulo, el tabaco (guacharaca), aquí pueden ser usados según la guía de la partitura o dando la oportunidad a los intérpretes de improvisar sobre lo escrito. En el compás 227 finaliza la sección de percusión y se retoma el tema original de la sección A (a partir de la anacrusa del compás 236), cerrándolo con una coda en donde se hace una progresión diferente a las desarrolladas anteriormente, insinuando una

ampliación de la obra pero que tiene como fin la conclusión sorpresiva de la pieza.

Proceso creativo

A continuación, mediante videos cortos, se describen las transformaciones suscitadas por los diálogos mantenidos entre compositor e intérpretes. En esta oportunidad se hace énfasis sobre los aportes realizados por los integrantes del dúo. A diferencia de las composiciones de Forero y Aguía, en este proceso se intervino desde la estructura de la pieza hasta la creación de patrones rítmicos y sutilezas de la interpretación.

Los referentes que se usaron además de los descritos por el compositor, son en gran parte las adaptaciones del guitarrista clásico argentino Pablo Márquez de la música del compositor Gustavo “El cuchi” Leguizamón. En estas versiones de concierto de las canciones [“El silbador”](#) y [“Corazonando”](#), hay un uso del vibrato, de los rasgueos, de los apagados y en general, una apropiación del estilo traducido en la interpretación de la guitarra clásica. A la vez, se referenciaron algunas chirimías caucanas ([Chirimia Armonia Caucana](#)) para la imitación de los golpes de la percusión y de algunos fraseos y cortes. Está presente aquí uno de los objetivos del proyecto: el de amalgamar las dos corrientes del que se alimenta.

Video 1: Tambora original del compositor

Hacer clic en la imagen



Compas 155 al 205. Este video ilustra la manera textual en la que el compositor imaginaba la sonoridad de esta sección. El dúo acata las indicaciones de la partitura sin modificaciones.

Video 2: Tambora propuesta del dúo

Hacer clic en la imagen



Compás 155 al 205. Buscando una mayor comunicación entre los componentes rítmico-percutivos y los ingredientes melódico-armónicos, el dúo resuelve llenar con algunos golpes adicionales la tambora, además de generar contrastes dinámicos y cambios tímbricos sobre las diferentes partes de la guitarra (aro, puente y trastera).

Video 3 y 4: Redoblante y tambora

Hacer clic en la imagen



Compás 207 al 214. Esta propuesta esta direccionada a buscar una riqueza aun mayor de la parte rítmica. El compositor en este fragmento recurre al recurso del redoblante en la guitarra -técnica procedente de la guitarra clásica-, con acompañamiento de tambora. Ahora bien, la tambora viene sonando de forma ininterrumpida durante más de 100 compases, con algunos esporádicos cortes. La idea era buscar un sonido similar a algún otro instrumento de percusión tradicional de la región. De esta manera la guitarra 1 opta por martillar con la mano izquierda sobre los bajos de la guitarra y a continuación hacer un glisando ascendente. El resultado es un sonido similar al de la “marrana” instrumento de percusión del sur del país.

Video 5: Bambú, introducción

Hacer clic en la imagen



Compás primero al 8. Dentro de la forma de la pieza, hay una corta introducción que establece el ritmo y el carácter de la obra. El dúo consideró después de discutirlo con el compositor, que existían distintas opciones de realizar esta introducción. En este video se describe cada una de las propuestas, desde la que está en la partitura y las otras dos que son modificaciones en la sonoridad (uso de pizzicatos, armónicos y diferentes tipos de rasgueos).

Video 6: Tema inicial

Hacer clic en la imagen



Compás 14 al 24. Aquí la diferencia entre las dos versiones radica en pequeños refinamientos que acercan al oyente a una sonoridad más tradicional. No obstante, tomando como referencia la interpretación del guitarrista argentino Pablo Márquez, se cuida el sonido y se enfatiza en los ligeros cambios de color, usando un vibrato atenuado para dar fuerza a cada una de las notas. Adicional, la guitarra 1 hace uso de adornos y glisandos en esta sección melódica. A su vez, la guitarra 2 utiliza un rasgueo proveniente de ritmos del sur del continente (chacareras, zambas y albazos ecuatorianos).

Diálogo cuarto: Gustavo Parra

Imagen 2



Score

La mousse
dedicada a Juan Carlo Espinola y Alex Parra.
Gustavo Parra.

Guitarra 1

Guitarra 2

mp *mf*

pizz.

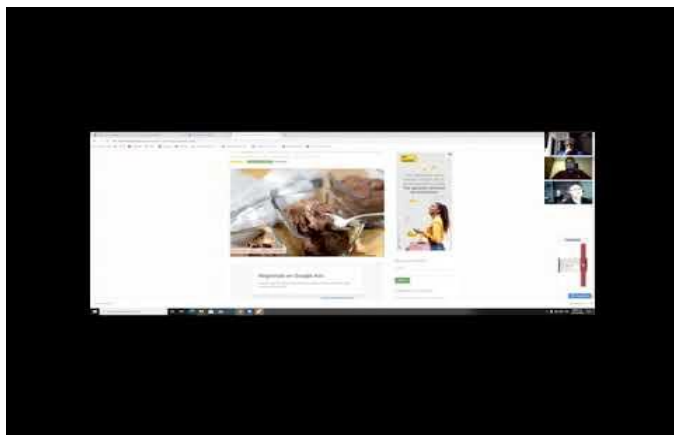


“Apropiación de un lenguaje”

Este diálogo se presenta en su totalidad de manera virtual después de una reunión sincrónica llevada a cabo el día 25 de octubre del año 2020 en la plataforma zoom. Además, el proceso creativo se originó de la misma manera y es expuesto en el documento también como un link a los respectivos videos.

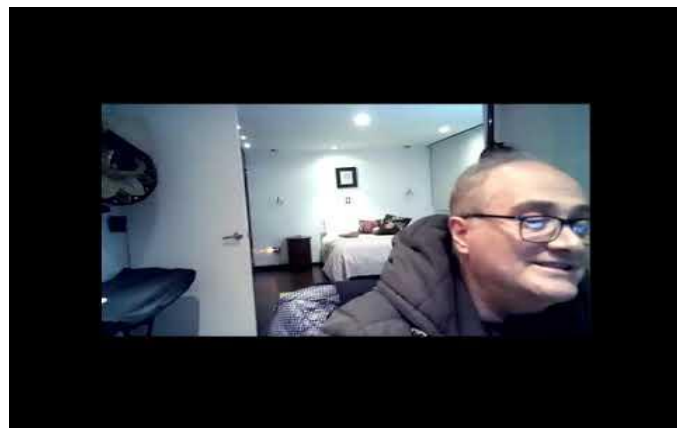
Video 1: Entrevista

Hacer clic en la imagen



Video 2: Proceso creativo con el compositor

Reunión sincrónica llevada a cabo el día 2 de noviembre de 2020 en la plataforma zoom.
Hacer clic en la imagen



Video 3: Introducción propuesta por el dúo

Hacer clic en la imagen



En el score original que el maestro Parra entregó al dúo, se presenta el motivo principal de manera inmediata (sextillos en arpeggio). Mas adelante, aparece otro motivo en pizzicato con armónicos en una de las guitarras, donde es clara la presencia del ritmo de bambuco. Esta frase estaba dispuesta de manera simultánea en una sola guitarra, es decir que los armónicos y los pizzicatos se desarrollaban en una sola línea. Para los intérpretes esto era muy complicado de realizar, por lo que propusieron dividir el motivo en las dos guitarras y además utilizar esta célula como introducción de la obra, a lo que el compositor accedió.

Conclusiones

En primer lugar, dos consideraciones: Hoy en día los compositores no se relacionan de una sola manera frente a las músicas tradicionales y, por otro lado, la forma en que ellos reinscriben esas tradiciones también varía a nivel técnico y de escritura para la guitarra. Es decir, que después de este proceso no es posible hablar de resultados o estilos característicos que conectan tradiciones con vanguardias musicales, en su lugar, existen redes que se actualizan dependiendo de cómo ciertos compositores o mejor aún, ciertas subjetividades que ya cuentan con un bagaje específico, reaccionan y se relacionan entre sí. No hay una línea divisoria entre expresiones vanguardistas y expresiones tradicionales como entidades independientes y disimiles, la realidad es que existen unas relaciones mucho más complejas.

A lo largo del proyecto se pudo observar que la reterritorialización de las expresiones musicales están acorde al contexto en donde ocurren dichos fenómenos de hibridación y que, sin importar el lugar, cada compositor posee un horizonte musical que carga consigo desde su pasado y que, además, es distinto a cualquier otro. Entonces, lo que sucede, es que existe una red de conexiones en donde se pueden distinguir algunas aproximaciones estéticas o poéticas del material, pero lo que no se puede, es definir una única manera que sea característica para reinscribir las músicas tradicionales dentro de un lenguaje contemporáneo. Allí el intérprete, en este caso el dúo Jacarandá actúa como puente, facilitando a los compositores del proyecto a plasmar sus ideas en un lenguaje natural para instrumento.

Más aún, la materialización de un proyecto que involucra la interpretación como elemento vital en el proceso creativo, deja como resultado una experiencia de trabajo mancomunado entre compositores e intérpretes. De los diálogos frecuentes entre estos dos personajes, se pueden recoger frutos valiosos traducidos en nuevos repertorios, en sonoridades refrescantes, en formatos no convencionales y en lenguajes vanguardistas. De la misma manera, es posible la creación de nuevos públicos que posibilitan o por lo menos alientan la creación de nuevos escenarios de socialización cultural. Haber realizado este proyecto solidificó y culminó un propósito del dúo imaginado largos años atrás: hacer partícipe a compositores colombianos en la escritura de obras para dúo de guitarras, que amalgamaran aires andinos de la tradición colombiana con un lenguaje vanguardista y universal. Por último, las obras harán parte de una producción discográfica dedicada justamente a compositores colombianos en su totalidad y que saldrá al público en 2021, conmemorando los 10 años de conformación de Jacarandá dúo.

Lista de imágenes

Imagen 1: Compositor Gentil Montaña

Imagen 2: Compositor Gustavo Parra

Imagen 3: Compositor Clemente Díaz

Imagen 4: Compositor Fabián Forero

Imagen 5: Compositor Nicolás Aguía

Imagen 6: Compositor Yimi Manuel Robles

Listado de referentes

Adler, G. (1885). *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Areiza, L. y García, J. (2011). Los Nuevos Bambucos, entre la tradición y la modernidad. *X Congreso Nacional de Sociología*.

Arenas, E. (2009). [El precio de la pureza de sangre. Ensayo sobre el papel de los músicos mestizos](#). (*Pensamiento*), (*Palabra*)... Y Obra (1), 32-39.

Ashby, A. (septiembre de 2012). *Gould's Eccentricity in Context: A Pragmatist View of Musical Interpretation*. Conferencia presentada en *The Glenn Gould Legacy*, llevada a cabo en la Universidad de Toronto, Canadá.

Auslander, P. (2006). Music as Performance: Living in the Immaterial World. *Theatre Survey* 47 (02): 261-69.

Austin, J. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bauman, R. (1984 [1977]). *Verbal Art as Performance*. Long Grove, IL: Waveland.

Camargo, C., Prado C., Aguía N. y Roa H. (2017). *Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana: libro de partituras*. Bogotá:

Universidad Sergio Arboleda. Escuela de Artes y Música. Semillero de Investigación MusicArte.

Cook, N. (2001). Between Process and Product: Music and/as Performance. Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory 7(2). Recuperado de <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>.

Davies S., Sadie, S. (2001). Interpretation. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.

Eiras, F. (2017). *Las formas y los estilos en el lenguaje guitarrístico desde Alonso Mudarra a través de los autores más representativos. Propuesta de aplicación docente en las enseñanzas especiales de música*. Tesis de Doctorado. Universidad de Vigo.

Flynn, S. (2005). *The revival of the classical guitar duet medium through Ida Presti and Alexandre Lagoya*. Tesis de Doctorado, The University of Memphis.

García, N. (2001). *Culturas Híbridas*. Barcelona: Paidós.

Gascón, J. (octubre de 2016). El dinamismo textural en el conjunto instrumental de dúo de guitarras. Conferencia presentada en *VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. Jornadas llevadas a cabo en La Plata, Argentina.

Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.

González, G., Collazos, D. (2013). *Pedro Morales Pino, obra para piano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Higueras, F. (2008). *Interpretación musical y creatividad construcción del discurso social a través del pensamiento y la investigación contemporáneos*. Tesis de Doctorado. Universidad Rey Juan Carlos.

Londoño, M., Tobón, A. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la Revista* [4 \(7\)](#).

Madrid, A. (2009). *Why Music and Performance Studies? Why Now?: An introduction to the special issue*. Revista Transcultural de Música 13. Recuperado de <<https://www.sibetrans.com/trans/article/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue> >.

Ochoa, A. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (6).

Pedreira, M. (2016). *Historia de la guitarra. Selección de lecturas*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.

Ribeiro, J. (2015). *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*. A Handbook for the Guitar Literature Course, Marshall University.

Robertson, C. (2004). Myth, Cosmology, and Performance. En: *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History 1, Performing Beliefs*, ed. por Malena Kuss. Austin: University of Texas Press, 7-24.

Schechner, Richard. (1988 [1977]). *Performance Theory*. London: Routledge.

Schechner R., Schuman, M. (1976). *Ritual, Play, and Performance*. New York: Seabury.

Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.

Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.