

## **Anexo 4. Entrevistas a los compositores**

## Entrevista a Juan Domingo Córdoba (JDC), 9 de septiembre de 2019

1. ¿Son *Homenaje a Scarlatti* y *Adiós don Domingo* sus primeras obras para dúo de guitarras?

JDC: Sí.

2. ¿Conoce obras para dúo de guitarras de otros compositores colombianos?

JDC: No. Que me acuerde, no.

3. ¿Cómo describiría (brevemente) sus obras *Homenaje a Scarlatti* y *Adiós don Domingo*?

JDC: La obra *Homenaje a Scarlatti*, está basada en un ritmo de polonesa, tomado de la primera variación Goldberg de Bach, que es “tin ta ta tan tan tan tan”, es decir, galopa y otras cuatro corcheas. Hubo un intento previo que fue mucho más largo y lo deseché, me decidí por una obra breve, ósea, iba a ser más largo el *Homenaje a Scarlatti*. Me decidí por una obra más breve donde más que la melodía de la guitarra líder al comienzo, el germen de la obra es ese “tin ta ta tan tan tan tan”, que está en 3/4. [...] Es contrapunto trocable, ósea las dos voces pueden ir arriba o abajo, pero en el origen del *Homenaje a Scarlatti*, lo primero que se me ocurrió cuando la empecé a escribir fue ese acompañamiento “tin ta ta...”, como digo, tomado de la primera variación Goldberg, de las variaciones Goldberg de Bach.

JDC: *Adiós Don Domingo* es mi obra preferida de todo lo que yo he escrito. Yo he escrito bastante, hay cosas que conservo otras que no, pero *Adiós Don Domingo* es mi obra preferida porque yo siempre pensé en esa frase de Prokófiev, cuando dice con respecto al modernismo “hay tantas cosas tan bellas todavía para decir en do mayor”, me parece un punto de vista conservador, siendo Prokófiev tan lanzado dice eso. La obra está en do mayor además, la razón es esta: el compositor preferido de mi papá, que mi papá anciano lloraba oyéndolo, era Mozart, entonces yo quería

escribir algo que sonara a Mozart, pero que a su vez fuese lo suficientemente original en el contorno melódico, en el desarrollo armónico, en lo que pasa en la obra a nivel armónico y melódico, que fuera una obra única y original, nueva y conservadora; es decir, en el lenguaje tradicional, en el lenguaje tonal decir algo nuevo. Creo haberlo logrado en *Adiós Don Domingo*, entonces nunca he tenido duda de que mi obra preferida de lo que he escrito es *Adiós Don Domingo*, además por la carga afectiva que tiene. Entonces te repito, el modelo fue Mozart, porque a mi papá le encanta, mi papá lo escuchaba mucho y le encantaba Mozart por encima de todos los otros, y la sencillez... creo que la obra tiene una belleza que en primer lugar proviene de su originalidad y su novedad; es decir, hay cosas ahí, que nadie ha dicho, y sigue siendo do mayor, sol menor, mi menor, la menor y un bemol por ahí, un cromatismo por ahí, pero creo que la obra es lo suficientemente buena y original, como para demostrar, o eso quise, que en un lenguaje tonal y conservador, se pueden hacer todavía cosas nuevas y muy buenas, es por eso que *Adiós Don Domingo* es mi obra preferida.

4. ¿Qué influencias estéticas podrían ser rastreadas en las obras?

JDC: [*Homenaje a Scarlatti*] Bach, Scarlatti, Haendel. Scarlatti, muy fuertemente, en cuanto al uso de la dominante, las cadencias sobre la dominante y que se queda un rato en la dominante; ahí se ve mucho la armonía de Scarlatti, yo diría que una influencia del contrapunto europeo, pero también cierta libertad en las cláusulas y en los cierres y en la armonía, ya como algo original, es decir, como una especie de neoclasicismo, como una influencia de Scarlatti y una búsqueda del sonido Scarlattiano, Bachiano y Haendeliano pero hacia el mismo clasicismo, hacia no negarme a unas disonancias, a unos acordes o sonoridades más contemporáneas.

JDC: [*Adiós Don Domingo*] Bueno, Mozart. Hay un compositor que yo adoro: Mario Castelnuovo-Tedesco, el del concierto para guitarra, desde que yo estudiaba aquí [Universidad de Antioquia] hace 23 años, yo acompañaba ese concierto a Alejandro Montoya y a otros. Castelnuovo-Tedesco ha sido siempre uno de mis compositores preferidos, siempre me he inclinado mucho al neoclasicismo, sobretodo el italiano: Alfredo Casella, Terenzo Giardullo, Pich-Mangiagalli, muchos.... Pizzetti, Menotti, Malipiero; ósea, a mí me encantan los italianos por ese juego neoclásico que manejan. Influencias, sí diría Mozart, Malipiero y en general los neoclásicos, todos aquellos que incluso llegando a la tonalidad extendida, la pantonalidad, la tonalidad alterada, nunca olvidaran una raíz tonal fuerte y expresiva, que es lo que a mí más me interesa en la música; lo tradicional pero con fuerza nueva y con aires nuevos, mucho más que un dodecafonismo esnobista o por la moda, pues, querer ser como Pierre Boulez, eso nunca me ha interesado.

5. ¿Cómo fue el proceso de creación de las obras?

JDC: [*Homenaje a Scarlatti*] fue escrita en el piano. Pensé en una guitarra haciendo una melodía inicial y luego el relevo, pasa esa melodía a la otra guitarra y la guitarra hacia acompañamiento pasa a cantar, ósea, se intercambian los roles de melodía y acompañamiento, la guitarra que empieza acompañando después pasa a hacer la melodía, una pieza concertante.

JDC: La historia con *Adiós Don Domingo* es muy bonita por lo siguiente: yo escribí los primeros dos compases y quedaron en el clavinova Suzuki que yo tenía y me fui para la costa, por allá a engendrar a Leandro con la mamá de Leandro y cuando llegué de la costa, que ya venía el niño en camino, ya había niño en camino, ahí estaban en el piano los dos compases de *Adiós Don Domingo* y me senté y a ambas, tanto *Homenaje a Scarlatti* como a *Adiós Don Domingo*, las escribí en el piano. Me explico, porque hace muchísimos años yo dejé el piano para escribir de cabeza y sentado

en un escritorio, pero estas dos piezas, quise escribirlas en el piano porque quería que sonaran exactamente a lo que yo deseaba, entonces fueron escritas en el piano. En el transcurso... *Adiós Don Domingo*, esos dos primeros compases estuvieron muchos meses ahí, solo dos compases y los concreté en diciembre-enero de 2009-2010. *Homenaje a Scarlatti* también fue creada por esos días, como te digo *Homenaje a Scarlatti* era mucho más larga y yo decidí, pues, esa que era más larga destruirla, y la volví a escribir más corta y basándome en esa célula de la variación Goldberg número uno.

6. ¿Cómo ha sido su experiencia al escribir para dúo de guitarras?

JDC: La guitarra es mi instrumento preferido, la guitarra y el oboe, mi papá era guitarrista y tiple. El sonido de la guitarra y la amplitud, el timbre, sus cualidades sonoras me fascinan, ósea, a mí me fascina la guitarra como instrumento y fue muy circunstancial, David Villegas y tu [Cristian Tobón] estaban ahí y yo dije: quiero escribir para estos dos hombres.

Cristian Tobón (CT): Recuerdo que fue un momento muy sentido cuando llegaste con las partituras.

JDC: Desde el comienzo sabía que las obras iban a quedar bonitas, porque yo tenía muchas ganas de escribir algo que llamara la atención y que fuera parte del repertorio. Insisto, la obra *Homenaje a Scarlatti* el germen fue rítmico, más que melódico es el germen rítmico del primer compás de la guitarra acompañante. La experiencia, yo sabía que esas obras debían ser retocadas por los guitarristas, en cuanto a ámbito, tesitura, a qué notas se pueden tocar, qué es guitarrístico, qué no o correcciones, yo sabía que lo que estaba haciendo, necesitaba de los intérpretes para terminarse, fue muy entusiasta. Creo que el trabajo rodó muy rápido, e insisto, las escribí sobre el piano, tocando, comprobando en las teclas del piano lo que sonaba porque yo quería que fueran perfectas

ambas y cuando uno escribe de cabeza sin el piano, sin ayudarse de un instrumento, armónico o melódico, a veces no escribe exactamente lo que uno quiere sino lo que le sale de cabeza, yo quería que fuera exactamente lo que yo oía; entonces, habiendo ya abandonado hacía mucho tiempo el piano para escribir, volví al piano para escribirlas ambas y fue muy emocionante, porque quedaron hermosas, porque no creo que haya sido facilismo mío de volver al piano para escribirlas, sino el deseo de engastarlas, como engastar una piedra en una joya y que quedara perfecta, entonces por eso volví al piano; es decir, volví al piano concreta y específicamente para estas dos obras, después seguí escribiendo sin el piano.

7. ¿Qué sugerencias haría para la interpretación de las obras?

JDC: [En *Homenaje a Scarlatti*] que el tempo no sea demasiado rápido, que la obra no sea más difícil que interesante. Sí la obra es difícil, los punteos, las semicorcheas, los pasajes, los *passaggios* son difíciles, buscar un *tempo giusto* donde la dificultad disminuya en pro del gusto, la comodidad y del placer, ósea, primero disfrutar más que virtuosismo. Sé que la obra técnicamente es difícil, pero sugeriría *tempo giusto*, un *tempo moderato*, que permita ver los contrapuntos y la alternancia de líneas.

JDC: [En *Adiós Don Domingo*] el tiempo, mientras más lento para mí sería más placentero; sé que no puede ser ya demasiado lento, pues, dormilón, que se vuelva aperezado, quieto, entonces lento posible. Otra cosa, para mí, para mi gusto musical: poca dinámica, plano, muy sobrio y sencillo, no demasiadas dinámicas, demasiados crescendos, demasiadas frases no; las notas como una cajita de música, como los valores de las notas, la duración, lo más sobrio, lo más sencillo posible y realmente, qué podría decir: es una música escrita para alguien que amó a Mozart con todas sus fuerzas, que tocaba su tiple, sus bambucos, sus guabinas, sus torbellinos y joropos, pero lloraba

oyendo a Mozart y le encantaba Mozart, entonces pensarlo como una música para alguien amaba a Mozart. Siempre que he pensado en *Adiós Don Domingo*, pienso en lo mucho que le gustaba a mi papá Mozart, es eso. Como sugerencia: pensar en un Mozart tierno, suave, sin afectación, sin amaneramientos, sencillo, una sencillez *tempo giusto lento posible*.

8. ¿Qué opinión le merece el encargo de estas obras (hecho en su momento) por el dúo de David y Cristian?

JDC: Me encantó el cambio a Samael y vos, la coda del *Homenaje a Scarlatti* que ustedes le hacen, el “pa”, el final así como inesperado de la noticia corta y el silencio, como un final agitado, me parece un aporte de ustedes muy válido y me encanta, ósea, lo acepto, me parece que ustedes han aportado a la obra, a que la obra crezca y siga renovándose. Desde todo punto de vista, las versiones de ustedes dos, las versiones posteriores a David Villegas, de Samael y vos, de *Homenaje a Scarlatti* y *Adiós Don Domingo*, me parece que la obra ha crecido, que la han profundizado y perfeccionado, la interpretación ha mejorado.

JDC: Yo creo que ustedes tienen, y vos que venís del metal y del rock, creo que ustedes tienen la técnica, el gusto, y me parece muy importante que hay un afecto, pues, nosotros nos encontramos y nos abrazamos, ósea hay un cariño, creo que es tan importante todo: el método, la técnica, el conocimiento musical, pero también algo entrañable, algo de amistad, creo que sin eso, ni siquiera las obras existirían, porque fue escrita para amigos, para vos y para David, en un primer término, entonces yo considero que ustedes tienen todos los elementos para que estas obras brillen. De esos elementos, me parece muy importante una técnica sólida, pero también un gusto y por supuesto que no solo Leo Brouwer y no solo modernismo y vanguardia guitarrística, sino que también ustedes pudieran ver dentro de cosas tradicionales, como son estas dos obras, algo muy bueno para

ejecutar, ósea que ustedes les guste; creo que eso se nota en lo que he oído, los audios que me han pasado de la Luis Ángel Arango, el video de *Homenaje a Scarlatti* con el final distinto, siempre he visto un gusto, un placer al tocar y creo que ustedes tienen lo que se necesita, tanto técnicamente, como a nivel de gusto para que las obras sean muy buenas, ósea, me parece que el dúo lo hace muy bien.

9. ¿Cómo ve la relación actual entre intérpretes y compositores en el país con respecto a la creación e interpretación de nuevo repertorio?

JDC: Mi posición es la siguiente: creo que hoy en día hay más intérpretes que creadores, creo que los creadores pueden ser muy narcisos y buscando siempre el atonalismo y la novedad y hacer cosas raras. Yo tiendo más al conservadurismo y a un neoclasicismo, a una línea más tradicional, entonces vuelvo y digo, me parece que hoy en día hay más intérpretes que creadores, me parece que es necesario que los intérpretes se pongan a componer y me parece que es importante que los creadores dejen de deslumbrarse por la segunda escuela de Viena y por el serialismo y vuelvan a la tierra a buscar pasillo, bambuco y joropo y a buscar la manera de crear algo nuevo y bonito sin que sea rompiendo las barreras de la disonancia en forma tan agresiva; en ese sentido, por eso también escribí *Adiós Don Domingo* y *Homenaje a Scarlatti*, porque me siento más cómodo expresándome tonalmente, que en una tonalidad disonante o progresiva, o progresista.

10. Desde su papel como compositor ¿Qué opina de la apropiación y en algunos casos, intervención del repertorio por parte de los intérpretes para la construcción de una propuesta interpretativa?

JDC: Creo que la tarea de los intérpretes es al lado del compositor, de construir la obra, porque la obra sola es un papel que el compositor hace, a no ser que el compositor también sea intérprete,



pero sí el compositor escribe la obra para otros, los intérpretes tiene la obligación, el derecho y el deber de aportar y de construir la obra conjuntamente con el compositor, porque son ellos quienes la van a transmitir.

JDC: La verdad es que yo soy un compositor marginal, aunque he escrito mucho, nunca me he preocupado por estrenos o porque mis obras se den a conocer, el hecho de que ustedes lo hagan, me da mucha alegría y cada que me llega por ahí un chismecillo de que ustedes tocaron mi obra o que me van a hacer esta entrevista, todo esto, pues, me brinca el corazón de la felicidad, porque siento que uno está haciendo la labor para alguien y que somos un equipo. Yo creo que estoy a la orden para las obras que necesiten, pues hay proyectos. Me encantaría que siguieran tocando otras obras mías y seguir en contacto, ósea, que ustedes sean como el dúo de guitarras a quien yo haga llegar, cuando escriba algo que pueda ser para ustedes, como: ¡ey, sean ustedes y no otros!. Me siento muy feliz con esta relación, con este negocio musical.

## Entrevista a Gerardo Giraldo (GG), 23 de agosto de 2019

1. ¿Es *El Puente de Williamsburg* su primera obra para dúo de guitarras?

GG: ¿Para dúo de guitarras? Es la primera.

2. ¿Conoce obras para dúo de guitarras de otros compositores colombianos?

GG: No.

3. ¿Cómo describiría (brevemente) su obra *El Puente de Williamsburg*?

GG: Pues es una obra inspirada en un lugar de Nueva York, se puede decir que es una obra como programática de alguna manera. Pero es una obra que en cuanto a lo musical, a los elementos musicales, no es muy pretenciosa, es más por ejemplo cómo eran los estándares de jazz, que era el lugar de una calle o algo así y ya uno simplemente se deja inspirar por lo que el lugar le transmita. Sin embargo, en la obra si utilicé la escala judía, porque Williamsburg es un lugar en Nueva York en que hay mucho judío y algún día yo caminando por ahí ellos estaban en una fiesta; de hecho, donde yo vivía, que era Crown Heights, mas abajito de Williamsburg está la comunidad judía hasidim más grande de Estados Unidos y estos manes estaban en una rumba hermano, en una fiesta que era como de una semana entera, y esa sonoridad de esa escala me cautivó. Entonces es una obra muy sencilla, en diferentes secciones, digamos que como interpolando ahí los dos extremos pues del puente, que son Williamsburg [Brooklyn] y Manhattan; aunque realmente, yo quería meter más cosas neoyorkinas de Manhattan, como cosas jazzeras por ejemplo, pero yo empiezo las piezas y cómo voy avanzando en lo que la pieza me va pidiendo, o sea, así tenga como en el plan usar esto o aquello, si la pieza no me lo pide, no lo uso.

Cristian Tobón (CT): A mí me ha sonado pues como ese nacionalismo español también cuando uno interpreta a esos compositores en la guitarra, no sé, un Albéniz o un Falla, por ejemplo.

GG: La música hoy en día tiene ese “tum ta, tum ta...”

GG: Lo que haces es poner esos extremos, Manhattan y Brooklyn, Williamsburg.

4. ¿Qué influencias estéticas podrían ser rastreadas en la obra?

GG: En la parte de siete octavos, mirá que ahí hay un patrón como repetitivo, cierto, para pa pa pa... Yo siempre he dicho que en mi música como que hay un poquito de minimalismo, son como patrones que se repiten, algo de eso tiene, pero tiene un poquito de nacionalismo también, se siente la nacionalidad, digamos que bueno, está lo programático, que es pensado en ese lugar.

CT: Algún compositor que tu hayas sentido ¿algo que te acompañe en el proceso?

GG: La verdad no, no pensé como en los compositores, como te dije ahorita, en el lugar, pensé en la escala judía, como en una sonoridad específica que es en la parte de siete octavos.

CT: ¿El conocimiento que te dio esta escala judía fue a través de qué?

GG: Investigación, entonces empecé, claro, los judíos, quiero hacer algo que suene a judío entonces busqué escalas y acordes y encontré la escala judía, en este caso es, si, do, re sostenido, es como la de mi menor armónica pero sobre el quinto grado.

CT: A pero entonces ¿Cómo el frigio dominante? Que también he visto que lo llaman, ¿frigio dominante o no?

GG: No la conozco así.

CT: El frigio dominante es el modo de la primera nota desde el quinto grado, y eso que si tiene varios nombre que le han puesto, que la frigia dominante que la judía. Si, muy similar a lo que por ejemplo Osorio también trabajó en su obra, curiosamente ya van prácticamente tres compositores que trabajan con la menor armónica.

GG: No te creo ¿En serio?

CT: Si, es que es una sonoridad muy...

GG: Pero ¿En este proyecto? no te creo.

CT: Sí, la de Julián tiene esa, a veces suena a la menor armónico o suena desde mí, también como el frigio dominante y en Osorio el frigio dominante está ahí más presente.

GG: Es una curiosidad muy grande.

CT: Vas a tener que escucharlo.

##### 5. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra?

CT: Cabe resaltar, pues lo menciono así porque vi que la grabaste primero y eso es muy interesante.

GG: Cristian, desde hace ya unos años, pero esto tuvo que ver más con lo que, digamos el proceso de composición que hicimos allá en Nueva York, en la maestría de música para cine, porque allá desde el principio nos exigieron tener *samples* para entregar los *demos*, nosotros por ejemplo en las clases nos daban un *clip* de película de dos minutos, empecé a componer la música, lo trae para la clase y lo discutimos en la clase. Y al principio fue muy charro porque en mi salón hermano eso era todo el mundo ahí, ósea Corea, China, México, Costa Rica, Colombia estaba yo, gringos de todos los estados y eso al principio sonaba muy charro porque todo era en Finale, o en Sibelius,

se maneja mucho Sibelius, y empecé a componer con los samplers. Entonces cuando empecé a componer para orquesta o para banda, lo que sea, por qué no componer desde el sonido; ahora, eso te funciona cuando es algo tonal, modal, rítmicamente pues como estable, si es una cosa muy experimental, ya sí digamos que se hace de otra forma. Pero entonces, ya en este caso que fue la guitarra, pues hombre yo toco guitarra, que mejor proceso que empezar uno a tocar. Tengo otras obras de guitarra por ahí solista, entonces yo guitarra y papel, escriba y luego copie, entonces me parece un proceso muy largo, es un proceso como que no fluye tanto, como si por ejemplo vos cogés... en este caso usé Protools y abro varios canales y voy armando las secciones, pero desde la exploración sonora, no importa que después tenga que escuchar y copiar, porque a uno se le olvida “¿Cómo fue que hice esto?” pero me también parece más musical y más divertido así, bueno obviamente al principio menciono todo, *Williamsburg Bridge*... de hecho le estoy haciendo como una especie de obras a los puentes, porque los puentes me parecen muy interesantes porque conectan culturas, conectan un montón de cosas. Entonces bueno, yo dije, guitarra, pues claro primero el título, las sonoridades que uso al principio por lo menos...

CT: ¿Ya tenías el título ahí?

GG: Si, yo sabía que quería hacerle algo a Williamsburg, al puente Williamsburg, pero claro tenía solo la imagen del puente, tenía el nombre, pero no tenía musicalmente nada. Entonces claro, hice búsqueda por el lugar, la historia del barrio, la relación con los judíos, y de ahí me agarré. Entonces la empecé así tocándola, entonces hacia la primera guitarra y buscaba la sonoridad, el tempo, el compás, empecé la segunda guitarra y voy armando así como un croquis y me parece muy muy interesante y me fluye más.

CT: O sea que ¿Se da espacio como en la improvisación en realidad?

GG: Exacto, total. Hay secciones donde no tiene tanto eso, pero en *El puente Verrazano*, para cuatro guitarras, hay una sección que es para guitarra improvisando, improvisada totalmente. Ese proceso es muy interesante, a los pelaos de composición les he estado diciendo que, por ejemplo, si es cuarteto de cuerda, entonces tóquenlo en el piano y si tiene un controlador MIDI por ejemplo, haga primero el piano, o que es guitarrista, entonces claro, no tenés una guitarra controladora, que la hay, no la tienes entonces graba la guitarra.

CT: Si se sale de esa visión del compositor en el escritorio y el papel.

GG: Es que hermano ve, lo que pasa, y más en este momento, que es la música contemporánea y todo esto, componer directamente en finale se presta mucho para que las cosas no queden tan consistentes, en cuanto a armonía, a pedagogía, y de esto se quejan mucho los instrumentistas. Pues o sea, hace unos años un amigo mío ganó un concurso y una obra que era como muy pedagógica y bien se lo ganó, y después me encontré con un trompetista que tocó en esa obra y me dijo, hermano eso está muy mal escrito, que unos saltos en las trompetas intocables, eso pasa cuando vos te metes en finale solamente, si no sabes un montón de orquestación, o si no probas la obra antes de montarla.

6. ¿Cómo ha sido su experiencia al escribir para dúo de guitarras?

GG: Primero, demasiado delicioso, no hay otra palabra, me encanta, y me encanta tocar la guitarra, además siendo guitarrista, antes siento que me faltó tiempo para explorar más. Se relaciona pues con el proceso de grabar, explorar el sonido, el timbre de la guitarra, y como uno la va grabando y todo, al mismo tiempo como que cada cosita va quedando en su lugar.

7. ¿Qué sugerencias haría para la interpretación de la obra?

GG: Lo que yo le diría a los intérpretes, es que todo lo que está ahí lo potencialicen. Si sienten que hay cosas que se pueden cambiar, o mejorar, adelante; o sea, yo siento que lo que está ahí está en su lugar, pero mirá por ejemplo lo que pasó hacia el final, que era una parte donde la segunda guitarra se quedaba mucho rato en acordes, que tú me dijiste como, que bonito que fuera como una contramelodía, yo feliz.

CT: La diferencia fue impresionante, o sea, en esa sección es incluso como lo que hacía falta.

GG: Es más, y si en este momento por ejemplo vos o Samel notan que, he qué bueno cambiarlo aquí, bienvenido.

CT: Perfecto, nos encanta mucho eso, porque después se le puede sacar más jugo. De hecho, ahí estamos como pendientes porque creemos que puede suceder algo más, pero créeme que sí. Entonces ¿La sugerencia de interpretación que vos nos decís, digámoslo en este caso es?

GG: Partir de lo que está ahí, que traten de poner lo que más puedan en la partitura, todo lo que es rítmico que sea muy rítmico.

CT: Nos encanta mucho, de verdad, este fraseo es hermosísimo, esta parte uno sí siente como que ahí los judíos están pasando muy bueno, es lo que uno siente, es muy interesante. Rítmicamente el siete octavos ha sido espectacular y ha sido como hasta... es un trabajo muy interesante, la estamos leyendo todavía y mañana precisamente nos vamos a reunir. Aquí, ahorita te muestro como los roles, la "S" de Samael la "C" de Cristian, se intercalan porque es el interés que te decía ahora, de que sea concertante, que sea más dialogante, eso es lo que queremos hacer y eso es lo que ya posiblemente en la edición de la propuesta de nosotros quede, eso es lo que nos interesa.

GG: ¿Sabes que sería chévere? Que después me dicen, ya cuando la tengan todita, sería chévere también entonces ponerlo en el *score*, o crees que no es necesario.

CT: Claro, la idea es que quede así en este *score*, que quede como ya se supone que la vamos a tocar nosotros, eso es parte del trabajo ya final con la edición. Que quede bien bonito, la idea es que esto quede en una edición bien chévere.

8. ¿Qué opinión le merece el encargo que le hizo el dúo Robledo-Tobón?

GG: Que ojalá todo el mundo encargara obras. Yo pienso que a los compositores, la verdad yo siento que estoy aprendiendo todavía, pero sobre todo en este momento los compositores, pues su campo de acción digamos que, si bien está ahí, como que a uno le toca buscarse su plaza; yo siento que los compositores ahorita, en este momento, somos como un poquito no sé si cerrados, un poquito como rancho aparte y componemos mucho como para nosotros, sobre todo pasa mucho con los compositores que son muy vanguardistas, que es bueno que nos abramos a colaborar más con los intérpretes.

CT: Sí, yo creo que eso es de parte y parte, porque hay intérpretes que no les gusta tocar música nueva.

GG: ¿Pero sabes qué pasa con eso? Yo tengo como una pelea con eso y yo se los dije al principio, que yo quería hacer una pieza que fuera tocable, que fuera como agradable al tocar, no sé si es una crisis o qué, por la que estoy pasando o qué; pero, yo siento que los compositores ahorita hacemos música como para los otros compositores, no pensamos como tanto en los intérpretes, entonces son obras que muchas veces se tocan una vez, en un recital de grado o en la semana de la música contemporánea en Colombia y no se piensa en un público hermano. No sé si lo que yo piense es bueno o es malo, pero yo pienso que por ejemplo a nivel de música de cámara, música sinfónica,



si uno ve los repertorios que se tocan a nivel mundial es música que la gente disfruta... Stravinski es tonal, modal... Pero entonces me parece maravilloso pues, que los ensambles pidan como esa colaboración con los compositores, para los compositores es genial porque los hace como sentarse a componer para un formato específico y también para los intérpretes que tengan música nueva para tocar. Pienso que un compositor y por ejemplo el dueto de ustedes, ahora con estas plataformas, te soy sincero, yo siento que un compositor y un ensamble debería hacer una producción musical cada año mínimo y subirla a redes, eso ya es muy fácil, grabar tu música es supremamente fácil, cualquiera ya tiene una interfaz, y subirlo a las plataformas es supremamente fácil, pagar doce dólares, y a los cinco días eso ya está en todas partes, hay que rotar la música.

9. ¿Cómo ve la relación actual entre intérpretes y compositores en el país con respecto a la creación e interpretación de nuevo repertorio?

GG: Yo creo que está, simplemente hacer más el ejercicio, incentivar a que eso suceda más. Te cuento una anécdota: una vez estaba jugando con mis *samples* de clarinete, y así de la nada empecé a componer una obra y quise hacer un quinteto de clarinetes, y cuando lo tuve yo no me quedé con el guardado, yo llegué y se lo envié a Javier, el jefe de clarinetes de Eafit, se lo voy a enviar a ver qué pasa, se lo envié y lo peor que puede pasar es que le digan a uno ¡Ey, gracias! y no le vuelvan a escribir, pero a Javier le encantó: “Me parece súper idiomática súper tocable, imagínate que la vamos a grabar en México”, yo me quedé como... ha como así ¿En serio?. Después un día me escribió, cuando él estaba en su sabático “Gerar, imagínate que vamos a tocar tu pieza en la Universidad de Delaware, es que a los estudiantes les encantó tu pieza” y así. Es también como que los compositores no solo esperen a que los ensambles les escriban y les digan “ey necesitamos una obra” sino que si uno sabe, para eso también sirven las redes, las redes no solo sirven para uno darle likes a fotos, por ejemplo en instagram, te sale el dueto Robledo-Tobón, el cuarteto no sé

qué, el ensamble no sé qué, por ahí uno puede interactuar mucho y ofrecer, componer una obra y ofrecerla.

10. Desde su papel como compositor ¿Qué opina de la apropiación y en algunos casos, intervención del repertorio por parte de los intérpretes para la construcción de una propuesta interpretativa?

GG: Me parece fundamental, fundamental. Porque es que, primero eso enriquece la obra y segundo, podés corregir cosas que como no interprete de x o y instrumento no te pudieron haber quedado bien, eso pasa un montón, por ejemplo: un trino que no se podía hacer, un *glissando* en trombón que no se puede hacer, entonces, es súper importante que el intérprete revise la pieza. Es más, en la composición de canciones, la colaboración, al menos en Europa y en Estados Unidos, es súper fundamental; o sea, es una cosa tan natural que ellos hacen canciones en cinco, entre dos, entre seis, yo sé que en composición existe el cadáver exquisito, que vos escribís una cosa y le mandas para que otra persona lo siga, eso es un cadáver exquisito. Pero, muy poquitas veces yo he visto por ejemplo: obra sinfónica de los compositores... [varios compositores], yo no le veo nada de malo a eso, en cine pasa, hay bandas sonoras que son compuestas entre dos y tres personas, yo pienso que eso solo enriquece, yo creo que no hay nada de malo en eso. Pienso que un ensamble, un cuarteto de cuerdas, que sé yo, lo comparto con el ensamble, cualquier cosa que le aporte, una ligadura, una doble cuerda “¡Ey mirá!, esta melodía la voy a hacer con dobles cuerdas” eso lo único que tiene es cosas positivas, es lo único, me parece fabuloso.

CT: Esa es la conclusión a fin de cuentas.

## Entrevista a Sebastián Orejarena (SO), 13 de agosto de 2019

1. ¿Es *I492* su primera obra para dúo de guitarras?

SO: Si, también es mi primer acercamiento como compositor a la guitarra.

2. ¿Conoce obras para dúo de guitarras de otros compositores colombianos?

SO: Específicamente obras para dueto de compositores colombianos no conozco, quizá en otros formatos como cuartetos de guitarra o guitarra solista podría hablar de *Laberinto*, para cuarteto de guitarras, y *Una guitarra naranja*, para guitarra sola, ambas de Rodolfo Acosta.

3. ¿Cómo describiría (brevemente) su obra *I492*?

SO: *I492* Es una obra en tres momentos inspirada en lo que conocemos comúnmente como el “descubrimiento de américa”. Cada movimiento se ve influenciado conceptualmente por tres palabras, las cuales conforman los subtítulos de cada movimiento, *Negro*, *Blanco* y *Mulato*. Los tres movimientos mantienen una conexión musical pero podrían interpretarse como piezas independientes, en diferente orden siempre las tres. Si yo fuera a interpretar la obra lo haría en el siguiente orden: *Negro*, *Blanco* y *Mulato*.

SO: La obra en general contiene un aire sonoro que varía entre lo agresivo, enérgico, ruidoso y entre lo armónico, melódico y contemplativo. Podemos notar cómo en *Negro* por ejemplo, se explotan más los recursos tímbricos en función de lo enérgico y ruidoso que los melódicos y armónicos en función de lo contemplativo. En contraste a *Negro*, *Blanco* conserva un aire mucho más melódico, armónico y contemplativo. *Mulato* conserva ambas posturas, aunque lo agresivo se representa desde otro material musical, desde el ritmo, la armonía y las alturas.

4. ¿Qué influencias estéticas podrían ser rastreadas en la obra?

SO: La obra, musicalmente, puede estar fuertemente influenciada por estéticas académicas contemporáneas que se han venido desarrollando durante los siglos XX y XXI, siempre me he sentido muy conectado con este tipo de manifestaciones artísticas que han alimentado y se han alimentado, bien o mal, de una postura estético-filosófica viva, de un pensamiento joven, que en unos doscientos años será viejo, clásico, obsoleto. Pero estos han sido los tiempos que me ha tocado vivir y mi compromiso como artista (músico compositor) es aprenderlo interpretarlo y transgredir, en el buen sentido de la palabra.

SO: La obra también podría estar influenciada por otras prácticas musicales no tan académicas, como el rock, el punk otros géneros musicales que usan la guitarra en sus ensambles como herramienta de expresión. Extra-musicalmente la obra, desde el título y sus subtítulos, se ve influenciada por lo acontecido en 1492 (la conquista de América) específicamente desde la llegada de una variedad de personas al continente producto de la esclavitud, religión u otros factores.

##### 5. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra?

SO: Primero me concentré en concretar una idea general, algo que pudiera expresar por medio del timbre de la guitarra. Sabía que tenía que pensar específicamente en guitarra, incluso desde el principio de la idea. El estudio de la guitarra, desde su fisonomía hasta la literatura musical, lo que se ha escrito para ella tanto como instrumento solo como en ensamble, incluso con otros instrumentos, fue clave para consolidar una idea, también fue muy importante el apoyo por parte del dueto Robledo Tobón, su disponibilidad para resolver inquietudes en cuanto al instrumento, su ejecución, la realización de pasajes óptimos o posibles para el instrumento. Para nosotros los compositores, que no somos intérpretes es muy importante poder tener una comunicación directa con los intérpretes, pueden surgir cosas muy interesantes.

SO: Luego de poder concretar una idea conceptual o más bien un eje que me pudiera estimular la imaginación en un plano extramusical, tal como lo fue el título de la obra *1942*, empecé a generar estrategias musicales, a tomar decisiones en cuanto al lenguaje, forma, ritmo, entre otros parámetros musicales, esto lleva una gran cantidad de tiempo, pero siento que es muy importante tener un plan así no lo sigamos al pie de la letra. El título de la obra y lo que esta fecha conlleva me remitió a tres palabras claves (negro, blanco y mulato), conceptos asociados a lo comúnmente llamado “raza”, que me permitieron generar una estructura macro-formal de tres momentos que pudieran ser interpretados en cualquier orden. Funciona muy bien como obra compacta o como obras independientes, musicalmente no hay un tipo de dinámica compositiva que permita interactuar o algo así entre los movimientos, cada uno está fielmente escrito de principio a fin, pero la estructura conceptual y el aire sonoro de cada obra nos permite tomar ese tipo de decisiones interpretativas. *Negro* y *Blanco* tienen personalidades contrastantes y *Mulato* mantiene un híbrido de ambas personalidades.

SO: Técnicamente, mientras iba construyendo los pasajes de cada uno de los movimientos, me apoyaba de una imagen del diapasón de la guitarra, de esa manera podía apoyarme mentalmente, como ser intérprete de guitarra en un sueño, creo que esta imagen puede ser muy útil cuando uno se enfrenta a instrumentos con afinaciones temperadas y estándar, como el piano, por ejemplo.

6. ¿Cómo ha sido su experiencia al escribir para dúo de guitarras?

SO: La experiencia ha sido enriquecedora, mucho aprendizaje en lo personal, ha sido un trabajo de retroalimentación entre compositor e intérpretes. Inspirador para próximas obras en este mismo formato o en formatos más amplios, con otros instrumentos. También es muy motivante saber el nivel profesional que tiene el dueto y el compromiso con el arte musical, es admirable que hayan

decidido interpretar música de compositores vivos y nacionales, seguro que también pueden aprender mucho de ese repertorio. Espero, en lo personal, poder fortalecer mucho más nuestra relación artística en aras de aportar significativamente a la literatura de la guitarra.

7. ¿Qué sugerencias haría para la interpretación de la obra?

SO: En cuanto a la interpretación de la obra no tendría que sugerir más de lo que ya está escrito en el papel, por ahora. Cuando la música está en el mero papel no hay nada dicho aún, solo hay música cuando el intérprete y el oyente intervienen, entonces la obra cobra vida, en caso tal, a medida que la música sea ensayada, haya que anotar indicaciones faltantes se harán. El intérprete tiene una de las misiones más importantes de este proceso compositivo y es ir más allá, incluso de lo escrito, poner la idea en espacio y tiempo real, hacer vivo el sueño.

8. ¿Qué opinión le merece el encargo que le hizo el dúo Robledo-Tobón?

SO: Desearía, en mi postura como compositor colombiano de estos últimos tiempos, que el dueto Robledo Tobón siguiera con este tipo de trabajos, que enriquecen la escena musical local y podrían tener un valor y proyección internacional. Este proyecto puede impulsarlos a mantener un trabajo impecable en cuanto al arte de la composición e interpretación de la guitarra. Este trabajo puede servir como referente a generaciones futuras en ambos campos de la música. El trabajo es de constancia y disciplina, cualidades que el dueto tiene y puede seguir explotando al límite.

SO: Los grupos de música de cámara, especialmente en Medellín, tienden a desaparecer, en mi opinión personal, hay muy buenos intérpretes en diferentes instrumentos pero poca proyección en el trabajo grupal. El trabajo colectivo es lo que mantiene muchas veces las grandes ideas. En caso contrario resaltó el trabajo de grupos de cámara que distingo como Cuarteto Atemporanea,

Cuarteto Q-Arte, Ensamble CG, que se han fortalecido la escena local y han tenido proyección nacional e internacional, estos grupos de cámara pueden ser un buen referente para el dueto.

9. ¿Cómo ve la relación actual entre intérpretes y compositores en el país con respecto a la creación e interpretación de nuevo repertorio?

SO: A nivel nacional ha sido muy positiva y desbalanceada esta relación, uno desearía que fuera un poco más fuerte, que los intérpretes y compositores se interesen más en mantener comunidad. En donde más han trabajado en esa unión compositor-intérprete ha sido en Bogotá realmente, no tengo conocimiento si en otro lugar del país haya un trabajo tan sólido y de muchos años como el realizado por organizaciones como CCMC (circulo colombiano de música contemporánea) que frecuentemente hacen curaduría para la interpretación de obras incluso con intérpretes extranjeros de recorridos muy largos, música para ensamble de instrumentos acústicos y electrónicos, nacionales y extranjeros, en donde he tenido la oportunidad de participar, jornadas de composición e interpretación en donde muchos colegas destacados de la ciudad de Medellín, Bogotá y otras partes del país han participado como ponentes, compositores o intérpretes. En Medellín, en mi experiencia como compositor, hemos generado espacios efímeros, donde el trabajo no dura mayor a un montaje o dos. Como grupo que mantenga un trabajo sólido podría nombrar a Periscopio, en donde me he desempeñado como compositor e intérprete, un ensamble que se dedica a la experimentación e improvisación sonora en general.

SO: Yo pienso que este tipo de trabajos, como los que el dueto desarrolla actualmente, genera ese tipo de espacios, importantes para la escena local del país, abre portales que pueden llevar a la consolidación de trabajos artísticos. Los espacios hay que generarlos y buscar que estos se

mantengan integrándose o aliándose, incluso con otros campos del conocimiento u otras tendencias musicales.

10. Desde su papel como compositor ¿Qué opina de la apropiación y en algunos casos, intervención del repertorio por parte de los intérpretes para la construcción de una propuesta interpretativa?

SO: Sea música detalladamente escrita, o música indeterminada, donde el compositor genera una idea al intérprete y la composición se extiende, incluso a un nivel donde el oyente tiene participación directa con la composición, el intérprete siempre tendrá el poder, y la última palabra de lo que suena. El compositor tendrá la tarea de condensar la idea, de hacer vivo el sueño, pero el intérprete, que se conecta a ese sueño, que se suma a esa palabra del compositor, la vive y la siente, hace su debida meditación y aporta desde su función a la gran idea. Yo pienso que una composición musical no se sostiene por las notas, ni los pasajes de la obra, sino por su contenido poético, su espíritu la capacidad de remover un sentimiento y eso se convierte en un compromiso de compositor, intérpretes y oyentes. En ese caso el compositor se vuelve también interprete, interprete de su pensamiento, de su entorno.

SO: No consideraría buen intérprete quien mantenga alejado su sentimiento de la obra, quien dedique a interpretar la simple estructura formal, pasajes difíciles o este tipo de cosas, que si bien la música muchas veces los tiene, ya sea por razones esenciales o no, quien no sienta la obra no le está transmitiendo la energía suficiente para despertar emoción, para dirigir ese bello ritual de la escucha, de la palabra y el pensamiento.



## Entrevista a Juan David Osorio (JDO), 17 de mayo de 2019

1. ¿Es *Intersecciones* su primera obra para dúo de guitarras?

JDO: Sí.

2. ¿Conoce obras para dúo de guitarras de otros compositores colombianos?

JDO: Lamentablemente no, aparte de lo que ustedes están haciendo no conozco más. Conozco por ejemplo cuartetos de guitarra de Gentil Montaña y obras de guitarra sola, pero de dúo no, de hecho lo que conozco es lo que ustedes han tocado, que además algunas obras son adaptaciones.

3. ¿Cómo describiría (brevemente) su obra *Intersecciones*?

JDO: Es una pieza rítmica, enérgica donde se interseccionan (o donde convergen) las influencias de las músicas populares de los llanos orientales de Colombia con técnicas de escritura compositiva del siglo XX. No es una réplica fiel de la música de los llanos, sino que por ejemplo, en lo que tiene que ver con las intersecciones, juego mucho con las claves de las músicas de los llanos, que son “por corrido” o “por derecho”. Lo “entreverado”, en la música de los llanos es usualmente marcado por secciones, por ejemplo una gran sección “por corrido” y luego una gran sección “por derecho”, o viceversa, y siempre es marcado por un cambio armónico o por un cambio rítmico muy evidente. Aquí la idea es que pueden ser por ejemplo dos compases “por corrido” y dos compases “por derecho”, es como jugar con eso, con esos motivos improvisatorios (que son más rítmicos [parte A]) y con esos motivos más *cantabiles* (como los del pasaje [parte B]), o jugar con esas características de los círculos armónicos del pajarillo, pero jugarlos con otras armonías, por ejemplo en la cadencia frigia que hablábamos [c.122], está la cadencia frigia literal pero arriba [en la otra guitarra] hay otro centro tonal.

4. ¿Qué influencias estéticas podrían ser rastreadas en la obra?

JDO: Evidentemente la música de los llanos, que vengo escuchando desde hace rato, de hecho con grupos referentes como Gurrufío, [entre otros]. Pero, el lenguaje armónico es el de los compositores de los siglos XX y XXI, que he escuchado toda la vida, como Stravinski, que a uno lo influencia en todo no solo en la parte rítmica. Otra cosa es que por ejemplo la parte rítmica [en la música] de los llanos es muy interesante y se juega también con el 5/8, pero aquí [en Intersecciones] están más abruptos esos cambios, que eso es muy de Stravinski, veo esa falta de previsibilidad en la que uno va a escuchar algo y cree que va a caer ahí, y no. Bartók también está ahí metido, mis principales referencias siempre son Bartók y Stravinski, pero aquí sí se nota mucho la influencia de Stravinski.

5. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra?

JDO: El proceso fue con la guitarra en la mano, el primer motivo que me salió fue ese [cc. 1-3], sonoridades que uno ya más o menos [conoce] cuando ha tocado guitarra, de hecho es la primera vez que escribo para guitarra, nunca lo había hecho. Yo toda la vida he tocado guitarra y requinto, pero nunca había escrito para ellos por el miedo de caer en lo que ya sé del instrumento, así que nunca había tenido el interés de escribir para guitarra. Pero realmente fue cuando los vi tocar a ustedes dos y cuando me dijeron que tenían el interés, que me animé a hacerlo, porque son proyectos que uno sabe que puede tener un nivel de exigencia y que lo van a hacer. [Volviendo al proceso de composición], inició empezando a tocar y luego desde una concepción de hacia dónde quiere uno llevar la obra: primero una parte rítmica (pero no puedo quedarme todo el tiempo en esa parte rítmica), sino que cae de pronto a una parte más *cantabile* (y de ahí salió la parte del Pasaje Llanero, [cc.43-65]); siempre pensando como en ese asunto del contraste, bueno y de las

proporciones “hasta donde voy con esto, hasta cuando llevo esto...” y siempre haciendo una alusión a estas músicas de los llanos, pero sin ser totalmente directo.

6. ¿Cómo ha sido su experiencia al escribir para dúo de guitarras?

JDO: Para mí fue una experiencia muy chévere, primero porque nunca había escrito para guitarra, lo único que había escrito para guitarra fue dentro de un ensamble grande, pero no como guitarra solista. Segundo, porque las cuerdas siempre van a estar muy relacionadas con estas músicas y porque realmente era una deuda conmigo mismo de tener algo, y surgió de lo que he tocado en la guitarra, pero ya poniéndolo en otro contexto o en otro ámbito.

7. ¿Qué sugerencias haría para la interpretación de la obra?

JDO: Tener muy en cuenta esos colores de la música llanera, la parte rítmica no es negociable. Sobretudo tener como ese contraste, por eso es muy importante para tocar esto escuchar música de los llanos, así por ejemplo estas partes rítmicas [cc. 1-42] recias y muy precisas, mientras que las partes cantábiles [cc. 43-64] deben ser muy líricas, por eso es tan importante los colores de la guitarra. Como ustedes lo estaban tocando, no hubo que sugerirles nada, creo que lo entendieron bastante bien. Tener en cuenta ese color de estas músicas, que a veces es un poco agresivo pero otras veces es muy lírico y *cantabile*, otro asunto que tiene que ver con la música de los llanos es la música barroca, el sentido de articulación de la música barroca que es de ahí que viene la música de los llanos. Pero sobre todo la energía, esas partes rítmicas y esos rasgueos no pueden sonar limpios, hay que pensar en el sonido del arpa, del cuatro, de las maracas, incluso en esos rasgueos flamencos, que eso viene de allá, hay que pensar en eso. Por ejemplo, un extranjero que vaya a tocar esto tiene que escuchar música de los llanos para poder entenderlo.

8. ¿Qué opinión le merece el encargo que le hizo el dúo Robledo-Tobón?

JDO: Yo me sentí muy orgulloso y muy honrado. Me entusiasmé mucho cuando estuve en el concierto de ustedes en la Casa Teatro, porque es un proyecto muy distinto, muy propio y todo el repertorio me gustó mucho, en especial la obra brasileña y la cubana [Bebê de Hermeto Pascoal, Sones y Flores de Walfrido Domínguez y Eduardo Martín]. Me pareció que la selección del repertorio fue muy contrastante, me gustó mucho, entonces cuando Manco [Juan David] me comentó que tenían la intención de encargar obras, yo me entusiasmé porque en este momento, que además uno está con más cosas en la cabeza y a veces le dicen “escribíme esto o hacéme una obra para no sé qué” pero uno no ve un proyecto, una proyección clara...; en cambio cuando ustedes me dijeron, que además yo sé que no se va a quedar solo en un trabajo de maestría sino que hace parte de lo que ustedes hacen, que tienen un grupo conformado y están tocando, entonces me entusiasmé mucho y me sentí muy honrado además porque son muy tesos, pues, ustedes la tienen clara.

9. ¿Cómo ve la relación actual entre intérpretes y compositores en el país con respecto a la creación e interpretación de nuevo repertorio?

JDO: Yo creo que se ha fortalecido, porque entre ciertos compositores y ciertos intérpretes se ha establecido [una relación], porque hay intérpretes que empiezan a tomar como compositores amigos. A mí me ha pasado con varios percussionistas, con los que hemos trabajado en varios proyectos y es una maravilla porque pasa lo acabó de pasar ahorita “ve, aquí por qué más bien no le haces esto... [a la obra]”, porque ya es la experiencia y eso es fundamental. Pero eso parte mucho del intérprete porque un compositor siempre va a querer que le toquen sus obras, pero algunos intérpretes no quieren tocar las obras porque o no les interesa tocar música contemporánea, o por afinidad estética, o porque les da pereza... y bueno es respetable. Pero, siento que es más desde el intérprete que está interesado en hacer música con ese compositor y esa relación es importantísima

porque se crea un diálogo en donde la obra se mejora, sobre todo cuando tienen unos aportes tan valiosos, que no son como “quítale eso que queda muy difícil ahí”, sino que es más aportes como “subámosle aquí, que suena mejor en este registro o porque nos es más fácil pensarlo así...”, pero uno ve que la obra no se afecta sino que antes se potencia, es una maravilla. Es una construcción y antes aprende uno, porque desde la experiencia de ustedes uno ya lo toma para otras piezas.

10. Desde su papel como compositor ¿Qué opina de la apropiación y en algunos casos, intervención del repertorio por parte de los intérpretes para la construcción de una propuesta interpretativa?

JDO: Me parece que es fundamental, y por eso los admiro mucho, porque digamos que no es para hacer lo mismo que han hecho muchos dúos, [sino] lo que en su momento hicieron por ejemplo Sergio y Odair Assad que hicieron la versión de referencia de Piazzolla [Tango Suite], y que tuvieron un proyecto muy distinto que fue ese. El [proyecto] de ustedes me parece que es maravilloso porque están haciendo música de compositores colombianos, música de compositores nuevos, y en ese sentido esa apropiación es mucho más profunda, porque se les está escribiendo a ustedes, se les está entregando la obra para que ustedes tengan una responsabilidad que es muy importante. Porque también cuando uno le entrega la obra a un intérprete y no se la apropia, lo que hace es el efecto contrario, es que la obra se *perratéa*, nunca va a sonar porque nunca va a haber esa conexión. Entonces esa apropiación es importantísima, porque surge lo que estábamos hablando ahorita, esa propuesta realmente. Hay intérpretes que no les importa, entonces simplemente le quitan notas a la obra y pasa mucho. Pero, se debe es proponer que es lo que ustedes hacen, que es propositivo, entonces esa apropiación es fundamental. Cuando uno interpreta, esa parte de intervención es importantísima porque la pieza se concibe de una forma pero en la vida real funciona de otra, porque la interpretación tiene problemas: uno está respirando, uno está

nervioso, uno ese día amaneció de un cierto estado de ánimo... y siempre se va a permear de eso. Entonces esa apreciación de “aquí no va a funcionar esta métrica, va a funcionar más otra por esto, esto y esto...” yo también lo he hecho y precisamente se hace para que la obra funcione mejor, no por otras cuestiones.

## Entrevista a Jhonier Ochoa (JO), 9 de septiembre de 2019

1. ¿Es *Tadindina* su primera obra para dúo de guitarras?

JO: Para dúo de guitarras, sí.

2. ¿Conoce obras para dúo de guitarras de otros compositores colombianos?

JO: No, de compositores colombianos no tengo en este momento referencias.

3. ¿Cómo describiría (brevemente) su obra *Tadindina*?

JO: ¿Desde qué perspectiva?

Cristian Tobón (CT): Bueno, antes que hablar así del proceso, que fue lo que pensaste pues primeramente y quizá ya después, conociendo más o menos al dúo que pensaste, si ya era una obra concebida desde antes y te enfocaste en algo especial, cuál fue el punto de partida, pues no el de creación, sino quizá ya la idea y porque hacerlo para dúo al fin y al cabo. Si ya la habías pensado antes, o si fue por la intervención de la petición del dúo.

JO: Esta pieza tiene como varios orígenes, lo primero es que, la pieza surge a partir de una inquietud que yo tenía como con ciertas estructuras rítmicas de las músicas del medio oriente, que son además estructuras rítmicas, hombre, que tienen, digamos que se pueden analizar o se pueden entender desde la misma forma en la que nosotros pensamos el ritmo, pero su concepción original es muy distinta. Entonces el origen de esa obra, de esta pieza, radica como ahí, es decir, cómo podría uno traducir ciertas fórmulas rítmicas utilizadas en la música del medio oriente desde una perspectiva, por ejemplo, de la notación convencional que utilizamos nosotros en las músicas occidentales.

JO: ¿Por qué para guitarra? porque la guitarra es un instrumento que, para mí, termina pareciéndose muchísimo a la percusión, es decir, la guitarra es un instrumento de ejecución inmediata; o sea, no es como por ejemplo una cuerda frotada, en la que siempre hay un tiempito en el que se necesita que el arco agarre la cuerda, en que el sonido se proyecte, sino que la guitarra se parece mucho a la percusión por eso. Entonces, pensé en hacerlo para guitarra, por esa similitud que hay en el ataque; o sea, mejor dicho, entre el impulso nervioso, entre el impulso del nervio, mejor dicho, o el impulso nervioso, al sonido, hay muy poquita distancia, no existe ese *delay* que existe por ejemplo en otros instrumentos, en un instrumento de viento o un instrumento de cuerda frotada. Y digamos que también para evitar esa obviedad de que si es traer fórmulas rítmicas, uno no esperar a que sea pues para un instrumento de percusión, sino adaptar fórmulas rítmicas de otras músicas a la guitarra. Lo otro es que era una [obra] que ya estaba concebida para una guitarra solista, pero una guitarra de ocho cuerdas, que inicialmente esta obra la escribí para guitarra de ocho cuerdas, cosa que me pareció pues muy interesante, pero también desde la viabilidad de la obra misma muy poco práctica, pues porque es muy difícil esperar que todos los guitarristas tengan una guitarra de ocho cuerdas y que además se toque con más frecuencia.

JO: Me sonó mucho hacerla para ustedes, porque son un dúo activo que están tocando con frecuencia y pues me permitía hacer la conversión, o la re-orquestación, de la guitarra de ocho cuerdas a dos guitarras de seis en tanto que también puedo jugar con las *scordaturas* y que finalmente fue lo que terminó pasando, ósea, desafiné las guitarras, pues las desafiné no, les hice *scordaturas* graves y pues terminó pasando algo similar que iba a pasar en la versión original para ocho cuerdas.

4. ¿Qué influencias estéticas podrían ser rastreadas en la obra?



JO: Bueno, a mí me han influenciado muchos compositores desde que yo recuerdo pues que compongo, pero en esta última etapa de mi fase creativa, que arranca desde más o menos el 2014 hacia adelante, en la cual he hecho como muchas reflexiones en torno sobre todo al ritmo, y es una de las cosas en las que profundizo mucho cuando enseño composición por ejemplo, en la concepción del ritmo; como a veces el ritmo, inclusive más que la organización del sonido, es como el elemento que propone el discurso en el sentido horizontal, pues en el sentido de la temporalidad musical.

JO: Para mí son fundamentales las concepciones del ritmo por ejemplo que hay en Bartók y en Stravinski, ese ritmo fluido, ese ritmo de ellos tan punzante, tan incisivo, me parece que, por lo menos para mí como concibo hoy la música, es un elemento primordial y consistente. Respetando todas las músicas, pero creería yo que, en mi estilo actual, es poco probable encontrar músicas muy etéreas o músicas muy ambientales porque a mí me parece indispensable siempre tener ese factor rítmico presente, o sea, para mí el ritmo en la música es como el suelo, mientras que los sonidos son como el aire, entonces el ritmo es esa cosa que mantiene la obra pegada como al... o sea, la vuelve un poco más tangible por decirlo así. Entonces esos dos compositores siempre están para mí en la mente muy presentes. Ahora, desde la guitarra tengo otras influencias, por ejemplo, un compositor mexicano que se llama Herbert Vásquez, para mí es una referencia importante y una influencia muy interesante, otro que no podemos pasar por [alto], que es este compositor polaco Marek Pasiieczny. Ligeti también es una influencia muy importante para mí, desde la organización de los sonidos precisamente, pero bueno, tendría como una lista muy larga para hacer desde esa perspectiva.

CT: Igual ya hay rastreados unos referentes, no hay problema con eso.

5. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra?

JO: Esa pregunta es difícil. Bueno mirá, al principio pues empecé, mejor dicho, cuando uno compone una obra, generalmente, es porque la obra termina siendo como la conclusión de una inquietud que uno viene guardando hace mucho tiempo, pues, por lo menos así me pasa a mí y sé que le pasa a muchos compositores; es decir, la obra termina siendo como el epílogo de algo que ya había en tu cerebro maquinando desde mucho tiempo atrás. Entonces, el proceso, digamos que una obra no se cuenta desde el momento que uno pone la primera nota, sino que el proceso es una cosa que puede estar caminando seis meses antes, un año antes. Pero digamos que esto empezó cuando yo descubrí, o me puse a escuchar muy de cerca, esto que llaman el *konnakol*, que es un método de aprendizaje y de enseñanza que se utiliza en la india para que, sobre todo los niños, hagan fórmulas de percusión o fórmulas rítmicas que utilizan ellos en las músicas tradicionales, los hagan con la voz para que después se repliquen en los instrumentos de percusión; o sea, ellos aprenden la percusión desde lo vocal, lo incorporan a su cuerpo a través de la voz, como se hace en muchas otras culturas con los cantos tradicionales, pero allá digamos que es interesante porque lo hacen con la percusión, entonces la inquietud empezó por ahí.

JO: Luego, simplemente cogí uno de los tantos miles de patrones [rítmicos] que hay en *konnakol*, porque son infinitos los patrones que hay y decidí trabajar sobre uno de ellos, que era una organización, si pensamos en notación occidental, pensemos por ejemplo en semicorcheas, adapte o quise trabajar sobre un patrón que ellos utilizan, que es: cuatro, cuatro, tres, tres, dos, dos, dos, tres, cuatro, cinco; que si usted luego va ir a organizar eso en pulsos como concebimos nosotros el ritmo, sería hacer como una serie de compases, de polimetrías pues, una cantidad de compases cambiantes. Entonces yo simplemente decidí adaptar ese patrón a un compás de cuatro cuartos haciendo simplemente... sumando semicorcheas y poniendo acentos en los lugares en donde se

agrupan las cuatro, cuatro, tres, tres, dos, dos, dos, tres, cuatro, cinco; y básicamente la obra es un ostinado de ese mismo patrón, se encuentra desde el principio hasta el final, así está concebida la organización rítmica.

JO: La organización del sonido si tiene mucho que ver, o sea, el sistema escalar o la colección de sonidos que hay en la pieza están muy estrechamente relacionadas con las mismas *scordaturas* que tiene pues la obra, es decir, es como que la misma afinación de los instrumentos genera la misma colección de sonidos de la obra, o sea que vamos a encontrar muy reiteradamente, el Fa, el Do sostenido, el La en el que están afinada precisamente las cuerdas al aire de la guitarra en esta obra, y eso finalmente que termina logrando, que sea una obra idiomática, o sea, una obra que está muy puesta para los dedos sobre todo de la mano derecha en la guitarra. A mí me ha gustado mucho trabajar así, es decir, que las mismas posibilidades idiomáticas de los instrumentos sean quienes generan el mismo sistema escalar o la colección de sonidos de la obra misma.

6. ¿Cómo ha sido su experiencia al escribir para dúo de guitarras?

JO: No, a mí me encanta eso, porque además yo pues hago el intento de tocar guitarra, entonces a mí me parece que es una cosa fantástica y creo que se me facilita pues mucho, porque no he escrito solamente para dúo de guitarras, yo tengo tres cuartetos de guitarra, tengo varias obras para guitarra solista, ésta es la primera vez que escribo para dúo. Pero ya lo había hecho muchas veces, escribir para guitarra, he hecho muchísimos arreglos para guitarra, además que me gusta, me parece relativamente más sencillo que hacerlo para por ejemplo instrumentos que definitivamente no puedo tocar, siempre que vos vas hacer por ejemplo algún tipo de técnica extendida en otro instrumento tenés que estar llamando a los colegas -vení, decime si esto funciona o no- en la

guitarra yo mismo puedo estar comprobando todo, entonces me resulta que, lo hago como con más naturaleza.

7. ¿Qué sugerencias haría para la interpretación de la obra?

JO: Lo primero que yo sugeriría es ver la música un poquito más allá de las barras de compás, precisamente por lo que he insistido, es que es una obra, que si bien el ritmo está escrito desde la perspectiva occidental, sabemos que está inspirado en un elemento rítmico no occidental. Entonces lo primero es incorporar el patrón rítmico casi como incorporas un ritmo tradicional, casi como cuando te dicen, toca un bambuco que vos ni lees ya las figuras sino que vos sabes dónde está el acorde y lo tocas con mucha naturaleza, eso es lo primero, incorporar el ta ta ta ta, ta ta ta ta... hacerlo como, insisto, como en un ritmo tradicional, porque ellos hacen esto con los ritmos del *konnakol*. Para nosotros las células rítmicas son extremadamente chiquiticas, o sea, vos pensás en un pasillo, en un bambuco, es que son células rítmicas diminutas, en cambio las células rítmicas de ellos son larguísimas y ellos se las interiorizan que es lo peor de todo, o sea, se las graban como si fuera lo más natural del mundo, nosotros no podemos lograr ese nivel de naturalidad, pero si hacer el ejercicio. Entonces lo primero, para que luego no resulten tantos problemas como en la interpretación como, cuidado que es en la cuarta semicorchea del tercer pulso donde hay que hacer ese acento, no, porque si yo ya tengo el ritmo interiorizado pues va a ser un poco más sencillo el ensamble.

8. ¿Qué opinión le merece el encargo que le hizo el dúo Robledo-Tobón?

JO: Me pareció fantástico, porque de alguna manera, yo no sé si soy pues como un poco, pues yo soy como un poco pesimista con el repertorio que hay para guitarra, que me parece que ese instrumento en comparación a otros instrumentos está muy quedado en el repertorio, muy muy, es

muy; o sea, es muy difícil comparar, por ejemplo, la cantidad de repertorio que hay, diga usted, para piano, compararlo por ejemplo con la guitarra, que además es un instrumento más joven, pero es un instrumento al que le falta que los compositores involucren muchísimo mas con ese instrumento, entonces el hecho que haya un dúo activo y que esté proponiendo esta dinámica con los compositores creo que aporta un poquito más, aporta algo, para que ese instrumento sea considerado por los compositores, para que sea considerado, digámoslo así... por lo menos intentar que ocupe como ese lugar que han ocupado instrumentos como el violín, incluso los instrumentos de viento, el clarinete, que es un instrumento al cual se le ha evolucionado mucho su idioma, su notación, su escritura, su técnica. En la guitarra no, en la guitarra el repertorio todavía es un repertorio muy neoclásico, porque claro, son, generalmente son los mismos guitarristas los que componen, entonces siempre están queriendo como replicar el mismo repertorio que ellos mismos tocan, es un fenómeno muy muy particular de la guitarra.

9. ¿Cómo ve la relación actual entre intérpretes y compositores en el país con respecto a la creación e interpretación de nuevo repertorio?

JO: A mí me parece que esa relación se ha activado muchísimo en los últimos tiempos, en tanto que la gente, es decir, hay muchos instrumentistas que quieren como tener otro tipos de experiencias con sus instrumentos, experiencias un poquito distintas a las que tienen con el repertorio convencional y se acercan a un compositor pues para, de alguna manera, hacer un trabajo colectivo; puede que el guitarrista no sea el que escriba, pero el hecho de yo estar en relación con el instrumentista, estarle preguntando por los pasajes, a ver cómo te funciona esto, o aquello u otro, ya de alguna manera ahí se propone un trabajo como colectivo, en donde se tiene en cuenta ahora la voz y la opinión del intérprete frente a la obra misma. Entonces me parece que es una relación que ha venido creciendo y que obviamente hace mucho más rico el idioma del instrumento.

10. Desde su papel como compositor ¿Qué opina de la apropiación y en algunos casos, intervención del repertorio por parte de los intérpretes para la construcción de una propuesta interpretativa?

JO: Me parece que eso es absolutamente pertinente y urgente. Nada más ayer estuvimos, pues estuve escuchando un concierto de un pianista que se llama creo que Luca Chiantore y habló algo que me pareció estupendo y es que la música hoy no se puede, o sea es imposible que suene a como sonaba hace cien años... y hay algo peor, que los profesores creen estar enseñando la música en el estilo “puro”, cuando hoy no sabemos cómo era hace cien años y no tenemos cómo argumentar como era la música hace cien años, como para que creamos que nuestros estudiantes o las siguientes generaciones van a tocar la música como se la enseñamos hoy porque creemos tener la verdad de cómo era hace cien años, entonces, para que esto suceda necesitamos sí o sí la apropiación con criterio del repertorio de los instrumentistas; o sea, a mí me parece fantástico cuando por ejemplo cuando se escuchó el *Concierto de Aranjuez* por Paco de Lucía, o cuando se escuchó el *Concierto de Aranjuez* tocado por Yamandu Costa, me parece fantástico cuando escuchamos un *Recuerdos de la Alhambra* con una cadencia intermedia o una improvisación hecha por el intérprete, eso es absolutamente necesario. Ahora, son cosas que hay que hacer con muchísimo criterio y fundamentación porque, es como cuando le encargan a alguien restaurar una obra del renacimiento, pues, restaurar una obra pictórica necesita de un conocimiento y de un criterio muy profundo, me parece que es lo mismo. La interpretación necesita renovarse, necesitamos reformar muchas, muchas cosas y muchos protocolos de la interpretación, de la interacción con el público, eso es una cosa que se pide a gritos, o sea, no es de gratis que nosotros nos estemos quejando porque no tenemos público ¿No será más bien que nosotros somos en parte responsables de eso?

## Entrevista a Cristian Caballero (CC), 2 de septiembre de 2019

1. ¿Es *Arcturus* su primera obra para dúo de guitarras?

CC: Sí.

2. ¿Conoce obras para dúo de guitarras de otros compositores colombianos?

CC: En este momento no tengo ninguna así como en el radar, es quiere decir que tal vez no ha sido relevante para mí.

3. ¿Cómo describiría (brevemente) su obra *Arcturus*?

CC: Bueno, primero de dónde viene el nombre y Arcturus es una de las tres estrellas más brillantes y visibles desde nuestro planeta, en el cielo nocturno. Realicé algunas lecturas al libro *Cosmos* de Carl Sagan, entonces me fue emocionando mucho el tema y quise condensar eso en una pieza, ese sentir cósmico de todas las estrellas en movimiento, las luces, lo magnífico pero también lo calmado, lo sobrio de los astros.

4. ¿Qué influencias estéticas podrían ser rastreadas en la obra?

CC: Mientras estaba componiendo la pieza estaba escuchando mucho un compositor Francés que se llama Mathias Duplessy, él tiene varias piezas interesantes para dúo de guitarras y también escuchando mucho la música de Vicente Amigo, sonoridades que son muy directas, es decir, no requieren una mediación intelectual para entender las ideas, entonces quise lograr eso, así como ellos logran llegar al público común directamente, quise hacer una obra que también tuviera ese mismo efecto.

5. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra?

CC: Al ser mi primera pieza para dúo de guitarras, me vi en dificultades puesto que la guitarra, pese a parecer un instrumento limitado, no lo es, tiene un montón de posibilidades. Entonces, si es un instrumento algo difícil de abordar cuando se trata de una composición para guitarra solista, ahora imaginemos una composición para dúo de guitarras, entonces se ve uno como frente al predicamento de tener que medirse un poco en las posibilidades, definir los roles de las guitarras, es decir, yo tengo seis cuerdas en cada guitarra, pero este hecho no significa que todo el tiempo las esté usando, entonces esa fue una experiencia súper interesante a la hora de pensar más en qué efecto quería lograr, al tener dos guitarras y cómo lo podría llevar a cabo.

6. ¿Cómo ha sido su experiencia al escribir para dúo de guitarras?

CC: Te acabo de redondear lo del proceso: partí con la idea de 5/4, que me parece que es un compás que le imprime mucho vértigo al carácter de la pieza, teniendo en cuenta que lo que buscaba yo era expresar ese asunto de las estrellas, por ello este compás y una melodía suelta que se me ocurrió y la fui depurando, tratando de hacer contrastes entre las partes para capturar esas impresiones que despierta pensar en el cosmos, siendo este estrellas, fuego, mucho vértigo, quietud y calma, entonces fui fluyendo en esas ideas y así se fue consolidando la pieza.

7. ¿Qué sugerencias haría para la interpretación de la obra?

CC: La obra, ante todo, debe ser abordada con esa idea extramusical. Si se fijan bien, al principio de la partitura hay un epígrafe, que para mí es importante, tanto para los ejecutantes, como para el público que va a escuchar la pieza; es decir, para mí la frase es indispensable para lograr el aprestamiento, tanto de los ejecutantes, como del oído del público antes de escuchar la pieza, entrar en esa sintonía, como en esa consciencia de lo grandioso que es este planeta, pero a la vez de lo insignificantes que somos frente a todo esto cósmico que nos sobrepasa de muchas maneras.



Entonces, es como un emocionarse frente a lo que está pasando allá afuera, aceptar el destino humano y la belleza de lo que está pasando en ese momento en el escenario, al ser la pieza un pequeño guiño a esa estrella que es Arcturus.

8. ¿Qué opinión le merece el encargo que le hizo el dúo Robledo-Tobón?

CC: Para mí fue un ejercicio que me deja mucho aprendizaje, teniendo en cuenta que es mi primera pieza para dúo de guitarras, aprendí mucho como con respecto a la administración de las ideas, cómo lograr esos efectos con dos instrumentos como la guitarra, además del honor que me hacen que un dúo tan bueno como el Dúo Robledo Tobón, pues me haya pedido este encargo, me complace mucho presentarles a ustedes la obra y pues que ésta logre transmitir espero, el sentimiento que yo tuve al momento de escribirla.

9. ¿Cómo ve la relación actual entre intérpretes y compositores en el país con respecto a la creación e interpretación de nuevo repertorio?

CC: Tristemente, no es un campo muy fecundo el asunto de la relación entre el compositor y el intérprete, como sí lo era por ejemplo con Andrés Segovia que tuvo una correspondencia muy seria con cada uno de los compositores que compusieron para él. Esto me parece como un arma de doble filo, en primer lugar tenemos el repertorio colombiano que circula libremente y que tú en cualquier momento te encuentras con una pieza y la aboradas como tu intuición te lo sugiere, eso me parece súper interesante puesto que cada pieza o ejecución de la misma pieza viene a ser una nueva obra, al ser otras ideas. El otro lado de la moneda es el asunto de que muchas veces los compositores no tienen, sobre todo los compositores contemporáneos, ya hay un repertorio Colombiano tradicional y ese repertorio de cierta forma monopoliza los programas en la academia y eso deja como sin muchas posibilidades a los nuevos compositores que van emergiendo; el hecho de que haya una

interlocución entre compositor y ejecutante, motiva mucho al compositor, su pieza se está tocando y la está conociendo nueva gente, y entre esas personas está un público pero también la escucharán otros ejecutantes que también desean tocarla.

10. Desde su papel como compositor ¿Qué opina de la apropiación y en algunos casos, intervención del repertorio por parte de los intérpretes para la construcción de una propuesta interpretativa?

CC: Bueno, me parece muy interesante el ejercicio de retroalimentación, puesto que en la tradición de la guitarra, sobretodo, se da el caso de que muchos compositores, no eran guitarristas, el caso de Joaquín Rodrigo, Villa-Lobos, Tedesco, Ponce. Entonces el hecho de ellos tener esa comunicación con el intérprete, hace que la obra sea un poco más idiomática, más amable técnicamente con el ejecutante, eso me parece súper interesante y positivo.

Me parece valioso que el Dúo Robledo Tobón, se haya interesado por enriquecer el repertorio para dúo de guitarras. Como les dije al principio, yo no tengo referentes de obras colombianas para dúo de guitarras, de hecho, no había sido consciente de ello. Puede que las haya, pero no se conocen mucho, entonces me parece que lo que ustedes están haciendo es ir abriendo un camino e interesarse porque lo merece.

## Entrevista a Julián Ramírez (JR), 28 de julio de 2019

1. ¿Es *Reflejos sobre Madera* su primera obra para dúo de guitarras?

JR: Sí, yo creo que había hecho un intento anterior también para el dueto Robledo-Tobón, muy diferente el concepto, así que sí, esta es la primera obra ya terminada y va con orquesta, digamos que esa es la trampa, sería bueno después hacer otra solo para ustedes.

2. ¿Conoce obras para dúo de guitarras de otros compositores colombianos?

JR: No, soy un poquito ignorante en ese tema, no conozco mucho trabajo de eso, más fácil he visto obras que sí involucran la guitarra pero para ensamble, directamente para dueto solo, no conozco.

3. ¿Cómo describiría (brevemente) su obra *Reflejos sobre Madera*?

JR: *Reflejos sobre Madera* es una obra que arrancó pensada, en general, como espacialización. Lo primero que pensé es: como es una orquesta de cuerdas pulsada donde hay guitarras, aprovechar eso, entonces empecé a pensar que sería muy bueno espaciar a los solistas, no tenerlos juntos, sino tenerlos a uno en un lado y el otro en otro y generar estereofonía a partir de eso y a partir de ahí, de esa idea, entonces ya tenía izquierda y derecha, como algo estereofónico; y empecé a pensar que también podía generar profundidad en diferentes planos, entonces el primer plano eran los solistas, después las guitarras, después los tiples, después las bandolas, ahí ya tengo cuatro planos, y más atrás hay un quinto plano que serían maderas, que también las pensé unos en un lado, en el lado izquierdo y otros en el lado derecho y dos percusionistas, en el caso del estreno, fueron los percusionistas uno al lado derecho y otro al lado izquierdo también. A partir de ahí empecé a pensar en hacer cosas más desde lo tímbrico que desde lo melódico, una preocupación que ha sido pilar

de toda la carrera que hice yo en Argentina, era como el trato priorizado del timbre [más] que el de la altura en sí mismo. Entonces yo me daba cuenta de que podía generar algo llamado ataque-cuerpo, como que los solistas generaban un ataque y los músicos de la orquesta que estuvieran al lado de ese solista replicaran, a eso también se le llama enmascaramiento, entonces por eso en la introducción arranca la guitarra uno haciendo un trino, y cuando él [guitarra solista 1] hace el primer ataque fuerte empiezan los demás instrumentistas a tocar como en espejo, como un reflejo, el nombre de la obra viene como por ese lado. Después empecé a aprovechar también como, esto es una orquesta de cuerdas pulsadas y tiene tiple y bandola, pues entonces la obra desde lo formal tiene ritmos colombianos, el primero es un bambuco, el segundo es una especie de danza y el tercero es una mezcla entre pasillo y bambuco por momentos superpuestos, aprovechando siempre la idea de estereofonía.

#### 4. ¿Qué influencias estéticas podrían ser rastreadas en la obra?

JR: Primero hay que pensar en quienes han hecho estereofonía, entonces por ejemplo, Xenakis ha hecho muchas obras en las que se ha preocupado por eso, por ejemplo obras en las que los músicos están dentro del público. Desde lo más musical, la influencia mía está desde lo rítmico, siempre he estado atravesado fuertemente por eso y como referente siempre he tenido a Igor Stravinski, me gusta mucho lo que él hacía que no es una búsqueda tanto por el ritmo, porque los ritmos que él usó son muy convencionales, sino que es una búsqueda por la acentuación; en la tercera parte de “Reflejos Sobre Madera” está eso de una manera muy clara, buscando siempre, por un lado sea bien en estéreo y por el otro aprovechando los planos de profundidad que hay.

Samael Robledo (SR): Yo veo ahí una combinación de tres cosas muy bacanas, que son todo esto que nos estas contando de Stravinski de las acentuaciones, el asunto también estereofónico y de

profundidades de Xenakis y el asunto también de los ritmos tradicionales colombianos, o andinos, como esa mezcla, esa hibridación de diferentes influencias a mí me gusta mucho porque da muestra de lo que somos realmente, nosotros somos un montón de influencias de muchas cosas, no sé si esté equivocado, creo que esas son las tres influencias principales que confluyen ahí en la obra.

JR: Sí, eso está muy marcado, eso es muy fácil de ver en la obra. No es nada nuevo, eso ya pasó digamos justamente por la influencia de Stravinski y los primeros compositores del siglo XX, en los compositores latinoamericanos. Blas Emilio Atehortúa, pues ya como en una segunda camada, se le nota eso, él tiene obras en las que explora ritmos colombianos a la manera que le enseñaron a él en argentina y con todos los compositores, y Ginastera también tiene muchas cuestiones ahí marcadas, por citar solamente dos; pero si, en esa obra como que confluyen esas tres cosas. Además como la orquesta no está tan acostumbrada a tocar música contemporánea, digamos que ésta es la segunda obra realmente contemporánea que abordan, la idea no era como presentarles a ellos un lenguaje tan alejado, porque obviamente yo podía presentar un ritmo diferente y no pasaba nada, yo creo que la estética de la obra se conservaba, pero al hacer ritmos tradicionales para ellos, ellos ya sabe hacer los aplatillados y están muy familiarizados con eso, también para ellos es una aproximación mucho más familiar, más amigable.

SR: Hablando de esas influencias yo creo que entonces de alguna forma también Ginastera y Atehortúa son cierta influencia ahí.

JR: A mí no me gusta pensar en Ginastera como influencia mía, yo lo cité más como referentes latinoamericanos que tuvieran esa influencia, me gusta más Revueltas en ese orden de ideas.

5. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra?

JR: El proceso de creación, básicamente, fue pensado en la introducción, primero con la idea transversal de la estereofonía, de separar a los solistas, yo creo que cuando uno piensa en la espacialización de los músicos ya está cambiando la obra y ya hay un condicionamiento incluso estético y compositivo, ahí ya hay una decisión. Primero pensé en eso, que los solistas estuvieran separados y pensé en una planeación, incluso hice pues como un dibujito pensando en cómo debía separar a los músicos, porque ahí hay una decisión también musical y es que, yo no separo guitarras a un lado, tiples al otro, bandolas al centro, sino que yo pongo, unos guitarristas a un lado otros guitarristas al otro, pensando que sea una cuestión balanceada; por ejemplo Stockhausen en la obra “Gruppen” que dicen que es para tres orquestas, en realidad es para una sola orquesta pero dividida en tres, yo estuve analizando la división que él hizo de esos instrumentistas y lo que noté es que él buscaba balance en cada uno de los tres grupos, así fuera con timbres diferentes, pero sí está balanceada entre cuerdas, entre maderas, entre instrumentos no convencionales en una orquesta como guitarra eléctrica y bajo, también hay, pero entonces, ahí ya hay una decisión tomada. Y, después de pensar en eso, ya cuando logré decidir cuáles eran los planos de profundidad y todo eso, eso empieza a condicionar incluso la partitura y como está escrito, en estas orquestas uno escribe, por lo general: bandolas, tiples y guitarras, y en la partitura general, en el score, yo lo cambio poniendo, las bandolas porque es un plano de profundidad, entonces lo escribo del más profundo al menos profundo, primero las maderas, después las bandolas, después los tiples uno a un lado y guitarra uno, y después tiple dos y guitarra dos, como esa diferenciación.

SR: Lo escribes por planos, del más profundo al que está más al frente.

JR: Exacto, con la salvedad de los solistas que sí trato de escribirlos en el centro del pentagrama. Después de tener eso entonces ya ahí empecé con la introducción, la introducción en realidad no está tan desarrollada en la obra, irónicamente yo no lo había pensado como una introducción sino

como que ese fuera el material, el material era un *trino* que iba generando sonido por este lado y la guitarra dos estaba haciendo era *trémolos*, entonces yo quería como hacerlo así, con *trinos* y con *trémolos* y con ataques sueltos, pero después tomé la decisión de cambiarlo a ritmos y trayendo reminiscencias de esos materiales, eso está por ejemplo en la tercera parte hay un momento en el que las bandolas vuelven a hacer *glissandos* con *trémolos* y así...

SR: En la parte de la introducción hay unos aplatillados que a mí me recuerdan mucho como a las zambas argentinas, de pronto hay un poquito de influencia de esos ritmos argentinos, o la chacarera, o no.

JR: No está pensado como en un ritmo específico sino en aprovechar los recursos técnicos que hay en la guitarra latinoamericana, básicamente si uno compara una chacarera con un bambuco no va a ver mucha diferencia, pero si uno se encuentra con un músico argentino le va a decir que sí, si usted le hace el ritmo de chacarera con el aplatillado, con el sonido característico, ellos van a decir que así no es, entonces sí es como aprovechar esa parte de la guitarra, lo que le ha hecho los intérpretes latinoamericanos el aporte que le han hecho a la guitarra. Entonces por eso ahí están esos ataques sueltos y eso, que en realidad quería aprovecharlo solamente en los instrumentistas.

#### 6. ¿Cómo ha sido su experiencia al escribir para dúo de guitarras?

JR: Yo como tengo conocimiento del instrumento, de la guitarra, eso es una ventaja muy grande y es clave a la hora de componer.

SR: Has tocado guitarra pues así sea...

JR: ... toda la vida he tocado guitarra, pues mal que bien, no al nivel de ustedes pero si la he tocado. Entonces cuando ya decidí que iba a hacer un bambuco pues entonces ya sabemos que eso tiene unas implicaciones: desde la melodía, la melodía tiene que tener unas características específicas con el ictus, como empieza como termina y como se desarrolla y además el mismo acompañamiento también. Pero entonces cuando yo iba a armar esa melodía me senté directamente con la guitarra, que ahí encontré otro recurso del que no he hablado, que son las alturas, no hemos hablado nada de las alturas y es que yo elegí solo seis alturas para hacer esta obra, pues que casualmente se arma una escala de La, de La menor armónica ¿cierto?

SR: Sí claro, ¿pudo ser otra cosa?

JR: Pudo sonar menos disonante la obra perfectamente, pero yo elegí esas notas porque hay una distancia de semitono entre las dos notas más salto, entonces era: semitono salto, semitono salto, entonces así elegí La y Sol# , pero elegí esas dos notas porque en la guitarra, la quinta cuerda, es La y al tocar el cuarto traste de la sexta se arma el Sol#, entonces uno puede hacer un *trémolo* con eso y va a generar una masa sonora a partir de la superposición de esas notas, y así fui pensando entonces las siguientes notas, Si Do también es un semitono y yo puedo jugar muy bien con eso en la guitarra. Entonces la melodía con la que arranca el bambuco, yo creo que está pensada, está muy bien pensada, muy idiomática para el sentido de la guitarra. Entonces la armé de esa manera hasta que me sentí cómodo, hasta que me pareció interesante, desde cómo se tocaba, de cómo sonaba a veces superponiendo cuerdas, o a veces haciendo *glissandos* o ese tipo de cosas, lo pensé así. Por ejemplo esa segunda parte de la melodía donde hace: “chain chain”, bueno ese *glissando* ahí de terceras es algo supremamente característico de todas las guitarras latinoamericanas, no estoy diciendo que sea exclusivo pero sí es un recurso muy usado en Latinoamérica.



## 7. ¿Qué sugerencias haría para la interpretación de la obra?

JR: La primera recomendación fue lo que surgió en el ensayo, que los solistas no sé si están tan acostumbrados a tocar, digamos, en una masa sonora así con tantos intérpretes, y como había solistas a veces como que no lograban escuchar a la orquesta y ese diálogo es fundamental, y lo vivimos en la tercera parte, tanto en el ensayo como en el estreno, que tienen que estar muy pendientes de todo lo que está sucediendo alrededor y pues como la obra también está pensada con esos planos de profundidad, entonces a veces es muy importante saber quién está generando qué. Por ejemplo, a veces el solista toca algo y suceden otras cosas, tienen que también lograr escuchar que está sucediendo en la orquesta, porque ahí está cuidando mucho el sonido, cuidar el sonido no solo es tocar de una manera o de otra sino de qué manera evoluciona ese material, por ejemplo en la introducción, ese *crescendo* que lleva el solista uno, cómo termina y como lo recibe la orquesta, eso es algo que se tiene que tener en cuenta; o en el inicio de la melodía del bambuco, cuando entran con toda la orquesta que hay diferentes planos de profundidad y hay corcheas que interactúan incluso con los solistas, el primero es guitarra dos, tiple uno, tiple dos, solistas, los demás, entonces todo ese tipo de cosas, yo traté como que eso fuera muy interesante. A la orquesta o al director que lo vaya a asumir yo creo que el principal reto es poder escuchar a los solistas, es muy importante, a nosotros nos pasó, que no sé si por falta de estudio, por falta de tiempo y de asimilación de la obra, pero también a veces como que no escuchaban a los solistas sino que estaban preocupados por sus partes y no se alcanzaba pues como a distinguir eso, entonces a la hora de abordar esta obra yo creo que tienen que estar muy pendientes en ese diálogo. Hay tipos de obras en los que no es tan necesario, si el discurso es más claro y el solista lleva la melodía y la orquesta está haciendo un acompañamiento, digamos que ahí la orquesta puede estar más tranquila

pensando en lo de ellos, el director no tiene ni que pensar en el solista, pero acá tiene que haber una comunicación constante entre los solistas el director y la orquesta.

SR: A mí se me viene una cosa a la mente fuera de estas preguntas y es que, pensaría yo, que en la partitura final debería aparecer un plano de la orquesta, no sé si ya lo pensaste, como lo hacía Monteverdi por ejemplo, que él ponía unos planos de cómo debía estar organizada, para que cualquier otro director tenga el plano ahí y organice la orquesta.

JR: Si, hay algo que se llama hoja de indicaciones, es más como del siglo XX cuando empezaron a desarrollar grafías individuales y cada compositor hacia un símbolo y quería decir algo, él tenía que indicar al principio eso y eso también se indica cuando uno quiere.

SR: ¿En esa misma hoja?

JR: Si también se indica, pueden ser hasta tres hojas o algo así.

SR: Hasta ahora, en la que nos enviaste no estaba, vos sabes cómo es, vos lo tenés en la mente, pero en el caso de otro director obviamente necesita eso.

JR: Seguramente cuando se publique eso va a estar.

8. ¿Qué opinión le merece el encargo que le hizo el dúo Robledo-Tobón?

JR: Uno como compositor siempre está buscando buenos intérpretes. O no, uno también compone para el formato que sea, pero uno busca es siempre tener músicos así de buenos como para uno tener mucha libertad. En las partes que son como más de transición entre los ritmos, lo que yo escribí es muy difícil, ósea, lo escribí así de difícil porque sabía que era para ustedes, no lo hubiera hecho de esa manera si no conociera los intérpretes. Porque uno sabe que eso es una limitante, uno tiene que conocer para quién está haciendo, entonces para mí que ustedes, que son tan buenos y

que llevan tanto tiempo en esto, me pidieran que hiciera la obra fue un reto muy lindo, para mí fue muy bueno asumir eso, para mí fue muy motivante, a lo mejor me hubiera gustado tener más tiempo, pues pero tiempo no tenemos. Lo asumí muy agradecido pero también con mucha responsabilidad, yo sé que ustedes están tocando obras de muchos compositores importantes de Medellín en la actualidad y eso es también para mí un privilegio estar entre esos compositores que ustedes están tocando, entonces muy bueno, muy interesante.

9. ¿Cómo ve la relación actual entre intérpretes y compositores en el país con respecto a la creación e interpretación de nuevo repertorio?

JR: Del nuevo repertorio, es complicado, me puedo quedar ahí mucho tiempo quejándome, digamos un poco por lo que conozco, pero a mí me parece que es una oportunidad para ver quienes sí realmente están interesados en hacer nueva música y aprovechar eso al máximo. Siempre va a ver un poquito de recelo en tocar cosas nuevas...

SR: Las quejas irían encaminadas a eso, a que muchos no quieren tocar obras nuevas...

JR: ... además porque es hasta entendible, ósea, si es una orquesta profesional que tiene muy poco tiempo para ensayar obras y tiene que tener muchísima calidad esas obras, entonces ellos no se pueden arriesgar tampoco a tocar cualquier cosa o hacer encargos cualquiera, entonces uno más o menos entiende eso. También entiendo que hay orquestas que ahora están más abiertas a interpretar música nueva y eso es una muy buena noticia, y pues sí, la invitación es a los intérpretes, porque no todo es para orquestas y cuando uno hace cosas para ensambles más pequeños, que se puede hacer en muchos recitales o en muchos contextos, pues entonces ahí esos intérpretes si deberían estar más interesados como por tocar obras nuevas y eso es muy bueno encontrarse por ejemplo

con el dueto, que ustedes tienen una visión, obviamente musical muy amplia, pero esa visión también se amplía a partir de conocer nuevo repertorio.

10. Desde su papel como compositor ¿Qué opina de la apropiación y en algunos casos, intervención del repertorio por parte de los intérpretes para la construcción de una propuesta interpretativa?

JR: Siempre tiene que haber una comunicación directa. Los intérpretes muchas veces, y sobre todo en obras para ensamble, enriquecen las obras muchísimo y el compositor tiene que estar consciente de eso, es una relación de ida y vuelta en la que siempre se cede, siempre se hacen concesiones en pro de la obra. Porque uno tiene una visión, pero cuando uno no puede tocar el instrumento uno solo tiene una visión en la cabeza de lo que es, cuando ya se enfrenta al ensayo con el instrumentista se encuentra con una realidad, la primera realidad es que por fin está escuchando su obra, yo la puedo imaginar, la puedo escribir, pero no la puedo escuchar. Entonces el intérprete siempre enriquece a la obra, siempre, así sea quitando notas, figuras rítmicas, tiempos, no importa, pero esa comunicación tiene que estar, es fundamental en el proceso creativo de la música, no se puede olvidar uno que hay por lo menos tres actores que intervienen en la música y son el compositor, el intérprete y el público.

SR: Vos como director también sos intérprete, has sido intérprete de tiple y sabes que hay cosas que se piensan de una manera y luego son irrealizables. Por ejemplo, alguna vez hablábamos de arreglos para tiple que eran imposibles de tocar, que esos arreglos toca volverlos a arreglar para que puedan funcionar, en el caso de la obra tuya todo fue muy bien pensado pues idiomáticamente, instrumentalmente.

JR: Pero también tengo que decir una cosa y es que el compositor que se anime a hacer una obra para guitarra tiene que estudiar el instrumento, si uno no lo conoce esa es la parte de investigación previa que tiene que hacer.

SR: Más allá de eso, incluso, puede que muchos compositores no tengan mucho tiempo para dedicarle al estudio de ese instrumento, o si lo hacen, no hasta una profundidad tal que alcancen a conocer todos los detalles que un intérprete sí puede conocer.

JR: Ahí es donde está la parte que enriquece el intérprete, uno estudia el instrumento, estudia las posibilidades, ve que se puede hacer y que no, lo plasma, después va a donde el intérprete y el intérprete ahí interviene la obra. Eso es imposible de evitar, si uno no quiere eso tendría que hacer música para computadoras y está muy bien, obviamente, el que haga eso está perfecto, pero si uno trabaja con intérpretes siempre va a ver una intervención, siempre va a ver algo que cambiar, en el caso de ustedes que llevan tanta experiencia siempre va a ser enriquecedor.

## Entrevista a Claudia Gómez (CG), 12 de septiembre de 2019

### 1. ¿Cómo describiría (brevemente) su obra *Cumbiano*?

CG: Mi infancia, estuvo muy cerca a la costa atlántica, Puerto Colombia, y yo adoraba *La Pollera Colorá* por eso al final: “es la negra soledad” prácticamente tiene, melódicamente y rítmicamente “en la pollera colorá, hay es la negra soledad” [cantado] viene pues de ahí directamente. Sin embargo, curiosamente hace muy poco descubrí que *Cumbiano* también tiene una gran influencia de *La Cumbia Cienaguera*: “lo que se baila suavesongo, la cumbia cienaguera, que se baila suavesongo” [cantado]. Entonces, yo creo que, como de niña estuve muy cerca a Barranquilla y la costa atlántica, todas esas cumbias me llegaban, tenía familia que era muy cercana a los bailes y entonces debió haber quedado. Sin embargo, mi cumbia favorita de toda la vida fue *La Pollera Colorá*, adoro esa cumbia y me da una inspiración muy grande y esa fue pues mi primera inspiración. Luego también descubro que es modal, descubro que es mixolidia, eso también completamente intuitivo, sin querer exactamente hacerlo así pero es mixolidia, entonces eso me parece una característica importante de la canción. Cuando yo la compuse en Estados Unidos en 1988-89, fue la segunda canción que compuse después de *Recuerdos de Medellín*.

CG: Cuando la compuse, los músicos en Estados Unidos me preguntaban “¿Pero en qué tonalidad está la canción?” y yo decía “¿Pero en qué tonalidad está?”, no podía entender muy bien en qué tonalidad estaba, hasta que luego ya con mis estudios de armonía y análisis, pues supe que era una canción modal y que proviene de esa cultura [de la costa atlántica de Colombia] que es muy indígena, africana, dórica, mixolidia.

### 2. ¿Qué influencias estéticas podrían ser rastreadas en su obra?

CG: Armonías de la música brasileira. En ese momento yo estaba trabajando en San Francisco, desde 1985 hasta comienzos de los 90 trabajé exclusivamente en la música brasileira, entonces todos mis compañeros, los músicos con los que yo tocaba, la banda con la que yo tocaba, todos eran brasileiros. El Baião es una música de la zona de Bahía, del nordeste de Brasil que es “pun pun chi, pun pun chi”, exactamente la tercera parte “paa, pada pada...” [cantado] eso siempre fue un Baião, entonces si ahí se toca un triángulo, que es lo característico en el Baião, pues va a tener esas características “paaa pata pata pata...” [cantado].

CG: La parte del Baião que te digo “taa taba para pa...” [cantado] también tengo mucha influencia de Hermeto Pascoal, que también fue un músico pues con el que yo, al que yo conocí, con quien hablé, con quien compartí, entonces fue también muy interesante esa influencia de él en mi música.

CG: Bueno y otra característica es que cuando yo compuse la canción, el *tumbao*, digamos que como uno también está muy cercano en una ciudad tan cosmopolita como San Francisco, pues estaba muy rodeada de músicos cubanos y que eran parte de mi banda, entonces ese *tumbao* “pan cun cun pan...” [cantado] sin duda viene de la influencia cubana. Entonces yo creo que ahí están (que interesante, nunca lo había pensado), están como mis tres grandes influencias que son: la música colombiana, la cumbia pues y toda la música del atlántico, la música brasileira y la música cubana. Están en esa canción, curiosamente acabo de caer en cuenta, porque la primera parte sí es sin duda la cumbia.

### 3. ¿Cómo fue el proceso de creación?

CG: Fue muy interesante. Yo un día me levanté cantando y así dije “yo me levanto cantando, sintiendo el sabor de esta cumbia” entonces ahí, a partir de esa frase “yo me levanto cantando, sintiendo el sabor de esta cumbia” [cantado], esa frase musical que yo creo que vino directamente

con las palabras la guardé como muy en el alma porque ahí está la esencia de la canción, ahí se determinan las escalas melódicas, ahí se determina el ritmo, ahí determiné también, ahí definí o aclaré el tema, que era naturalmente todos esos gaiteros de San Jacinto con los que yo me vi. Unos años antes de irme a San Francisco me fui para San Jacinto, para toda la costa atlántica, volví después de mi niñez a vivir esas papayeras, las papayeras de mi niñez las reviví de nuevo. A comienzos de los 80 me fui a investigar esa música, principalmente San Jacinto, que eran los gaiteros, la gente que eran mis amigos y de allí pues traje toda la letra que era, pues el *tumbao* que repica, las velas que están en una ronda, todo es la canción, habla de ese ritual de la cumbia alrededor del fuego de la noche cantando.

CG: Luego también el coro “*Ay e la negra soledad, que me brindó la inspiración*” es una cosa muy bonita porque es también la negra soledad: la soledad como soledad, o como nombre, la persona, Soledad es un nombre muy común en la costa, Soledad es una ciudad de la costa que yo también conocí. Entonces hay elementos ahí quizás inconscientes pero muy reveladores también en esa canción. Yo adoro esa canción porque para mí fue como la unión de toda la investigación que yo hice en la costa atlántica, con los nuevos sonidos brasileros, cubanos, jazzísticos que sin duda tuve. Cuando yo componía le preguntaba en ese momento a la persona que era el guitarrista de la banda y que era mi novio, decía yo: “*ve cómo te parece este acorde*”, entonces sabía muchas cosas, porque él era un jazzista que también me resolvía, me ayudaba a resolver.

#### 4. ¿Qué opina de que hagamos un arreglo para dos guitarras de *Cumbiano*?

CG: Lo primero que me parece importante destacar es que solamente el hecho de que músicos tan buenos como ustedes dos, como Samael y como tu [Cristian], cojan una canción mía, pues, para mí eso es realmente un orgullo, un privilegio. El formato de dos guitarras a mí me ha encantado



siempre, es que una canción hay muchas maneras de hacerle arreglos, no solamente tiene que ser desde el contexto en el que se escribió, que es una canción pues de la costa atlántica colombiana con unos elementos percutivos y rítmicos que, bueno, también la guitarra puede servir, la guitarra es un instrumento rítmico, además de armónico y melódico; entonces yo creo que las dos guitarras son instrumentos muy completos y me encanta, o sea, me siento de verdad privilegiada de que ustedes dos, de que tú, pues estés haciendo el arreglo de *Cumbiano* y me muero por oírlo, no veo la hora.