

Thomas Beimel:

Música nueva en Bogotá

En su pieza electroacústica *In abyssus humanae conscientiae* Rodolfo Acosta hace sonar campanas. Campanas que se extinguen y abandonan su posición una y otra vez, y más tarde son expulsadas por el tintineo de objetos metálicos. Rodolfo Acosta (1970) vive en Bogotá, donde también residen Ana María Romano y Daniel Leguizamón, tres jóvenes compositores que inventan su música dentro de un triángulo estético conformado por las componentes sonido, resonancia y silencio. Los tres son el motor visible del activo escenario de música contemporánea que se ha establecido en Bogotá.

Hace dos décadas se inició en esta ciudad un verdadero *boom* de música contemporánea que continúa hasta hoy, cuyo detonante fueron dos circunstancias: por un lado, la reestructuración de los programas de estudio; por otro, la creación de nuevos foros públicos y subvencionados, inexistentes hasta ese momento. Por ejemplo, el Festival de Música Contemporánea o los conciertos regulares de música electrónica organizados en colaboración con la Alianza Colombo-Francesa. Hoy existen en Bogotá más de treinta universidades y en varias de ellas se puede estudiar composición y recibir un título profesional. Pero que hoy Bogotá rebose de nuevos sonidos. se debe sobre todo a un cambio de mentalidad.

Rodolfo Acosta aclara: *“Yo siempre he dicho que somos una generación de bastardos. Porque no es que no tuviéramos padres, pero no los conocíamos. Creo que hay dos tipos de aislamiento que vale la pena comentar. Uno es el aislamiento respecto a las generaciones anteriores de compositores. Hay un corte muy brusco que sobre todo tiene que ver con lo poco que se tocaba la música de los compositores anteriores. Y entonces empezamos a formarnos, es decir a estudiar y también a tocar y a componer, aislados de eso que había ocurrido antes. Y que nos dio una sensación un poco.... bueno, es lo que es. Tal vez sea un poco lamentable. Un aislamiento es eso: el generacional. Pero otro aislamiento que vale la pena comentar es que parte del problema que tuvieron los compositores mayores tiene que ver con el hecho de que entre ellos eran muy aislados. Vivían peleados, se despreciaban, se agredían”*.

Hoy es distinto. Dentro de la joven generación se ha creado una comunidad de compositores, intérpretes y teóricos, una cantidad de gente diferente, que se interesa por la música contemporánea y que no espera que alguien le ofrezca algo, sino que siempre mira con atención buscando dónde sería posible hacer algo. A esta red pertenecen también el pianista Daniel Áñez y la cantante Beatriz Elena Martínez, en cuyos repertorios se encuentra - entre otras - la obra *Mirror* de Rodolfo Acosta.

Mirror

for Sarah Cullins

for soprano and piano

Text: Frank O'Hara
Music: Rodolfo Acosta R.

Piano

Lentissimo
sempre mp e con delicatezza

And. al fine

S.

(loco)

I seem

I seem to be

I seem to be

de - fy - ing fate

I seem to be

Pno.

El triángulo estético constituido por sonido, resonancia y silencio y concretado en obras como *Mirror*, representa para Rodolfo Acosta una propuesta intelectual, un concepto que recién pudo ser posible a través del redescubrimiento de la vanguardia latinoamericana, un descubrimiento que necesitó de algunos rodeos. En 1996, Acosta se encontró en los cursos de Royaumont (Francia) con Klaus Huber.

“Le mostré mis obras a Klaus y él dijo mira, hay un contexto de lo que está ocurriendo con la resonancia y el silencio que me recuerda mucho la música de - y me nombró tres personas: Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián -. Y la vergüenza absoluta mía era no conocer a ninguno de los tres, siendo los tres

sudamericanos y yo sudamericano. Y tiene que llegar ese suizo, encontrándonos en Francia, a decirme: hombre, esto tiene que ver con lo que están haciendo desde hace mucho tiempo personas de su parte del mundo. Y después me dijo: por qué insisten en venirse, por qué los latinoamericanos insisten en venirse [a Europa].”

Para Rodolfo Acosta la relación con la resonancia cumple también una función casi antropológica, porque sobre el sonido comprueba que *“su naturaleza es extinguirse, y de alguna manera lo estamos manteniendo vivo como a través de la esperanza. En el fondo creo que todo se conecta con una cuestión de miércoles de cenizas, que es recordar nuestra naturaleza mortal, el hecho de que estamos acá hoy pero vamos a morir y que hay algo que queda que es la esencia nuestra, que es el espíritu. Eso es para mí esta cuestión de producción de sonido, resonancia y silencio. Es el diálogo dramático, pero dramático no en un sentido trágico sino en un sentido muy optimista, muy esperanzado, muy poético, acerca de los aspectos nuestros que son limitados en el tiempo, que están aquí por un tiempo y continúan de diferentes maneras.”*

Esto es también válido para la historia de la música. Su obra *v3v3v3v* para nueve voces es un eco contemporáneo de la música europea del Renacimiento. La resonancia surge aquí mediante una doble estrategia: a través de la referencia histórica y, estructuralmente, a través del estrecho canon en las voces femeninas, que sugiere una permanencia.

76

S. C
va - cí - o en el cre - pús - cu - lo...

S. I
mp
Mi al - ma es un ca - rrou - sel va - cí - o en el cre - pús - cu -

S. D
mp
Mi al - ma es

A. I
mf sempre
ca - ne lo Mi cu - cre lo ca - se o nu - Mi

T. I
mf sempre
lo cu la se va rro cu cí o ma cre lo

A. D
mf sempre
Mi - nu ca - rrou ma - cí - le - cu - Mi la se

T. D
mf sempre
se va - cí nu le - ca - Mi cre cu - lo - nu - va

B. I
mf sempre
s u - n ca - rrou - se - l va -

B. D
mf sempre
cí - o e - n e - l cre - pús -

Bb

Ana María Romano, nacida en 1971 en Tuluá, una pequeña ciudad en el interior de Colombia, se dedica principalmente a la música electrónica, porque - desde su punto de vista - ésta tiene una ventaja decisiva en relación con la música interpretada por instrumentistas “porque no es un instrumento que puede ser tocado

por un ser humano, sino es como una personalidad autónoma, independiente, que ya existe como algo solo, aparte y autónomo”.

Su composición *abierto* de 2004 surgió para una compañía de danza. Los sonidos marcan un espacio imaginario dentro del cual hay que actuar. La música vive de la alusión a estos cambiantes espacios interiores y exteriores. Desde el inicio se señalan estereofónicamente los ángulos del área, pero sin que por ello se defina un ámbito que puede seguir ampliándose, puesto que los límites son siempre relativos.

Como compositora, Ana María Romano trabaja de modo austero y empírico. Con su *minidisc* va por las calles de la capital colombiana recogiendo sonidos. Así surgió una colección para la que estableció criterios de selección; casi siempre se trata de sonidos que sugieren un movimiento inmanente, sonidos que son el resultado de una acción. En sus trabajos electroacústicos juega a esconder las fuentes de los sonidos o a hacerlas audibles. En 2007 surgió *así, de repente*, en la que mezcla las transformaciones de tomas microfónicas de un encendedor, de botellas de cerveza sopladas y del rasgado de una hoja de papel con ondas sinusoidales.

“Es mi pieza más cageana. Cuando hice esa pieza tenía en mi mente una imagen sonora que era que estaba en mi casa y abría la ventana. Y la forma en la que se mete ese mundo que está allá fuera cuando se abre la ventana es impresionante. Es muy fuerte. Entonces me puse a jugar a abrir y cerrar la ventana. El vidrio es muy delgado pero cuando está cerrado impide que entren muchos de esos sonidos que están fuera. Y además, cuando la ventana está abierta y entran, los sonidos tienen unas características distintas. Es mucho más, no sé, como palpable, algo que uno siente más directo, más... , entonces esa pieza para mí fue es, como abrir la ventana y dedicarme a oír y recibir todos esos sonidos”.

A la pregunta de por qué compone, contesta Ana María Romano: *“Para mí componer es algo que me gusta hacer, una experiencia que me gusta compartir y al mismo tiempo que me abstrae. (...) Mi interés es más compartir un trabajo: eso es lo que hago y no me interesa convencer a nadie de nada. (...) Hay muchas motivaciones internas, mías, como individuo, y cada pieza tiene uno o dos o tres o varias, no sé yo. Pero hay eso a que me refiero con la intimidad de la pieza; el compositor hace parte de esa comunicación con la pieza. Ya entrar a explicarlo al público y decirle cosas acerca de la pieza, a mí no me gusta, yo me niego. No me gusta hablar de mi música, no me gusta hablar de mis piezas, no me gusta escribir notas de programa. Porque yo me pongo en el papel del público. Entonces no me gusta que me digan qué quiso hacer el compositor, no me gusta nada. (...) Sí, soy muy celosa de esa intimidad entre el compositor y la pieza”.* Y esto es válido también para su obra *agujeros*.

En la percepción internacional, Colombia es asociada sobre todo con dos temas: drogas y violencia. Al igual que sus colegas Rodolfo Acosta y Daniel Leguizamón, Ana María Romano no deja que estos temas dominantes interfieran con su trabajo estético. No obstante, a veces utiliza la composición conscientemente como lugar para la reflexión social, como en el ciclo *sin coincidencias*: *“Es una serie de cuatro piezas de las cuales hay una que no está empezada, una que está en camino y dos que están terminadas, en las que el material simbólico es la hoja de coca. Y en cada una trabajo un aspecto musical o sonoro que me interesa mucho: el tiempo, el espacio, el silencio y la resonancia. Entonces, a partir de ahí yo planteo una relación también con algo indígena, en la medida en que la relación con la hoja de coca es justamente porque es una hoja que para las culturas amerindias es una*

hoja sagrada, pero que todos estos problemas que hemos generado - nosotros que no somos indígenas - con el narcotráfico y con la violencia y no sé qué, de alguna manera está poniendo en peligro o acabando con la simbología sagrada de esa hoja, que realmente no hace daño a nadie como la usan ellos, pero sí pues como la hemos usado nosotros como sociedad occidental hace mucho daño, tanto a nosotros como a ellos. Es una hoja que es ritual, es una hoja que convoca, es decir que convoca en términos de comunidad y que por eso mismo puede llegar a tener relación con elementos de carácter sonoro-musical. Entonces, va más por allí”.

En la pieza electroacústica *sin coincidencias I – silencio* se trata particularmente del aspecto del silencio. *“¡Wow! ¡El silencio! El silencio me parece profundo (...) aunque es inexistente en Bogotá (ríe). Pero fíjate que sí lo percibimos. Fíjate que hoy yo siento que está callada Bogotá. No sé si será por la lluvia, por el frío, que nadie está en la calle. Pero mira, no hay casi ruidos de carros, normalmente a esta hora esto suena muy duro. Me parece que el silencio tiene un poder tremendo. (...) Un silencio puede sonar muy fuerte.”*

Ana María Romano quiere decir que el silencio no debe entenderse como ausencia de sonidos o ruidos, cosa que en Bogotá sería imposible, sino como una suspensión momentánea del acontecimiento musical, que otorga a la música un efecto profundo, una perspectiva interior que hace más esencial la música.

Un aspecto que también para la música de Daniel Leguizamón es importante: *Es una preocupación importante y me doy cuenta de que soy capaz de soportar muchos más silencios sinceramente en las piezas electroacústicas. (...) Pienso que la presencia del silencio enriquece profundamente el sonido y al contrario, es decir que aprovecho ese hecho para hacer aún más comunicativos tal vez esos elementos a veces tan sencillos que estoy utilizando en las piezas.*

La obra *Espejismos* del compositor Daniel Leguizamón, nacido en Bogotá en 1979, se basa en pequeños fragmentos de una grabación del tango *Por una cabeza* de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera.

Sin embargo, el material sonoro concreto no juega ningún papel en el trabajo compositivo. Más importantes son los aspectos de la estructura, la organización del material en texturas, que son manejadas autónomamente en las diferentes bandas de frecuencia, y la clara disposición del espacio sonoro en todos sus aspectos de profundidad y cercanía, de agudos y graves, de claro y difuso. La estética de Daniel Leguizamón se destaca no sólo por la enorme claridad de su discurso, sino también por su sorprendente rigurosidad. Por eso y al igual que Ana María Romano, siente una enorme diferencia entre el medio electroacústico y la música tocada en vivo.

“Hay cierto tipo de gestualidad que sí me parece retórica en la música electroacústica. Sí, yo puedo decirlo tranquilamente. Me permito ese tipo de gestualidad con mucho más tranquilidad en la electroacústica que en la música instrumental donde soy mucho más riguroso. (...) Generalmente el tipo de escritura instrumental, (...) las alturas, el ritmo y todo eso, se concentra en aspectos mucho más intelectuales; en la electroacústica puedo ser un poco más especulativo y estar un poco más cómodo; el rigor con el que puedo estructurar una pieza y decir de tantos a tantos compases con ese tipo de material, no me interesa tanto como trabajo lógico en la electroacústica.”

La tendencia a una clara reducción del material sonoro puede comprobarse también en el trío para voz femenina, guitarra y piano.

Trío para voz femenina, guitarra y piano

Daniel Leguizamón
(2005)

♩ = 85 (siempre ♩ = ♩)

Voz

Guitarra

Piano

V.

Guit.

Pno.

En sus obras instrumentales pautadas tradicionalmente, Daniel Leguizamón tiende a una particular forma de unidad. Mediante la reducción del material y una delimitación clara, pone en práctica una estrategia para aliviar el acceso a su música también a escuchas no entrenados. Le son particularmente agradables las estructuras palindrómicas y los fenómenos conexos que transmiten la impresión de una música completa.

“A veces me parece importante escribir las piezas acústicas como resultado definitivo. Y disfruto mucho encontrando estructuras que me den la certeza, que me garanticen - en términos de lógica empleada - que el mundo está completo de alguna manera.”

En la pieza para piano *ABC* sólo hay las tres alturas anunciadas en el título. En un único movimiento de lo más agudo a lo más grave del registro los sonidos se extienden de diversas maneras texturales, en las que ocasionalmente se escuchan reminiscencias de procedimientos contrapuntísticos tradicionales.

A B C

Daniel Leguizamón

Piano

Sin pedal

Las apariciones del *la* deben ser irregulares

15^{ma} ab lib.

pp *

Desde sus tiempos de estudiante, Daniel Leguizamón se desempeñó como promotor de música contemporánea. Como comprobó que en su universidad había demasiado pocas posibilidades de escuchar y desarrollar su propia música, fundó junto con colegas el grupo ECUA (Estudiantes de Composición de la Universidad de los Andes). Pero sus objetivos no eran ni un club de intereses personales ni un *lobby*. Más bien querían iniciar una red creativa que se estableció rápidamente, pues se les unieron otros compositores e intérpretes de diversas universidades. Todos buscaban posibilidades de abrir en Bogotá nuevos foros para la música contemporánea. En el término de tres años, en los cuales la red estuvo nominalmente activa, ECUA organizó más de cuarenta conciertos y una serie de talleres y discusiones abiertas. De esta época sobrevivió una editorial de música latinoamericana contemporánea - una rareza en este continente - y la energía de seguir buscando nuevos foros de música y de su presentación. En estos momentos está surgiendo una nueva red, iniciada por Daniel Leguizamón, Rodolfo Acosta y otros: el Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC).

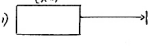
Inventar música es entendido por Daniel Leguizamón y otros de sus colegas bogotanos como un proyecto colectivo. Durante algunos años, transformaron juntos una sala del teatro Cristóbal Colón - envuelta en el sueño de la bella durmiente - en un foro urbano importante y lograron convertir la música contemporánea en Bogotá en una de las formas de expresión más vivas de la ciudad de las últimas dos décadas, y que ahora pertenece nuevamente a la sociedad civil.

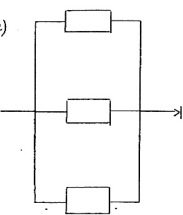
“Yo conscientemente tomé la decisión de hacer este tipo de música. Fue una decisión mía y no parto de que la sociedad tenga que respaldarme. Ni estoy buscando patrocinio ni este tipo de cosas o algún tipo de reconocimiento social por

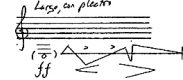
lo que yo hago. Pero yo sí me siento un poco como la gente que representa este tipo de música en esa sociedad. Es decir si yo no lo hago, va hacerlo otro - perfecto - pero como yo tengo ese compromiso tengo que hacerlo (...) de una manera que sea crítica y que sea imaginativa y propositiva. (...) Es como yo lo siento con respecto a la responsabilidad un poco social de ser artista en Bogotá.”

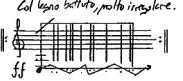
También lo ven así otros colegas como Jorge García (1975). Este compositor creó entre otras obras *Chikig chikig chimchim*, una pieza para el dúo *uiachii*, en el que Ana María Romano, en su calidad de intérprete de electrónica en vivo, se encuentra con el guitarrista Guillermo Bocanegra: “duo *uiachii* es el nombre del ensamble de ellos. Viene de la lengua inga, que es un pueblo indígena al sur del país. Como el encargo fue directamente de ellos, yo me puse a investigar acerca del pueblo, acerca de su lenguaje y encontré un diccionario que es inga-español / español-inga, y empecé ... creo que me leí todo el diccionario. Y encontré ese término *chikig chikig chimchim* que significa tocar guitarra. Y ése es el significado de la pieza; me pareció fantástico el significado porque es totalmente onomatopéyico.”


Glossary II - Notation.

- 1) *Guitar Part.*


Repetition of the event inside the box as many times as indicated in the parenthesis above the box.
- 2) 

(Page 1 of the score). Indicates an electronic order for the interpretation of the events in the boxes. As it can be seen in the score, each one of the events must be repeated *x* times; nevertheless, the order of the repetitions of the figures inside the boxes can be freely permuted, but without exceeding the repetition numbers indicated.
- 3) *Largo, en plectro*


Numerous glissandi must be performed with a metallic plectrum lengthwise the indicated strings, with a lot of pressure and slowly. Dynamic variation and ad libitum accent are desired.
- 4) *Col legno battuto, molto irregolare.*


Strike the indicated strings very quickly, but with irregular velocity, with a wooden stick (a normal pencil would do it); the strike point has to be freely varied lengthwise the strings constantly. This event must be repeated *ad libitum* during the indicated time.
- 5) 

A tremolo must be done very quickly with the right hand in the strings indicated in the space that is between the neck (not) and the tuning keys. The notes don't indicate an actual pitch but the strings which must be played simultaneously.

En principio, la guitarra es utilizada aquí como un instrumento de percusión. El compositor saca una instantánea del instrumento, una especie de foto acústica que es transformada mediante procesos cíclicos. A los movimientos de espiral de la forma musical corresponden los movimientos de rotación en el espacio, generados durante una ejecución por la distribución de los sonidos.

La vida de Jorge García es también un ejemplo de los típicos movimientos migratorios de jóvenes compositores latinoamericanos. Primero estudió en Bogotá, su ciudad natal, con Luis Pulido, alumno a su vez de Franco Donatoni. De allí provino el principio de las permutaciones seriales de la idea musical básica y de los procesos cíclicos estructurados. En sus estudios posteriores en Texas le surgieron dudas acerca de pensar la invención de la música nueva desde una perspectiva demasiado cercana a sus maestros. Desde 2003 vive nuevamente en Bogotá y

enseña composición en la Universidad de los Andes. Pero en comparación con sus inicios, algo se ha transformado decididamente: se ha desligado de la rigidez de las técnicas compositivas objetivas. En sus composiciones confía mucho más en procedimientos empíricos. Por ejemplo, en su pieza para piano, en la que explora el contexto de resonancia y memoria.

“Básicamente el concepto armónico son octavas, quintas, eventualmente terceras, pero con una armonía muy clara, no tan cargada como la típica armonía cromática. Entonces, el superponer diferentes versiones de ellas - junto con o contra la primera versión - es lo que genera precisamente el discurso musical en cuanto que, cuando tú vuelves a oír lo que se presentó al principio de una manera muy sutilmente cambiada, es como una especie de volver a ver la fotografía de la primera sección pero con una especie de filtro o con un paño. Y así sucesivamente, es como pasar por filtros de la misma fotografía del principio.”

Jorge García escribe conscientemente una música sin suspenso; la obra permite una actitud observadora y pregunta cómo se va transformando la percepción cuando la capacidad de memoria reclama estímulos acústicos parecidos a través de una escasa densidad de información. ... *y es en las mentiras de la memoria que vemos constantemente el reflejo de nosotros mismos* ... es el título de su obra.

... y es en las mentiras de la memoria que vemos constantemente el reflejo de nosotros mismos...

a Gerry Gabel

Jorge Gregorio García Moncada

2004-2005

Según sus propias declaraciones Jorge García es un habitante 120% urbano. El mundo vital de los indios colombianos está muy lejos para él, pero aparece sin embargo en su música como en *Húbe Ónoi*. La historia de la pieza cuenta mucho sobre la relación de docentes, colegas y estudiantes en las universidades de Bogotá. *“Húbe Ónoi viene de un encargo que me hizo un percusionista de la Universidad del Bosque; su nombre es Manuel Niño. Es una persona muy inquieta en relación a la*

música indígena. Entonces la petición de él de hecho - yo era su director de tesis en ese momento y él es intérprete, es percusionista - fue: Profesor, quiero que por favor me haga una obra para percusión y que tenga electrónica, pero además quiero que tenga influencias y se base en la música indígena colombiana."

Sin conocimientos previos, Jorge García fue a la búsqueda de material adecuado y lo encontró en un viejo disco. En 1981, el investigador Benjamín Yépez publicó la música ritual de los huitoto del área amazónica colombiana. De estas grabaciones Jorge García tomó un fragmento, sin importarle que fuera o no identificable. En su trabajo compositivo, García acepta un alto grado de indeterminación, a la que considera una cualidad, porque desea que su música también ostente propiedades que no planifica o elabora con anterioridad. De manera que quedó sorprendido de los efectos de hoquetus de *Húbe Ónoi*, generados por las superposiciones de diversas filtraciones de un patrón rítmico.

Obviamente que la música contemporánea vive en Bogotá, porque es allí donde entretanto existe también una red de intérpretes, algunos de los cuales integran la plantilla básica del Ensemble CG, como el guitarrista Guillermo Bocanegra, quien no sólo integra además el *dúo uiachii*, sino que también actúa como solista. Nació en Armenia (departamento de Quindío) en el centro de la zona de los cafetales colombianos. Desde hace algunos años vive en Bogotá, donde se siente muy bien. Si se echa una mirada desde su casa, se verá primero el cruce de dos arterias de tránsito: la Calle 39 y la Avenida 13. El ruido se calma sólo los domingos, cuando las calles principales de Bogotá se cierran al tránsito y la ciudad pertenece a los ciclistas y peatones. Pero si se levanta la mirada, se ve el panorama de la cadena andina que delimita la ciudad al este. Los sonidos cotidianos penetran la habitación a través del vidrio simple. Allí junto a la ventana, Guillermo Bocanegra se sienta y estudia lo que le gusta: música de América Latina. Su interés particular se inclina por las piezas silenciosas que no sólo se componen en Bogotá.

"Hacerlo no es falta de actividad, Es decir, no estoy haciendo nada sino estoy haciendo el silencio muy a pesar de lo que me está rodeando."

En 2009 se publicó su tercer CD monográfico, variado y lleno de colores latinoamericanos y fantasía, según declara. Un realismo mágico que Guillermo Bocanegra también trasmite en sus conciertos. Por ejemplo, cuando recorrió la provincia en una gira gracias a un premio estatal.

"Fui al norte del país cerca de Venezuela a unas poblaciones chicas, unas poblaciones hermosas, unos públicos lindísimos en una ciudad que se llama Pamplona en el norte de Santander. Era un teatro colonial muy viejo, que había cambiado la silletería una vez en los últimos 60 o 70 años; una cosa tremenda, hermoso, muy bonito. Había 750 personas para un concierto de guitarra sola de música contemporánea; era maravilloso. Tuve que pedir otro micrófono para hablar. Y hablé durante todo el concierto y le conté a todas las personas otra vez acerca de los loros, la fantasía (...), cuando no suena nada, no es que no está pasando nada, es que yo estoy queriendo que todos estemos en este lugar. Les invito... ¡la gente, bellísima! Los públicos en estas ciudades alejadas fueron maravillosos: no les costaba imaginarse. A los sonidos fuertes o rasgueos duros o pizzicatos no los sentían como agresión como puede ser para los públicos de las ciudades grandes que dicen: ¡oh, eso me parece muy agresivo! (...) Ellos los recibieron con otra connotación completamente diferente: como algo muy lejano, como un llamado. (...) Nunca tuve públicos tan bonitos como en estos lugares (...)."

Guillermo Bocanegra enseña en una de las más de treinta universidades de la ciudad. La ASAB es la facultad de artes de la universidad pública - la Universidad Distrital -, uno de los lugares de formación más innovadores del país.

“Yo dirijo el programa de guitarra. (...) es tremendo porque imagínate que tenemos siete profesores de guitarra y cualquier cantidad de alumnos; es decir, además de los setenta estudiantes solamente de guitarra. (...) Hay mucho contacto con diferentes músicas. Los estudiantes de guitarra tienen talleres donde trabajan la música del Atlántico y del Pacífico. Músicas negras colombianas y donde no hay guitarra tocan los tambores, bailan o hacen todas las cosas con los tambores. (...) Y allí tienen práctica con los profesores que son músicos que se dedican a estas músicas, que están en esta corriente. Y después se encuentran conmigo (...).”

Su colega Beatriz Elena Martínez experimentó como cantante una vivencia fundamental en una de las salas de la ciudad, en las que la música contemporánea está en casa: la Biblioteca Luis Ángel Arango. En un concierto, en cuya primera parte cantó repertorio clásico y en la segunda parte sólo obras del siglo XX, incluyó el estreno de una obra de Rodolfo Acosta, que ella le había solicitado.

“Cuando estaba buscando el título y me enteré que era para voz sola pregunté: ¿sola? Y él dijo: Si. Ése es el título. (...) Fue tan emocionante, (...) tan diferente a lo que siempre había sentido en relación con el público y en relación a la música; una sensación como de aventura, como de estar explorando y como de estar todos juntos: el público y yo en esa aventura, embarcados en el sentir el presente, averiguar qué significa todo eso para cada quién. Si, como la aventura de descubrir la música. Fue tan emocionante y tan impactante que esa noche decidí dedicarme a la música contemporánea. Así: ¡chan! Y de allí en adelante he hecho solamente repertorio nuevo, sí.”

Para la cantante Beatriz Elena Martínez las obras de su repertorio son objetos vivientes con los cuales podemos comunicarnos. Y esto vale también para *sin coincidencias* de Ana María Romano.

“Se podría describir como dos glissandos, cada uno de seis minutos. Con cambios de velocidad en el ascenso pero todo el tiempo en todo caso muy lento. (...) Inicialmente fue un estudio técnico. Después fue un estudio de la percepción del tiempo. (...) Pero hubo un concierto en el que además de hacer una ejecución de la pieza, me escuché. Como si yo estuviera fuera también, y me di cuenta de que era no solamente un glissando eso que yo oía - a mí me sonaba como un grito prolongado de impotencia, de desesperación - y lo relacioné con un detalle de la obra y es que todos los fonemas nacen de la palabra Patu que significa coca en una lengua indígena del Cauca. Y entendí que podría tratarse - o por lo menos para mí desde ese momento - se trataba de esa incongruencia entre la sociedad actual y todas las implicaciones legales y sociales y sociológicas que tiene la coca como cultivo y como planta de consumo, y lo sagrado de esa planta para las culturas indígenas de los Andes. (...) y ya dejó de ser un glissando y empezó a convertirse en algo sumamente dramático y sumamente expresivo.”

a beatriz elena martínez

sin coincidencias III -tiempo-
para voz femenina

ana maría romano g.

I. vacío

Musical score for 'I. vacío' for female voice. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of three main sections. The first section starts at 2'30'' and ends at 5'00'', with a dynamic marking of *mf* and a breath mark. The second section starts at 5'00'' and ends at 6'09'', with a dynamic marking of *p* and a breath mark. The third section starts at 6'09'' and ends at 6'09'' ±, with a dynamic marking of *p posible* and a breath mark. The lyrics are: 'pa', '[a<->ā]', '[a/u]', 'pausa 9"', 'a', 'p possible'. Above the staff, there are instructions: 'boca entreabierta voz con aire', 'voz poco a poco con más aire', 'boca abierta voz sin aire', 'boca abierta voz sin aire poco a poco con aire', 'boca abierta voz sin aire', 'boca muy abierta voz sin aire'. There are also time markers: 2'30'', 5'00'', 6'09'' ±.

II. caminos

Musical score for 'II. caminos' for female voice. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of two main sections. The first section starts at the beginning and ends at 6'09'', with a dynamic marking of *lo más p posible siempre* and a breath mark. The second section starts at 6'09'' and ends at 6'09'' ±, with a dynamic marking of *p posible* and a breath mark. The lyrics are: 'u', 'au...', 'au', '[a->ā]...', 'ua...', 'a', 'tu -> a', 'p posible'. Above the staff, there are instructions: 'boca abierta al interior voz con poco aire', 'voz sin aire', 'boca muy abierta voz sin aire'. There are also time markers: 6'09'' ±.

(2003-2004)

También Beatriz Elena Martínez enseña en la ASAB. En virtud de sus experiencias con música nueva, comenzó a preguntarse si ésta no podría ser también la base de los estudios de canto. Después de ocho años de experimento pedagógico, resume: *“Necesito que mis estudiantes sean autónomos en las escogencias de su repertorio para que, a partir de su relación con la música, puedan encontrar motivación para trabajar. Entonces nunca hay una imposición de repertorio de mi parte, como sí hay de parte de muchos profesores cuya metodología es que para empezar a entrenar la voz, debes cantar este repertorio y el siguiente paso debes entrenar con este otro repertorio. Esto no me sucede a mí. Tal vez porque no vengo de una escuela tan tradicional como ésta, pero también pues por la influencia del repertorio que canto ahora y además la influencia de mis propios alumnos sobre mí de lo que ellos hacen del repertorio que aborden, porque trabajamos tanto música académica como música popular. Me reta permanentemente encontrar maneras de cantar y maneras de buscar las herramientas técnicas para repertorios que no son estandarizados, que no tienen una técnica estandarizada.”*

Pero Bogotá también puede ser un lugar difícil para la música nueva. Es el caso de Fernando Rincón, nacido en 1973. Luego de estudiar en su ciudad natal, se fue al Conservatorio de La Haya por recomendación de colegas mexicanos, donde se perfeccionó con Martijn Padding, Gilius van Bergeijk y Clarence Barlow. Una obra típica de esta época es *¿esperar qué?*

-16-

Para Fernando Rincón componer tenía el mismo significado que crear una estructura basada en algoritmos revestida de sonidos, para la cual estaban a su disposición los grandes, típicos, tímbricamente heterogéneos conjuntos de Holanda como maquillaje perfecto. Pero aún antes de su regreso a Colombia, le surgieron dudas acerca del sentido de su modo de trabajo.

“Fue más. Ya en ese momento la pieza me controla a mí más de lo que yo puedo controlar la pieza. No tenía ese pensamiento de poder intervenir ese objeto en cualquier estado de proceso de creación, sino que - digamos - mi proceso era armarlo, construirlo y echarlo andar, dejarlo allí para que se empiece a armar por sí mismo. Yo creo que eso para mí era inmadurez. Digamos inmadurez compositiva. Porque era una cuestión de escudarme en eso estructural (...) sí, como hacer una burbuja.”

Desde 2004 Fernando Rincón vive nuevamente en Bogotá, aunque sus profesores holandeses se lo habían desaconsejado. Y es cierto que su ciudad natal no es un lugar sencillo para su oficio. Porque los conjuntos grandes a los que se había acostumbrado en Holanda y que se adecuaban tan bien a su forma de trabajar, no existen allí. Así, las primeras obras que compuso como *atrás ayer adentro* sólo han podido ejecutarse en Holanda. Pero Bogotá le ofreció también nuevas posibilidades para profundizar otros sobreentendidos como compositor, por ejemplo en el proyecto *Invierno*.

Con una beca del Distrito Federal para su producción, que obtuvo junto con artistas de diferentes áreas, transformó una construcción - un viejo y enorme edificio destinado a refaccionarse como uno de varios centros culturales de la ciudad - en un campo experimental. En una superficie de 250 metros cuadrados el colectivo de artistas estructuró seis ámbitos sobre el tema clima.

“El clima como algo que se puede encerrar en un museo. Como algo que sí, se puede encerrar, que se puede encapsular como algo artificial. Y entonces a alguien se le ocurrió la idea de realizar una de esas bolas de cristal que cuando uno la sacude empieza a caer nieve, esos cristales llenos de agua que al sacudirlos se alborotan los copitos de nieve. Entonces a alguien se le ocurrió hacer una bola gigante. (...) El espacio terminó pareciéndose a una especie de cuarto frío de empacadora de carnes, en un ambiente muy frío a nivel lumínico, muy contrastante con esa idea de la navidad y de la felicidad.”

Hacia dónde llevarán estos trabajos al compositor Fernando Rincón es aún incierto. Pero en todo caso significan un acto de liberación de las presiones de su profesión.

“La interacción o la creación con otras disciplinas me pareció muy enriquecedora. (...) Me involucré mucho en la parte de plástica y en la parte visual y de acciones. Pero sí, para desmitificar mucho esa función mía de compositor y transformarla en una cuestión mucho más sensible, más sensorial, no tan cerebral. Y eso me ha dado mucho respiro y me ha parecido muy positivo y muy interesante.”

Para Fernando Rincón Bogotá, su ciudad natal, se ha convertido en un lugar estimulante para la música nueva. Un reconocimiento que anticipó en el título de una de sus piezas: *¿para qué el movimiento si el punto de llegada es otra vez aquí?*

2

The musical score consists of four staves: Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Violin (Vin.), and Contrabass (Cb.). The music is in 3/4 time. The Clarinet part features a melodic line with various dynamics and articulations. The Trombone part provides harmonic support with a similar melodic contour. The Violin part plays sustained chords with dynamic markings like sfz and pp. The Contrabass part has a more rhythmic and harmonic role. Measure numbers 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, and 27 are marked above the staves. The score ends with a double bar line and repeat signs.

traducción del original alemán por G. Paraskevaïdis.

I-VII 2011