



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

### ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

### LA GUITARRA: "UNA BIG-BAND EN MINIATURA"

Presentado por el estudiante:

**SIMÓN FELIPE REYES CONTRERAS**

Cédula: 1015447646

Código: 2012275029

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El trabajo tiene una excelente factura tanto en lo escritural como en lo conceptual.
- Realiza una producción de conocimiento significativa para el programa.
- Muestra una enorme capacidad de síntesis de la perspectiva teórica de los autores reelaborada desde su particular y personal visión de mundo.
- Condensa en la producción del trabajo de grado los conocimientos recibidos durante su formación con una perspectiva de humanidad integral que prevé un ejemplar desempeño profesional.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	WILLIAM A. ROJAS S.		5.0
Jurado 2 - lector	ANDRÉS LEIVA		5.0
Asesor	ALBERTO LEONGOMEZ HERRERA		5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto cero.

El jurado solicita le sea concedida la distinción de Tesis Laureada.

Dado en Bogotá D.C. a los catorce (14) días del mes de Noviembre de 2017.

**LA GUITARRA: UNA BIG BAND EN MINIATURA**

**SIMÓN FELIPE REYES CONTRERAS**


**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
OCTUBRE DE 2017  
BOGOTÁ, D.C.**

**LA GUITARRA: UNA BIG BAND EN MINIATURA**

**SIMÓN FELIPE REYES CONTRERAS**

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA


**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
OCTUBRE DE 2017  
BOGOTÁ, D.C.**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

I. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	LA GUITARRA: "UNA BIG-BAND EN MINIATURA"
<b>Autor(es)</b>	REYES CONTRERAS, SIMÓN FELIPE
<b>Director</b>	ALBERTO LEONGÓMEZ ESPERANZA LONDOÑO
<b>Publicación</b>	BOGOTÁ, D.C., UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL 2017, 116 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN.
<b>Palabras Claves</b>	Guitarra, Big-Band, pensamiento, lenguaje, descolonización y libertad.

2. Descripción
<i>Trabajo de grado que propone la descolonización musical en la guitarra clásica – concepto basado en la propuesta epistemológica de Boaventura de Sousa Santos –, dado mediante el abordaje interpretativo del pensamiento y lenguaje musical de la Big-Band Jazz en la formación del guitarrista clásico, a partir de la adaptación para cuarteto de guitarras de la obra Magenta "A mi Padre", del compositor colombiano William Maestre.</i>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alcoer, J. (2014). <i>Tesis teórica sobre la improvisación en la guitarra acústica</i>. Bogotá, D.C. – Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.</li> <li>• Blacking, J. (2006). <i>¿Hay música en el hombre?</i>. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.</li> <li>• Berendt, J. (1962). <i>El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock</i>. México: Fondo de Cultura Económica.</li> <li>• Coker, J. (1974). <i>Improvisando en Jazz</i>. Argentina: Editorial Victor Lerú S.A.</li> <li>• Martínez, F. (2008). <i>La incidencia de la memoria musical en el desarrollo de la competencia auditiva</i>. Bogotá, D.C. – Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.</li> <li>• Mignolo, W. (1 de diciembre de 2007). <i>Sobre descolonización/descolonialidad, una vez más</i>. Walter Mignolo: <a href="http://waltermignolo.com/sobre-descolonizaciondescolonialidad-una-vez-mas/">http://waltermignolo.com/sobre-descolonizaciondescolonialidad-una-vez-mas/</a>.</li> <li>• Peñalver, J. (2010). <i>La Big-Band, la orquesta de Jazz por excelencia</i>. Sonograma, revista de pensamiento musical (007), p. 1 – 17.</li> <li>• Ramos, I. (2005). <i>Historia de la guitarra y los guitarristas españoles</i>. Alicante, España: Editorial Club Universitario.</li> <li>• Russo, F. (1992). <i>Análisis histórico del Jazz hasta nuestros días</i>. Bogotá, D.C. – Colombia: Ecoe Ediciones.</li> <li>• Santos, B. (2009). <i>Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social</i>. México: CLACSO (Consejo</li> </ul>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

Latinoamericano de Ciencias Sociales).

**4. Contenidos**

En primera medida se desarrolla el concepto de pensamiento musical y de él se extrae y conceptualiza al lenguaje musical, ambos vistos a partir de la guitarra y la Big-Band Jazz. A partir de ello se describe la historia y el desarrollo técnico tanto de la guitarra, como de la Big-Band, con lo cual se definen sus particularidades musicales y en que medida estas se relacionan y permiten enriquecer diversos aspectos de la formación del guitarrista. Se tiene en cuenta a la improvisación como un elemento esencial en la relación Jazz-Guitarra, por lo cual se conceptualiza y se desarrolla su concepto a partir de ejemplos específicos del género Big-Band Jazz y de cómo se ha desarrollado, en pequeña o gran medida, en la interpretación de la guitarra. Por último se conceptualiza la libertad musical a partir de diversos autores y sobre todo desde el enfoque epistemológico de Boaventura de Sousa Santos, describiendo qué implica la descolonización en la música y en qué medida se dan estos procesos en la guitarra clásica.

**5. Metodología**

Se lleva a cabo observación no participante de los principales elementos musicales trabajados dentro del contexto Big-Band Jazz, con lo cual se logran establecer las particularidades musicales del formato y su pensamiento y lenguaje musical y de esta manera aplicarlos en la investigación participativa del montaje de la adaptación para cuarteto de guitarras de la obra Magenta "A mi Padre", original para Big-Band. La relación con Boaventura de Sousa se realiza a nivel práctico y teórico.

**6. Conclusiones**

El Jazz enriquece en gran medida el pensamiento musical del guitarrista y por supuesto aporta elementos esenciales para el desarrollo y fortalecimiento de la improvisación en el instrumento.

Además de ello, mediante el abordaje musical del género Big-Band Jazz no solo se asume la libertad musical, también se es consciente de su concepto y relación directa con el abordaje de repertorios como el Jazz desde la formación interpretativa de la guitarra clásica.

Elaborado por:	SIMÓN FELIPE REYES CONTRERAS
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	17	11	2017
-----------------------------------	----	----	------

## **RESUMEN**

Trabajo de grado que propone la descolonización musical en la guitarra clásica – concepto basado en la propuesta epistemológica de Boaventura de Sousa Santos –, dado mediante el abordaje interpretativo del pensamiento y lenguaje musical de la Big-Band Jazz en la formación del guitarrista clásico, a partir de la adaptación para cuarteto de guitarras de la obra Magenta “A mi Padre”, del compositor colombiano William Maestre.

## **ABSTRACT**

Written work that proposes musical decolonization in the classical guitar – concept based on the epistemological proposal of Boaventura de Sousa Santos –, given by the interpretative approach of the thought and musical language of the Big-Band Jazz in the training of the classical guitarist, from the adaptation for guitar quartet of the work Magenta "To my Father", by the Colombian composer William Maestre.

## TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN .....	VI
ABSTRACT.....	VI
TABLA DE CONTENIDO .....	VII
TABLA DE ILUSTRACIONES.....	9
INTRODUCCIÓN .....	10
PROBLEMÁTICA .....	11
PREGUNTA PROBLEMA .....	13
OBJETIVO GENERAL.....	13
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
JUSTIFICACIÓN.....	14
METODOLOGÍA .....	16
INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN .....	18
CARACTERIZACIÓN DE LA POBLACIÓN .....	21
REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES.....	22
<b>CAPÍTULO I: EL PENSAMIENTO MUSICAL EN EL GUITARRISTA .....</b>	<b>22</b>
<i>El pensamiento musical.....</i>	<i>22</i>
<i>Descolonización del pensamiento musical.....</i>	<i>26</i>
<i>Pensamiento y lenguaje musical en el Jazz.....</i>	<i>31</i>
<i>Pensamiento y lenguaje musical desde la Big-Band Jazz .....</i>	<i>36</i>
<b>CAPÍTULO II: LA TÉCNICA EN LA GUITARRA VISTA DESDE LA BIG-BAND .....</b>	<b>43</b>

<i>Historia y desarrollo técnico de la guitarra.....</i>	<i>43</i>
<i>Historia y desarrollo técnico de la Big-Band Jazz.....</i>	<i>59</i>
<i>La guitarra como orquesta (Big-Band).....</i>	<i>72</i>
<b>CAPÍTULO III: LA IMPROVISACIÓN EN EL GUITARRISTA A PARTIR DEL JAZZ.....</b>	<b>79</b>
<i>La improvisación en el Jazz.....</i>	<i>79</i>
<i>La improvisación en la guitarra clásica.....</i>	<i>86</i>
<i>El Jazz en la guitarra clásica.....</i>	<i>90</i>
<b>CAPÍTULO IV: LIBERTAD MUSICAL. DESDE LAS EPISTEMOLOGÍAS DEL SUR Y LOS PROCESOS DE DESCOLONIZACIÓN.....</b>	<b>95</b>
<i>La libertad musical.....</i>	<i>95</i>
<i>La descolonización a partir de Una Epistemología del Sur – Hacia una Sociología de las Ausencias y una Sociología de las Emergencias.....</i>	<i>100</i>
<i>Procesos de descolonización en la guitarra clásica.....</i>	<i>112</i>
<b>CAPÍTULO V: ADAPTACIÓN.....</b>	<b>115</b>
<i>Cuarteto de guitarras.....</i>	<i>115</i>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>118</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>120</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>121</b>



## TABLA DE ILUSTRACIONES

<b>Ilustración 1:</b> <i>Posición propuesta por Tárrega para interpretar la guitarra (obra de Enrique Segura Armengot) .....</i>	<i>56</i>
<b>Ilustración 2:</b> <i>Bloque utilizado en la primera frase de Magenta, en la sección de saxofones .....</i>	<i>69</i>
<b>Ilustración 3:</b> <i>Polifonía utilizada en Magenta durante un puente melódico. Encerrado en rojo el sujeto principal, en azul el contrasujeto y en verde el sujeto rítmico. ....</i>	<i>69</i>
<b>Ilustración 4:</b> <i>Acompañamiento de la guitarra tres desarrollado a partir de los drops .....</i>	<i>71</i>
<b>Ilustración 5:</b> <i>Percusión en clave de rumba 3/2 en la guitarra dos. ....</i>	<i>75</i>
<b>Ilustración 6:</b> <i>Sección de percusión para las cuatro guitarras.....</i>	<i>76</i>
<b>Ilustración 7:</b> <i>Brillantez en el sonido, para imitar la sonoridad de la sección Brass. ....</i>	<i>77</i>

## INTRODUCCIÓN

El desarrollo actual de la música, en términos generales, se ha visto permeado por un sin fin de intenciones y búsquedas de nuevas expresiones que reconocen múltiples contextos culturales, los cuales tienen sus propias maneras de comunicar y dialogar musicalmente. Las más llamadas músicas populares han sido eso a lo largo de la historia, expresiones de culturas no afines al contexto académico que son analizadas y reconocidas inicialmente como elemento de un folclor determinado y que al cabo de un tiempo (años, décadas e incluso siglos), terminan introduciéndose en el estudio formal de la música.

La formación instrumental de los guitarristas clásicos ha tenido en cuenta a lo largo de su desarrollo determinados repertorios para llevar a cabo el abordaje interpretativo del instrumento, los cuales, a pesar de reconocer actualmente nuevas expresiones, desconocen y evaden aún algunas de ellas, y por tanto sus elementos, que podrían concebirse como nuevas formas de conocimientos musicales en la guitarra.

El presente proyecto de investigación pretende confrontar la dominación epistemológica que se ha dado en el entorno académico de la formación interpretativa a partir de las músicas europeas en la guitarra, con nuevas posibles maneras de reconocer el estudio del instrumento, más específicamente con el abordaje de los repertorios de la Big-Band Jazz, a partir de una obra determinada a describir más adelante.

Esta confrontación pretende única y exclusivamente reconocer otras posibles maneras de estudio interpretativo de la guitarra, a partir de las cuales se desarrollen y enriquezcan ciertos conceptos que la escuela tradicional ha dejado de lado en la formación instrumental del guitarrista. Así pues, se pretende poner en diálogo dichos conceptos con los ya gestados por la escuela clásica de la guitarra en el instrumentista y de esta manera generar una ruptura de la dominación de un solo paradigma epistemológico, que ha

otorgado una importancia excesiva a una sola forma de concebir musicalmente el instrumento.

A partir del pensamiento y el lenguaje musical desarrollado en la Big-Band, se pretende reconocer los elementos que, en cuestiones técnicas, interpretativas y analíticas, entre otras, dicho género o tipo de repertorio desarrollan en el instrumentista. Igualmente se busca contemplar y conceptualizar la libertad musical en la formación y la interpretación del guitarrista, y aclarar cómo dicho concepto operaría y de qué manera generaría unas nuevas lógicas de abordaje interpretativo del instrumento.

## **PROBLEMÁTICA**

La formación del guitarrista dentro de una escuela contemporánea (desarrollada desde mediados del siglo pasado), se ha visto influenciada por las expresiones musicales gestadas desde el romanticismo y la cumbre del nacionalismo, hasta la actualidad. Como bien lo dijo Héctor Berlioz, compositor francés del período romántico, “la guitarra es una pequeña orquesta” (Cobo, 2010), es esta la visión esencial de qué es y cómo se concibe la guitarra contemporánea. Músicos como Leo Brouwer y Roland Dyens, recopilaron, y siguen recopilando (sólo en el caso del primero), a lo largo de su vida una gigantesca obra compositiva para este instrumento, que desde la perspectiva de género revolucionó totalmente la concepción del mismo.

El hecho de componer, recopilar e interpretar obras de los músicos mencionados, ha gestado durante varias décadas las bases para la formación contemporánea del guitarrista (cabe decir que no son los únicos tomados en cuenta dentro del período mencionado). Esto se debe al hecho mismo del lenguaje empleado en sus piezas y composiciones,

enriquecido de todos los elementos que caracterizan a la música contemporánea, vista desde todas sus expresiones.

De la misma manera en que la guitarra ha evolucionado a nivel conceptual y musical desde el siglo pasado, la música, a nivel general, ha sufrido enormes transformaciones durante varias décadas. Muestra de ello son el romanticismo tardío, el impresionismo, el dodecafonismo, el serialismo, el nacionalismo, el neoclasicismo y todas esas expresiones que hicieron de éste, el siglo más rico en evolución musical. Paralelamente, músicas como el rock tomaron fuerza evolutiva de una manera inconcebible, pero fueron vistas desde un principio como expresiones populares (a nivel personal el autor considera que la música es una sola y todo ello que llaman música popular, termina de una u otra manera permeando cualquier expresión académica; muestra de ello son las propuestas de Béla Bartók, Astor Piazzolla y como ejemplo más local, Luis A. Calvo). Una de esas expresiones ha sido símbolo de evolución permanente, incluso lo es aún en la actualidad: el Jazz. Con sus evidentes influencias en el blues y la música negra, el Jazz se posiciona como uno de los géneros musicales más extraordinarios y excepcionales de la historia, visto desde cualquier punto.

Es por ello que se hace necesaria una aproximación mucho más detallada, en teoría y práctica, desde la guitarra clásica contemporánea al Jazz, y específicamente al género BIG-BAND-JAZZ, pues es este, sin más, el punto de vista orquestal de ésta expresión. Partiendo de este punto se abre un campo de análisis y propuesta musical que conjuga perfectamente, la guitarra contemporánea traducida en el entorno orquestal del Jazz: la Big-band y, recíprocamente, la Big-band traducida en la interpretación y la postura orquestal de la guitarra contemporánea.

El Jazz ha ejercido una fuerte influencia en las concepciones musicales contemporáneas, llegando incluso a evidenciar su presencia en un gran porcentaje de las mismas. Es por ello que aún cuando este hecho es totalmente perceptible, surge una gran problemática y es el rol y papel fundamental que éste juega dentro de la formación del guitarrista, es decir,

los aportes técnicos, musicales e incluso sociales que deja a la misma y más aún, cómo se conciben, cómo se ordenan y con qué metodología se trabajan en un ámbito de formación académica del instrumentista.

De esta manera se hace necesario el análisis de los elementos que aporta el género Jazz (visto desde una perspectiva Big-Band), a la formación del guitarrista contemporáneo (vista desde la postura orquestal de la guitarra), y consecuente con ello la problemática fundamental del proyecto de investigación planteado es esa: ¿Qué elementos aporta el pensamiento y el lenguaje musical del género BIG-BAND-JAZZ a la formación instrumental del guitarrista?

## **PREGUNTA PROBLEMA**

¿QUÉ ELEMENTOS APORTAN EL PENSAMIENTO Y EL LENGUAJE MUSICAL DEL GÉNERO BIG-BAND-JAZZ A LA FORMACIÓN INSTRUMENTAL DEL GUITARRISTA?

## **OBJETIVO GENERAL**

IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS QUE EL PENSAMIENTO Y EL LENGUAJE MUSICAL DEL GÉNERO BIG-BAND-JAZZ APORTAN A LA FORMACIÓN INSTRUMENTAL DEL GUITARRISTA.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Con miras a ampliar el horizonte de formación del guitarrista, los objetivos específicos son:

1. FORTALECER EL PENSAMIENTO MUSICAL DEL GUITARRISTA.
2. IDENTIFICAR LOS APORTES TÉCNICOS QUE EL JAZZ BRINDA AL GUITARRISTA.
3. ENRIQUECER LA IMPROVISACIÓN DEL GUITARRISTA.
4. CONCEPTUALIZAR LA LIBERTAD QUE EL GÉNERO BIG-BAND-JAZZ BRINDA AL GUITARRISTA.

## JUSTIFICACIÓN

Antes que nada, es necesario aclarar que la población a tomar en cuenta, por localidad y cercanía, son los estudiantes del programa de guitarra clásica de la Universidad Pedagógica Nacional, en cuyos seminarios y talleres colectivos se ha evidenciado el poco uso del Jazz como género de repertorio de estudio y formación profesional.

El proyecto de investigación se visibiliza como una propuesta nueva dentro del campo interpretativo de la guitarra en la Universidad Pedagógica Nacional, permitiendo al solista aproximarse a una nueva expresión dentro de la formación contemporánea del instrumento y así mismo brindando recursos en su proceso de aprendizaje, como son el desarrollo de un pensamiento musical mucho más amplio, que concibe armónica, melódica y rítmicamente de manera más completa y concisa las obras. Así mismo, es importante dar en él cabida a la formación técnica del intérprete, sobre la cual el entorno académico hace mucho énfasis, y que por supuesto el montaje de obras o arreglos de lenguaje Jazz permitiría potenciar mucho más, por los recursos musicales empleados en la

Big-Band, que de quince o veinte músicos en escena, se traduciría en la búsqueda de los mismos sonidos sobre seis cuerdas.

Cabe resaltar que los procesos de improvisación y creación repentina a los cuales reta el Jazz, como género, incentivan y enriquecen en el intérprete la capacidad compositiva, dando lugar a un ejercicio que actual y estrictamente en el contexto de la Universidad Pedagógica, busca cabida tanto curricular como extracurricularmente.

Adicionalmente surge un elemento primordial dentro de la propuesta investigativa que engloba, en su mayor parte, el proyecto: la necesidad de un conocimiento musical más allá incluso de lo posmoderno, sociológicamente hablando, es decir que, tanto en la música como en la ciencia se legitimó un paradigma dominante que desarrolló lógicas funcionales como lo es, por ejemplo, la distinción dicotómica sujeto/objeto. Examinar cómo el conocimiento en la modernidad desarrolló éste paradigma dominante, incluso en la música, que “siendo un conocimiento disciplinar, tiende a ser un conocimiento disciplinado, esto es, segrega una organización del saber orientada para vigilar las fronteras entre las disciplinas y reprimir a los que quisieran traspasarlas.” (Soussa, 2009, p. 47), da emergencia a investigar la problemática aquí planteada, no sólo con el fin práctico que acarreará al guitarrista, sino aún más con la posibilidad epistemológica que brinde al instrumentista nuevas formas de conocer la música, a partir de la relación guitarra-Jazz.

## METODOLOGÍA

La propuesta pedagógica que surge de la presente proyección tiene relación evidente con el constructivismo social desarrollado por Vigotski, pues cobran importancia la zona de desarrollo proximal, el aprendizaje significativo y los conocimientos previos de los estudiantes (Vigotski, 1979), “son tres conceptos que se articulan en un mismo cuerpo teórico que trata de pensar los procesos de aprendizaje y desarrollo tanto social como individual. Los aprendizajes se vuelven significativos en la medida en que se crea una zona de desarrollo proximal, en la interacción entre profesores y alumnos, que facilita la adquisición y asimilación de nuevos conocimientos.” (Londoño, 2010, p. 85), pues en el trabajo tanto colectivo como individual, a partir del Jazz, se crean experiencias de diálogo musical en procesos de improvisación, creación y entendimiento mutuo, es decir, una construcción cognitiva en comunidad.

De la misma manera se tiene en cuenta la importancia de esa construcción, visibilizada hacia “otra forma de conocimiento, un conocimiento comprensivo e íntimo que no nos separe y antes bien nos una personalmente a lo que estudiamos” (Soussa, 2009), haciendo alusión a esa nueva forma de conocimiento enmarcada en una epistemología más allá de lo posmoderno. Basando los objetivos de éste proyecto en las epistemologías del sur desarrolladas por el sociólogo Boaventura de Soussa Santos, es inminente crear relaciones de enfoques y procesos de construcción de saberes, pues en estas el teórico plantea la descolonización del conocimiento, con la cual surgen nuevas formas de conocer la ciencia, la filosofía, la sociología y en este caso, la guitarra. Como él lo plantea a partir de las ciencias naturales, también la guitarra se ha concebido inmersa, desde su propio surgimiento, en un paradigma dominante: *el eurocentrismo*, y no es casual que en este caso sea así, dado que se trata de un instrumento europeo, cuyo contexto social, histórico y cultural, ha acabado por ser llamado *guitarra clásica*. Esta forma de conocer el instrumento ha acarreado, igualmente, procesos de enseñanza y aprendizaje situados dentro de una lógica *clásica*, la cual pasa, incluso, por la posición en que se interpreta, por



su forma de estudio como solista, y sobre todo, por la concepción que tiene el sujeto guitarrista de su propio rol como instrumentista.

Nada de lo anteriormente mencionado pretende entablar juicio de valor alguno, la única premisa se basa en la construcción de un saber con una forma de conocer y aprender la guitarra a partir del Jazz, que posiblemente ya haya sido vista y aceptada, pero no ha sido reconocida como existente para una puesta en diálogo intelectual y epistémico con los conocimientos ya presentes en el intérprete. Igualmente, es necesario conceptualizar el Jazz como una forma de resistencia a los procesos de colonización y capitalización globales en la música, pues desde su nacimiento demostró claramente su esencia contestataria, que de una u otra manera desarrolló, y sigue aún desarrollando, nuevas formas de construcción de conocimiento musical consecuentes con su origen social, cultural y político: la esclavitud y la explotación de la raza negra, la estratificación y la organización económica clasista, factores que llevaron a los más oprimidos – cognitiva y socialmente – a desarrollar procesos de resistencia cultural.

Sin más, cabe decir que las nuevas expresiones desarrolladas en la guitarra, de las que hace parte la presente propuesta, se han venido dando desde hace ya algunas décadas. Los ejemplos más claros han sido los compositores e intérpretes latinoamericanos como Gentil Montaña, Antonio Lauro, Agustín Barrios Mangoré, Alberto Ginastera y Heitor Villa-Lobos, entre otros, e incluso en Europa, como fue – hasta su reciente deceso – Roland Dyens.

## INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

Dentro del cronograma de actividades se tendrá en cuenta la realización de talleres grupales, en donde se trabajará el montaje del arreglo propuesto en el presente proyecto de investigación, en el cual se enmarcará el entendimiento del estudio de la guitarra a través de la lógica de la Big-Band Jazz. Para realizar estos talleres, es necesario determinar el grado de acercamiento y la percepción que los estudiantes de guitarra de la Universidad Pedagógica tienen hacia el Jazz, esto con el fin único de crear un punto de partida en el trabajo colectivo. Se realizará una entrevista durante el inicio del segundo semestre del año 2016 a cuatro estudiantes de guitarra, en la cual se harán las siguientes preguntas:

1. ¿Qué concepto tiene para usted la palabra Jazz, en términos musicales, sociales y culturales?
2. Partiendo del concepto de Jazz como género musical, ¿qué subgéneros conoce usted dentro del mismo?
3. ¿Alguna vez ha interpretado repertorio Jazz en guitarra (diversos formatos: solista, dúo, cuarteto, etc.)?
4. En términos musicales, ¿qué elementos identifica en el Jazz como aporte para la formación instrumental del guitarrista?

Cabe aclarar que los talleres mencionados se llevarán a cabo con los mismos cuatro estudiantes entrevistados (un arreglo para cuarteto de guitarras). En los mismos, el montaje se realizará en colectivo, desde la forma en que se realice la lectura musical, hasta la manera en la cual se analicen estructural, armónica y formalmente las obras. Se realizará observación participante en la cual los ítems a tener en cuenta serán:

- Realización y abordaje de lectura musical de los arreglos, según los cifrados armónicos y las melodías.

- Concepción práctica del ensamble por parte de los integrantes del formato.
- Formas de solucionar dificultades técnicas a partir de la propuesta musical dada en el arreglo (la técnica sólo es un medio, el fin es la música).
- Necesidades de repeticiones en frases o trozos técnicamente exigentes.
- Maneras de análisis musical (desde la postura formal, hasta la contextual).
- Recursos utilizados a la hora de improvisar.
- Ganancia o pérdida de libertad musical a la hora de proponer fragmentos creados por sí mismos.
- Uso de técnicas extendidas.

De la misma manera es necesario asistir a espacios destinados al trabajo musical del género Big-Band Jazz y el Jazz en general y de la misma manera, realizar entrevistas a músicos conocedores del género que hayan estado inmersos en él como intérpretes, compositores, arreglistas o docentes. Estos son:

- Festival Jazz al Parque 2016 – 2017.
- Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre.
- Clases de Big-Band de la Universidad Pedagógica Nacional.
- Clases de Big-Band de la Universidad El Bosque.
- Concierto: Roland Dyens (Francia), Biblioteca Luis Ángel Arango (de ser posible se realizará una entrevista al músico).
- Entrevista al guitarrista Edwin Guevara.
- Entrevista al guitarrista Mario Riveros.
- Entrevista al pianista William Maestre.
- Entrevista al bajista Josué Sichacá.

En los eventos previstos se realizará una observación no participante y las entrevistas a realizar serán de carácter cualitativo. Los ítems a observar en los espacios previstos son:

- En los festivales de Jazz: instrumentación de las agrupaciones (teniendo en cuenta aquellas que incluyan a la guitarra dentro de su formato), repertorio de Big-band utilizado por las agrupaciones y características y recursos musicales desarrollados por los solistas (todos los solistas, pues éstos elementos serán insumos vitales para la creación y escritura del arreglo).
- Para las clases de Big-band de las dos instituciones universitarias: se tendrá en cuenta la metodología propuesta para los montajes por parte de los directores de cada agrupación, el grado de acercamiento entre músicos (a nivel de entendimiento en ensamble) y el repertorio abordado en cada agrupación (pues el arreglo propuesto serán basados en repertorio Big-Band Jazz).
- Durante el concierto de Roland Dyens: forma de presentación del concierto (se sabe que el artista nunca incluye programa de mano; improvisa el repertorio, según su relación con el público), repertorio interpretado, posición en la cual toca el instrumento, recursos musicales que utiliza en sus composiciones y arreglos.
- En las entrevistas previstas para los guitarristas Roland Dyens, Edwin Guevara y Mario Riveros, el pianista William Maestre y el bajista Josué Sichacá, se realizarán las siguientes preguntas:
  1. Según su experiencia como intérprete, compositor, arreglista y pedagogo, ¿qué recursos musicales cree que el Jazz desarrolla y potencia en el guitarrista?
  2. Teniendo en cuenta esos recursos ¿considera que el Jazz constituye una nueva forma de concepción de la guitarra? ¿Por qué?
  3. Cuando usted escribe composiciones para guitarra, en cualquier formato, ¿cómo piensa las mismas en cuestiones de estructura formal, armonía, técnica e interpretación?

4. Héctor Berlioz dijo que la guitarra es una orquesta en miniatura, siendo así ¿puede ser una Big-band en miniatura? Y ¿cómo considera usted que podría serlo?
5. ¿Qué aspectos cree que se deben tener en cuenta a la hora de escribir un arreglo para guitarra solista, dúo o cuarteto de guitarras, original para Big-Band Jazz?

## **CARACTERIZACIÓN DE LA POBLACIÓN**

La investigación se realizará con estudiantes de guitarra clásica de la Universidad Pedagógica Nacional, sin elección alguna de semestre cursante – con el fin de no diagnosticar tipos de saberes por niveles de estudio académico – para construir conocimiento en lógicas colectivas sin determinación numérica de procesos formativos.

La población tenida en cuenta en los instrumentos de recolección alternos está delimitada claramente, entre los festivales (que cuentan con la observación de las agrupaciones presentadas), las clases de Big-band (estudiantes-integrantes y docente-director) y las entrevistas proyectadas: los guitarristas Edwin Guevara Gutiérrez y Mario Riveros Tabares (docentes de la Universidad Pedagógica Nacional, quienes han desarrollado una notable carrera como concertistas e intérpretes en todos los ámbitos musicales), el bajista Josué Sichacá (docente de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Pontificia Universidad Javeriana, quien ha tenido acercamiento al género), el guitarrista Roland Dyens (compositor, arreglista y guitarrista francés, también docente del Conservatorio Superior de Música de París) y William Maestre (compositor, arreglista y docente de piano de la Universidad El Bosque, quien ha desarrollado una reconocida carrera en el ámbito del Jazz colombiano).

## REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

# CAPÍTULO I: EL PENSAMIENTO MUSICAL EN EL GUITARRISTA

### El pensamiento musical

El pensamiento musical en el guitarrista clásico – haciendo referencia estricta al intérprete de ese instrumento, tal como apareció en Europa durante el siglo XIX – ha tenido gran relevancia dentro de su práctica académica y concertística. La guitarra, como cualquier otro instrumento, ha forjado múltiples escuelas de estudio y por ello mismo una gran variedad en formas de pensarse musicalmente, esto con el fin de enriquecer día a día su ejecución técnica e interpretación artística. Esa ejecución e interpretación dependen de un real estado de conciencia técnica y musical.

Hablar de pensamiento musical en la guitarra y su relación directa con el estudio del instrumento, sólo es posible si antes se conceptualiza de manera concisa el término: “El pensamiento musical es la capacidad que posee el ser humano de pensar en sonidos” (Martínez, 2008, p. 32) y por ende analizarlos y en gran medida interpretarlos. El reconocimiento de estos se da por procesos conscientes de escucha y de ello depende su posterior análisis e interpretación. Los guitarristas clásicos se han acostumbrado a reproducir sonidos llenos de una impresionante técnica y claridad, pero muchas veces estos no han pasado por procesos mentales de reconocimiento auditivo, analítico y conceptual. El accionar del instrumentista es en principio ejecutar la música escrita, pero esa ejecución no pasa de ser un hecho mecánico, si no se escuchan y piensan esos sonidos reproducidos. El estudio de la guitarra ha llevado a los sujetos a desarrollar un pensamiento basado en la repetición de sonidos claros, técnica y mecánicamente

impecables; el pensamiento musical, desde la perspectiva de reconocer, pensar, analizar e interpretar los sonidos, reinventa la noción del instrumentista, no sólo como un emisor de notas, sino también como un receptor de la música que él mismo interpreta en su instrumento. Desde esta postura se hace necesario cuestionar la escucha del guitarrista, que irónicamente se ha convertido en un proceso alejado de él, como ya se explicó.

El ser humano oye y escucha en todo momento, pero son dos procesos completamente distintos en la medida en que, cuando se oye un carro en la calle o el ladrido de un perro en el barrio, simplemente es un sonido pasajero, común y que no conlleva ningún tipo de atención o concentración especial, a diferencia de cuando se escucha hablar a alguna persona con la cual se mantiene una conversación, pues en tal acción sí se requiere tener como centro de atención todo lo que esta nos dice. Se ha olvidado que el músico instrumentista debe conversar consigo mismo (es decir, debe escucharse). La escucha es una acción que, como ya se indicó, todo ser humano se encuentra en la capacidad de realizar, tal y como indica Blacking (2006): "Mi sociedad pretende que sólo un número limitado de personas son musicales, y sin embargo se comporta como si todas poseyeran esa capacidad básica sin la cual ninguna tradición musical resulta posible: la capacidad de escuchar y distinguir entre patrones de sonido." (p. 35).

Esa capacidad de escuchar y distinguir entre patrones de sonido hace parte del pensamiento musical y permite a este generar aportes cognitivos en el guitarrista, que luego le permitirán analizar e interpretar de una manera radicalmente distinta los sonidos, a través del instrumento. Todos los elementos que hacen parte de la interpretación de la guitarra muchas veces se pasan por alto, convirtiéndose en reproducción de notas, ejecución mecánica y ejercicios técnicos que no llegan a tener claros sentidos musicales. Escuchar hace parte de saber hablar e interpretar claramente con la guitarra, como lo describe Camilo Acevedo "Para empezar a tener en cuenta todos estos elementos no solo

es importante conocerlos, sino también identificarlos en la música que escuchamos, pero para poder escucharlos es necesario saber escuchar.” (Acevedo, 2014, p. 22).

En consecuencia con lo anterior, el análisis sería otro proceso a tener en cuenta dentro del desarrollo del pensamiento musical en el guitarrista.

“Desde una óptica académica es un concepto que se construye fortaleciendo los diferentes elementos que están implícitos en toda la música. El análisis musical se lleva a cabo teniendo en cuenta diferentes elementos (de forma, armónico, melódico, motivico, histórico-contextual, etc.), y se sabe que con la suma de este conjunto de elementos, los músicos adquieren argumentos con los que construye una interpretación apropiada.” (Acevedo, 2014, p. 43).

El análisis musical desde esta perspectiva integral, lleva al instrumentista a reconocer aún más los sonidos, ya no sólo desde un proceso meramente físico, en el cual los escuchó y posiblemente los interiorizó, sino además le es posible asumirlos contextualmente (desde el análisis histórico), musicalmente (desde el análisis melódico, armónico y rítmico), estructuralmente (desde el análisis formal), entre otros.

“El análisis musical ayuda al ejecutante a conocer la pieza de una manera más profunda, es una fase que ningún instrumentista debería pasar por alto, ya que el análisis musical lleva al músico a un conocimiento más específico de la pieza y lo involucra con elementos importantes [...] lo exige a tal punto de pensar más en estos aspectos, llevándolo a investigar sobre estas temáticas, ya sea con textos especializados o simplemente en el hecho de escuchar la música de una manera diferente y entrenarse poco a poco para el reconocimiento de estos elementos, interiorizándolos cada vez más hasta el punto de percibirlos con claridad en la música e incorporándolos a su práctica instrumental, lo cual permite al instrumentista llegar a una interpretación de alta calidad, no solo por sus habilidades como instrumentista sino por el conocimiento profundo y detallado de la obra, como alguna vez lo sugeriría Edwin Guevara Gutiérrez, maestro y director de la cátedra de



guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional en una clase de guitarra clásica que le diera al autor de este trabajo, en la cual concluyó la clase diciendo lo siguiente, refiriéndose a la importancia de realizar un análisis musical profundo a las obras: <<Los guitarristas deberíamos dejar de pensar tanto como guitarristas y pensar más como músicos para ser mejores intérpretes>>.” (Acevedo, 2014, p. 43 – 44).

También se habló anteriormente de la interpretación como elemento del pensamiento musical. La interpretación hace parte del desarrollo del pensamiento musical y es también, en gran medida, resultado del mismo. Reconocer, pensar y analizar la música (por ende los sonidos), conlleva un ejercicio interpretativo cada vez más alto. Interpretar es escucharse a sí mismo, pensar la música desde múltiples perspectivas, las cuales hacen parte de un análisis profundo de los sonidos que se ejecutan en la guitarra y son en esencia todos estos procesos cognitivos los cuales determinan una construcción consciente a partir del pensamiento musical.

En este punto es necesario tener en cuenta que procesos como el reconocimiento, el pensamiento, el análisis y la interpretación musical muchas veces son concebidos estrictamente dentro de lógicas de enseñanza académica, y vistos a partir de la guitarra clásica desde una tradición eurocéntrica, pues fue el contexto en el que se gestó esta escuela de pensamiento y enseñanza del instrumento. Por ello esos mismos rasgos académicos demarcan ciertos límites en el repertorio, por ejemplo, reconociendo ciertas músicas como las “válidas” para ser pensadas, analizadas e interpretadas en el instrumento. Otras expresiones musicales, como las sonoridades africanas, el blues y más aún el Jazz, son vistos como fenómenos apartados de la guitarra clásica y, contrario a ello, deberían ser integrados a esta, teniendo en cuenta la inclusión de estos en sus repertorios y aún pensando musicalmente tales géneros como son pensados los más reconocidos dentro de la historia del instrumento. Desarrollar un pensamiento musical con repertorio Jazz también requiere reconocerlo auditivamente, pensarlo, analizarlo e interpretarlo. Se abren preguntas como: ¿De qué manera se piensa musicalmente un género como el Jazz?

¿También se analizan musicalmente las expresiones populares? Y si es así, ¿cómo se analizan? Hay que considerar las respuestas concretas del sí o el no como no apropiadas para este tipo de preguntas, pues así como las tradiciones eurocéntricas expresadas en la guitarra tienen un trasfondo social, político y cultural en su historia y requieren un análisis desde estas categorías, las llamadas *músicas populares* también necesitan ser analizadas, pero a partir de su trasfondo social, político y cultural para entenderse en sí mismas; a esto se le podría llamar ejercicio de deconstrucción del pensamiento musical o descolonización del mismo, pues no estarían siendo vistas y analizadas desde una perspectiva eurocéntrica, sino más allá, entendidas en su esencia.

### **Descolonización del pensamiento musical**

El marcado eurocentrismo en la guitarra (evidenciado en sus procesos de formación y por supuesto en sus más reconocidos repertorios), y por otra parte el Jazz, hacen parte de un mundo musical a veces llamado infinito, en el cual el diálogo de saberes entre diferentes expresiones genera eso: nuevos saberes. El guitarrista ha construido un pensamiento basado en músicas europeas y no por ello es imposible hacerlo dialogar con géneros como el Jazz, pero este ha desarrollado también sus propias características sonoras e interpretativas, a partir de las cuales debe analizarse y reconocerse, pues al tratarlo como un objeto, visto desde una postura clásica (eurocéntrica), generalmente se visibiliza como ajeno a la academia y por ende inferior a ella. Pensar musicalmente este género, obliga al sujeto a reconocerlo, analizarlo e interpretarlo en su esencia, desde sus lógicas y hacia sus propios objetivos. Es imposible estudiar el Jazz tan sólo desde el pensamiento eurocéntrico, sería legitimar una sola manera de reconocer tal género musical y por tanto generaría un ejercicio colonizador, en consecuencia.

Para descolonizar el concepto de pensamiento musical, es necesario tener claro el significado de esta acción. Según Walter Mignolo:

“Mi empleo del término descolonización/descolonialidad proviene del artículo programático e inaugural en el que Anibal Quijano mostró que el concepto de modernidad es solo la mitad de la historia, e introdujo el concepto de colonialidad como su lado oscuro, pero inseparable. Esto es, iluminó el hecho de que no hay modernidad sin colonialidad. [...] Mi empleo del término se inscribe en un proyecto epistemico-político específico, el así llamado modernidad/colonialidad/descolonialidad. [...] En fin, descolonización/descolonialidad son términos comunes a variados proyectos que tienen en común desengancharse de las reglas euro-centradas.” (Mignolo, 2007).

El termino “*desengancharse*” no debe interpretarse como un ejercicio de invalidación o destrucción de conceptos, sino como uno que se abre a la legitimación de otros, vistos como inferiores, ignorantes o, como en música se les suele llamar, POPULARES, y por supuesto, al estudio y análisis de los mismos desde múltiples lógicas y perspectivas y no sólo desde aquella que la tradición europea ha forjado. Las músicas populares a lo largo de la historia han sido vistas como las expresiones del pueblo, por ello su nombre, y por ende lejanas del entorno académico. Las concepciones de música académica y música popular desde siempre se han querido alejar, sin la consciencia de la enorme cercanía y relación que guardan; muestra de ello es el Vals, que después de señalarse como una danza de los campesinos (popular), comienza a ser bailada por la burguesía europea a finales del siglo XVIII, y ya en el siglo XIX compositores como Johan Strauss (hijo), escribirían vales históricos como su más reconocido Danubio Azul (académico). No lejos de ello se podría citar también a compositores latinoamericanos como Agustín Barrios, con sus reconocidos vales para guitarra solista y por supuesto a Antonio Lauro, quien escribió una gran variedad de los mismos para el instrumento. Además, al interior de América Latina se diferencian el vals peruano, el vals colombiano, el vals ecuatoriano, entre otros.

Con lo anterior se podría reconocer al ejercicio de descolonización del pensamiento musical como una forma de no sólo *desengancharse de las reglas euro-centradas*, tal cual lo indica Mignolo, sino incluso de dialogar con ellas y relacionarlas en sus puntos en común con las reglas o lógicas latinas, indígenas y todas aquellas que se suelen llamar, desde la postura colonial, populares.

Contextualizando la descolonización en el campo que compete al guitarrista, sería necesario entender lo mencionado en páginas anteriores con relación a la historia del instrumento, pues la guitarra clásica es una escuela del instrumento concebida desde Europa, en la cual, a pesar de que se han desarrollado las llamadas músicas tradicionales o populares, estas no han dejado de ser eso: expresiones tradicionales o populares, las cuales se siguen mirando, desde la academia, como inferiores. De esta manera es claro que la colonización irrumpió no sólo económicamente en los territorios conquistados, pues también se generó un poder y una jerarquización conceptual, epistémica y sociológica, tal cual lo apunta Pardo Rojas, haciendo referencia al libro *“La Hybris del Punto Cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750 – 1816)”* de Santiago Castro:

“Castro-Gómez se basa inicialmente en la obra de Edward Said que puso en marcha la teoría postcolonial la cual muestra que el control imperial se basó y legitimó a través de imaginarios en los que fueron contruidos como inferiores las personas, las culturas, las sociedades y los conocimientos de los pueblos subalternizados en las colonias. Después de la independencia dichos imaginarios no desaparecieron sino que se perpetuaron en las ciencias sociales universitarias, en las artes y en los medios de comunicación en el Norte y en las ex-colonias, ahora constituidas en países independientes. La «periferización» del Tercer Mundo no se ha dado solo en el aspecto económico sino que ha ocurrido también en el campo cultural y epistémico.” (Pardo, 2006, p. 2).

En consecuencia con lo anterior, la descolonización en la música, y más específicamente en el guitarrista, pretende poner en diálogo los conceptos y experiencias ya aprehendidos (sin que tengan superioridad alguna), con los nuevos conceptos y experiencias por aprehender (sin que tengan inferioridad alguna). Así es posible la descolonización del pensamiento musical, pues como concepto de reconocimiento, razonamiento, análisis e interpretación de piezas musicales, tendría validez dentro de todos los contextos reconocidos como académicos y populares, y por supuesto, se llevaría a cabo en cada género de manera consecuente con la historia social, cultural y política del mismo. El Jazz emerge claramente como una expresión de resistencia social, política y cultural a esa colonización basada en lógicas de producción de no existencia: “Hay producción de no existencia siempre que una entidad dada es descalificada y tornada invisible, inteligible o descartable de un modo irreversible.” (Soussa, 2009, p. 108). La dicotomía *académico/popular* es una analogía de *científico/ignorante* y es consecuencia de una de esas lógicas a las cuales hace referencia Soussa:

“La monocultura del saber o del rigor del saber. Es el modo de producción de no existencia más poderoso. Consiste en la transformación de la ciencia moderna y de la alta cultura en criterios únicos de verdad y de cualidad estética, respectivamente. [...] Todo lo que el canon no legitima o reconoce es declarado inexistente. La no existencia asume aquí la forma de ignorancia o de incultura.” (Soussa, 2009, p. 109).

Relacionar lo dicho por Soussa con la música nos lleva a repensar el hecho del reconocimiento académico que se da a una u otra expresión artística. Anteriormente se habló de la música latinoamericana como popular para una postura eurocéntrica, pero es claro que en la actualidad la formación superior en artes musicales en Colombia, y específicamente en Bogotá, reconoce tanto a una como a otra dentro de un entorno académico. Muestra clara de ello es el trabajo que se da en la cátedra de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional, en donde se construyen discursos interpretativos y analíticos claros frente a autores como Fernando Sor y Gentil Montaña, como ejemplos

obvios en extremos históricos. En el presente trabajo se aboga por reconocer el Jazz como un género de concierto, al igual que lo han sido los más reconocidos en la guitarra clásica, analizándolo desde su contexto social, político y cultural, y por supuesto a partir de sus elementos más representativos como son la improvisación y el manejo armónico, entre otros a tratar más adelante.

A partir de las Epistemologías del Sur se puede visibilizar ese diálogo entre el Jazz – visto como expresión popular en la guitarra clásica – y el pensamiento musical basado en constructos eurocéntricos. Es decir, la descolonización del pensamiento no trata de destruirlo, sino de cuestionar su modo de producir *no existencia* de aquellas categorías o entidades (géneros, en música), denominados *ignorantes o incultos*. Esta lógica:

“Tiene que ser cuestionada por la identificación de otros saberes y de otros criterios de rigor que operan creíblemente en las prácticas sociales. [...] La confrontación y el diálogo entre los saberes supone un diálogo y una confrontación entre diferentes procesos a través de los cuales prácticas diferentemente ignorantes se transforman en prácticas diferentemente sabias.” (Soussa, 2009, p. 113-114).

El Jazz es tan sabio de sí mismo e ignorante de la guitarra clásica, como la guitarra clásica es tan sabia de sí misma e ignorante del Jazz. Así, se puede entonces estudiar cómo se piensa musicalmente el Jazz, pues como se ha dicho anteriormente, este tiene sus propias maneras de analizarse, reconocerse e interpretarse, por lo que hacerlo tan sólo desde una posición eurocéntrica es sesgar el concepto de pensamiento musical y su posibilidad de moverse a través de los géneros.

## Pensamiento y lenguaje musical en el Jazz

Pensar musicalmente el Jazz exige de parte del instrumentista reconocer su origen artístico, sociopolítico y cultural (además de sus características musicales, por supuesto), al igual que debería hacerse con la música europea, tradicional en la guitarra clásica. Escuchar, reconocer, analizar e interpretar, son procesos que se enmarcan dentro de cualquier abordaje musical, sin importar el repertorio con el cual se trabaje, pero por supuesto y como se aclaró en apartes anteriores, el análisis musical permite al instrumentista reconocer los sonidos propios al género desde múltiples perspectivas y de una manera holística.

Durante la entrevista con el pedagogo musical William Maestre, se discutió acerca de los aportes que el género Jazz brinda al guitarrista: “Para mí el término Jazz universaliza la intención de los tres elementos de la música: ritmo, armonía y melodía, y desde cada uno de ellos proyecta y potencializa las habilidades y las cualidades del compositor, del intérprete y del melómano.”<sup>1</sup>. Esta *universalización* corresponde de manera clara a la acción y puesta en práctica de un pensamiento musical completo e íntegro, teniendo en cuenta estos tres elementos básicos de la música. Muestra de ello son los talleres que se dictan alrededor del mundo con relación a la improvisación y la interpretación en el Jazz, donde la premisa fundamental es el reconocimiento y la apropiación que el sujeto debe tener del ritmo, la armonía y la melodía. Lo dicho por Maestre se comprobó de manera clara en los talleres realizados con los cuatro estudiantes de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, en los cuales se llevó a cabo el montaje del arreglo planteado como recurso pedagógico en el presente proyecto de investigación: en cada nota que se tocó, en cada compás que se estudió y en cada frase musical que se analizó se tuvo en cuenta el rol que cada intérprete cumplía dentro del ensamble, y ellos mismos fueron capaces de asociar su parte de manera consciente y consistente con el mismo; las

---

<sup>1</sup> Maestre, William. Licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional, docente de la Universidad el Bosque, pianista de Jazz, arreglista y compositor. Entrevista realizada el 24 de febrero de 2017.

melodías no solo fueron líneas de notas en crescendo y decrescendo, también tuvieron una función armónica y rítmica clara dentro de la agrupación y esto mismo también influyó en elementos como las dinámicas y la agógica musical (por ejemplo: cuando cada uno tenía protagonismo melódico, reconocía plenamente en qué sector armónico de la obra se encontraba, premisa fundamental para el ejercicio de la improvisación).

Un punto importante dentro de la misma entrevista fue el concepto y la función de la escucha (categoría de la que se habló en páginas anteriores), a lo cual el entrevistado señaló:

“Si yo canto lo que escucho, toco lo que canto [...] A partir de la escucha el músico va a empezar a tratar de cantar, de repetir y de buscar esa tradición oral de las músicas afro e indígenas, y va a encontrar una musicalidad interna que seguramente, a partir del apoyo teórico – con la armonía, con la melodía y con el ritmo –, va a hacer corpórea su identidad musical [...] Para mí una persona que solamente lee música, es un músico al treinta o al cuarenta por ciento, independiente del género.”(Maestre, 2017, entrevista citada).

Lo dicho por Maestre señala una forma clara de pensamiento musical del Jazz, lo cual no quiere decir que únicamente sea este género el cual deba abordarse en tal sentido; es claro que cada música guarda una tradición oral propia y por supuesto una identidad musical acorde con su contexto histórico, por lo cual el Jazz, desde este punto de vista, constituye un camino alternativo y si se quiere llamar nuevo, para el abordaje de la guitarra “clásica”, pues el ejercicio de la escucha en busca de lo que señala el entrevistado ha sido olvidado en la interpretación de este instrumento. Los guitarristas, en su mayoría, leen y memorizan obras, por lo que, como bien lo aclara Maestre, están siendo músicos al treinta o al cuarenta por ciento y es claro que escuchar elementos propios de cada música optimizaría y enriquecería artísticamente al intérprete, y más aún a toda esa tradición europea que guarda su instrumento y su concepción técnica de los sonidos.



A partir del concepto base de pensar musicalmente una expresión, no solo por su construcción teórica sino también desde su tradición oral e identidad musical, se tendría en cuenta que cada género guarda tradiciones e identidades únicas acordes a su contexto, como se dijo anteriormente, y por lo cual sería lógico concluir ciertas formas de interpretar unas u otras músicas, o como el autor de este proyecto lo ha evidenciado en una acción común del ser humano: formas de hablar las músicas. A esas formas de hablar, históricamente se les ha referido como *lenguajes* musicales, tal cual lo señaló el guitarrista y docente de la Universidad Pedagógica Nacional Edwin Guevara, refiriéndose a la esquematización que el estudio del instrumento por parte del guitarrista ha conllevado en la interpretación: “Como no ha conocido un *LENGUAJE* donde le permitan ser él mismo, se asusta cuando llega un cifrado donde tiene que improvisar sobre cuatro acordes”<sup>2</sup>, pues la improvisación es un ejercicio que el guitarrista ha dejado de lado, por lo cual él mismo señala: “También hay Jazzistas absolutamente herméticos, pero en general yo creo que el Jazz no es así. La diferencia entre los dos es que el Jazz es libre y el clásico es castrante” (Guevara, 2016, entrevista citada).

De cierta manera Edwin Guevara apunta claramente a las formas de abordaje musical y de estudio interpretativo con que el guitarrista ha tomado la música clásica. Es claro que los géneros de tradición europea para el instrumento aportan no solamente una gran técnica, sino además una clara solvencia en el discurso musical e interpretativo si se toman, por supuesto, no sólo como ejercicios mecánicos (se pueden tomar como ejemplos más claros a grandes guitarristas como David Russell, Zoran Dukic y Judicael Perroy, entre otros). Es ese el punto que se considera esencial a la hora de estudiar cualquier tipo de músicas: la técnica no debe ser el fin, es sólo un medio para llegar a la música (concepto visto por el autor del presente proyecto en las clases de guitarra con el maestro Edwin Guevara). Ese

---

<sup>2</sup> Guevara, Edwin. Guitarrista, arreglista, compositor y director egresado del Conservatorio del Liceo de Barcelona – España, con estudios de posgrado en dirección sinfónica en la Universidad Nacional de Colombia. Docente de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Universidad Sergio Arboleda. Entrevista realizada el 22 de noviembre de 2016.

es el factor principal por el cual el guitarrista ha desviado el enfoque que debería tener su estudio en la interpretación musical, con independencia del género, pues en resumen de las palabras mencionadas por los maestros citados, los instrumentistas han dejado que el estudio del Jazz, la música clásica, la música tradicional latinoamericana y todos los géneros que pueden ser interpretados en la guitarra, se queden en un ejercicio de lectura y ejecución técnica, y no trasciendan en análisis profundos e investigaciones completas de los orígenes y las formas de dialogar musicalmente con los mismos.

Con lo anteriormente dicho, es posible definir a cada uno de esos géneros como un lenguaje que necesita ser traducido con sus respectivas maneras de dialogar musicalmente y teniendo en cuenta sus particularidades léxicas (si se pretende profundizar en la analogía con el lenguaje). El Jazz es un lenguaje que debe estudiarse, además de teórica, técnica y analíticamente, desde esa identidad cultural y social que enmarcó su desarrollo; es importante entender cómo la raza negra, en su encuentro con el mundo occidental, comenzó a hablar mediante la música, expresando sus mayores sentimientos de inconformismo y resistencia política a ese nuevo mundo que los estaba colonizando. “El blues es un estado del alma” (dicho en palabras del saxofonista y docente de la Universidad Pedagógica Nacional, William Rojas, en uno de los encuentros realizados en el seminario Apreciación del Jazz, tomado por el autor del presente proyecto), y por ende el Jazz lo es, por lo cual se debe utilizar tal lenguaje en su esencia más pura y sin menospreciar sus características de origen y posterior desarrollo, en los cuales no fue el punto central leer una partitura y reproducir sonidos perfectamente ejecutados, pues además de esto, era necesario querer hablar y decir mediante la música aquellos sentimientos y emociones de descontento, dolor y represión socio-cultural que guardaba el sujeto y debían ser traducidos en el lenguaje musical.

Teniendo en cuenta la identidad y el origen sobre los cuales se puede pensar musicalmente el Jazz y dialogar con este, también es posible entender cómo funciona el

ejercicio de la descolonización musical, si así se le quisiera llamar. Descolonizar el pensamiento musical, acerca de lo cual se habló en apartados anteriores, es posible si el intérprete es consciente de que no hay una sola manera de pensar los sonidos y utilizarlos en cuestión de lenguaje, sino que esto depende de una concepción completa de lo que significa el análisis, el reconocimiento y la interpretación de un género musical. El guitarrista clásico no se ha permitido pensar las músicas de maneras alternas a como la tradición europea se lo ha enseñado; eso sería posible, de una u otra manera, si se empieza a reconocer los géneros como el Jazz dentro de sus particularidades musicales e históricas, pues se entendería dicha música en su esencia y no únicamente desde las lógicas de pensamiento musical eurocéntrico. Cabe decir que el Jazz – y más aún la Big-Band – deben gran parte de su historia a Europa, por lo que no se habla aquí en términos de invalidación de las formas de pensamiento vistas desde una u otra tradición, sino como una cuestión de diálogos y conversaciones de lógicas y formas de reconocer, en este caso, la música.

De esta manera se tiene claridad en cuanto a los conceptos de pensamiento y lenguaje musical en el Jazz. Es claro que hablar de Jazz como un concepto concreto es difícil y abarcaría infinidad de expresiones sonoras, por lo cual en este proyecto se tiene en cuenta el género Big-Band Jazz que, aunque también abarque múltiples espacios y categorías musicales, en el presente trabajo se tomará como ese formato particular durante el desarrollo del Jazz y su uso en la obra *Magenta*, del compositor colombiano anteriormente citado, William Maestre. Dicho formato es aquel principalmente desarrollado durante la Era del Swing, época en la cual se consolidó la orquesta del Jazz tal cual la conocemos hoy día, con una plantilla instrumental base constituida por saxofones, trompetas y trombones (en la sección melódica) y el piano, el bajo, la guitarra eléctrica y la batería (en la sección rítmica). La Big-Band Jazz también desarrolló un lenguaje propio y una forma clara de pensar-se musicalmente, lo cual tuvo claras influencias en lo que a

futuro se concretaría en la composición, el trabajo de arreglos y la interpretación musical, como tal formato.

### **Pensamiento y lenguaje musical desde la Big-Band Jazz**

La Big-Band como orquesta tradicional del Jazz ha tenido, al igual que dicho género, una evolución congruente con su historia. Mucho se podría hablar de autores que dedicaron su vida a componer para dicha agrupación, de intérpretes memorables que marcaron un estilo y múltiples formas de interpretar el swing, el be-bop, el cool-jazz, el hard-bop y de la infinidad de géneros que el Jazz ha desarrollado en su historia, y específicamente en la Big-Band, pero definir una forma de escritura, de interpretación o de pensamiento y lenguaje musical en la Big-Band exigiría un proyecto dedicado exclusivamente a estas categorías. Los conceptos de pensamiento y lenguaje musical que se desarrollan en este proyecto, con relación a la orquesta del Jazz, están basados en los conocimientos adquiridos y las experiencias vividas en los seminarios “Arreglos de Música Popular II” y “Repertorios y dirección”, del programa curricular de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, ambos trabajados con el maestro Néstor Rojas.

Pensar musicalmente esta agrupación exige en primera medida reconocer elementos técnicos y teóricos, tales como la instrumentación y la orquestación, y su relación con los estilos y géneros dentro de los cuales se pretenda componer, analizar o adaptar obras. El formato base de la Big-Band está conformado por una sección de vientos-maderas (compuesta por dos saxofones altos, dos saxofones tenores y un saxofón barítono), una sección de vientos-metales o más llamada línea *Brass* (compuesta por cuatro trompetas y cuatro trombones), y una sección ritmo-armónica (compuesta por piano, guitarra eléctrica, bajo eléctrico o contrabajo y batería). A lo largo de la historia del Jazz son múltiples las Big-Band que han tenido diversas particularidades en la constitución de su formato. La agrupación de Fletcher Henderson, por ejemplo, una de las pioneras del

lenguaje de la orquesta Jazz, contenía un banjo o banyo y una tuba (como instrumentos no mencionados en el formato descrito anteriormente), de los cuales su uso fue coherente con la época en que se constituyó esta Big-Band, pues la guitarra eléctrica no aparecería reemplazando al banjo, sino hasta la década de los treinta en el Jazz. Como ejemplo alternativo al citado, el formato de Big-Band en la actualidad, está constituido, además de los instrumentos base mencionados, por otros como la flauta travesa, el clarinete (que era originalmente utilizado en el formato Dixieland Band, agrupación musical precursora de la Big-Band), el saxofón soprano e incluso instrumentos del folclore no usados ni estudiados en la academia como la quena o la flauta de millo (dependiendo del repertorio interpretado), el vibráfono, las congas, los bongos y algunos otros usados en géneros como el Latin Jazz.

Reconociendo la Big-Band en su esencia más pura, es decir desde su construcción y distribución instrumental, es posible concientizarse acerca de las posibilidades orquestales, por ejemplo, con las que se cuenta a la hora de realizar una composición, adaptación o montaje de una obra para esta agrupación. Durante el desarrollo del seminario “Arreglos de Música Popular II”, el autor de este proyecto escribió una adaptación para dicho formato de la obra Bop-be, composición del pianista Keith Jarrett, en la cual se evidenciaron los elementos principales que hacen a una pieza apropiarse del lenguaje Big-band. El lenguaje depende del pensamiento, y el pensamiento a su vez del lenguaje; esto se comprobó de manera clara en dicho seminario: estudiando todos los elementos teóricos y técnicos concernientes a la agrupación fue posible desarrollar un lenguaje para la obra escogida, teniendo en cuenta el uso del *Voicing* – que es una de las técnicas más usadas en la Big-Band, por medio de la cual se escriben melodías en bloque sobre las cuales se encuentra distribuido un acorde, es decir, el paralelismo está presente en todas las líneas y secciones del conjunto, siendo esta una de las grandes diferencias que el Jazz tendría, a nivel de lenguaje, con la armonía tradicional, estudiada desde conceptos eurocéntricos de las reglas musicales y en las cuales se evitan dichos

paralelismos – y la relación dinámica, por ejemplo, que este debe tener a la hora de orquestrar una frase o pasaje melódico, es decir, las melodías en bloque no tienen la misma intención musical en la sección brass que en la sección de vientos-maderas y a su vez en el uso de ambas secciones, en bloque. En resumen, el manejo de la densidad, el peso y la amplitud en la Big-Band es esencial a la hora de querer apropiarse del lenguaje de este conjunto, tal cual lo es en la escritura de la orquesta sinfónica, y de la misma manera aquellos elementos propios de dicho género. “La densidad hace referencia a la cantidad de voces reales que suenan simultáneamente al margen de los doblajes, el peso representa los doblajes a la octava y la amplitud la distancia entre el sonido más agudo y el más grave.” (Peñalver, 2010, pág. 8), conceptos tenidos en cuenta a la hora de escribir para cualquier formato orquestal y que definen un punto de enlace del pensamiento musical en el Jazz y en la música europea.

Alternos a los elementos del formato, es decir, los instrumentos usados dentro de él, que inevitablemente dan una fuerza, una intención y un color característicos a la orquesta Jazz por excelencia, y el uso que de ellos se desprende, como la disposición orquestal usada, las melodías al unísono, a la octava o voceadas (voicing), propio al género y por ende a la Big-Band, la improvisación cumple un papel esencial dentro de la adquisición del lenguaje. Después de haber realizado observaciones y análisis previos a la escritura de este proyecto, de la interpretación musical de agrupaciones como la Big-Band de la Universidad del Bosque y de la Universidad Pedagógica Nacional, se encontró que la improvisación cumple un papel fundamental en el enlace entre el trabajo solista y de conjunto, es decir: el músico que actúa en una agrupación de este tipo, se encuentra expuesto a ambos roles y de esta manera enriquece su pensamiento musical desde una acción acompañante (cuando toca en conjunto con la orquesta), y desde una acción solista (cuando improvisa acompañado por la orquesta). Este fue uno de los puntos principales en los cuales se encontró una gran diferencia entre el pensamiento musical desarrollado en la Big-Band y la orquesta sinfónica tradicional de la música europea: en los conciertos para instrumento solo y orquesta, por ejemplo, hay un solista acompañado a lo

largo de la obra por el conjunto sinfónico, pero pocas veces se le ve a dicho instrumentista improvisar o crear nuevas líneas melódicas, basadas en una secuencia armónica propuesta por el compositor. Sería un interrogante amplio el concepto de cadencia en la música clásica europea, como espacio en el cual el instrumentista demuestra sus habilidades técnicas y musicales completamente solo, sin acompañamiento o base sonora ejecutada por la orquesta; cabe decir que la improvisación era un rasgo fundamental de la música barroca, por ejemplo, en la cual el compositor solo daba un bajo continuo con cifra armónica que indicaba qué disposición del acorde debía sonar, o más aún, un compositor tan notable como Johann Sebastian Bach improvisaba la mayoría de sus obras. Este ejercicio se fue dejando de lado dentro de la práctica musical debido a ciertas lógicas que se comenzaron a implementar después de la Revolución Francesa y más exactamente durante el período del Romanticismo. El compositor surge como una figura esencial en la música, de hecho, como un genio, y aquello que él proponía desde la escritura musical era tan detallado y preciso que el espacio creativo del intérprete se fue perdiendo poco a poco. La improvisación, como es evidente, ha estado presente en ambos contextos y esto denota otro punto en común entre ambas músicas, pero es claro que dentro de este proyecto cuando se habla de música clásica se está haciendo referencia a la tradición dentro de la cual se ha estudiado la guitarra y por ello se concluye que la improvisación no se ha tenido en cuenta por parte de dichos instrumentistas. Con los estudiantes con quienes se trabajó el arreglo planteado dentro del presente proyecto de investigación, se evidenció la inexperiencia en la improvisación, lo cual radica no sólo en el repertorio que se ha trabajado desde la guitarra sino en la manera en como se han abordado, de lo cual ya se habló en el anterior apartado, con relación al pensamiento musical en el Jazz.

Teniendo en cuenta lo expuesto, conceptualizar, estudiar y apropiarse el pensamiento y el lenguaje musical desde la Big-Band Jazz dependería de los siguientes factores:

1. El estudio teórico de los elementos característicos de la Big-Band, que es totalmente necesario, desde su comprensión de formato hasta el uso de este a

partir de las debidas texturas musicales, como podrían ser el bloque o paralelismo característico de la escritura para este conjunto, e incluso el contrapunto o polifonía, representativos del período barroco, que aún en la actualidad cumplen un papel esencial en la escritura, análisis e interpretación de las músicas, incluidas o no en la familia.

2. La praxis musical desde el conjunto, pues para un saxofonista, trompetista o trombonista es común tocar en una Big-Band o en una orquesta sinfónica, pero el guitarrista ha desarrollado su estudio desde una experiencia individual la cual, por supuesto, acude a unos repertorios pensados para ese formato: solista. Es por ello que es común encontrar en academias o escuelas de música ensambles y conjuntos de cuerdas pulsadas, como en la Universidad Pedagógica la Orquesta Típica o la Orquesta de Guitarras, pero en ninguna se ha trabajado desde las lógicas de la Big-Band: bloques melódicos, acompañamiento y solistas de improvisación.
3. La improvisación, pues es uno de los elementos principales de la Big-Band y por supuesto del Jazz, a lo largo de toda su historia. Pocos son los guitarristas de la Universidad Pedagógica Nacional a los cuales se ha visto improvisar en vivo. Roland Dyens, como ejemplo externo a la población directa de estudio, es uno de los pocos guitarristas que incursionó en este elemento de la música, pues incluso todo su repertorio de concierto acudía a una selección musical que realizaba en escena, según como sintiera al público y a su conexión con este. Esto se pudo observar durante el concierto que el guitarrista europeo realizó el 27 de noviembre de 2014 en el Museo Nacional de Colombia.

Teniendo en cuenta estos tres puntos, vale la pena comentar y ampliar la reflexión de cómo se desarrollan el pensamiento y el lenguaje musical desde la Big-Band. Es claro que los elementos teóricos que se pueden estudiar mediante la escritura de composiciones y adaptaciones a partir de este formato, inevitablemente enriquecen aspectos directos de la formación musical de todo sujeto y más aún, el interpretarlos (teniendo en cuenta su



análisis y reconocimiento, ya discutido a lo largo del capítulo), conlleva a una consciencia o lógica musical completamente propia al Jazz, y que de una u otra manera fortalecerá los distintos elementos que todo instrumentista pretende potenciar en el abordaje de cualquier obra, independiente del repertorio. Pero algo sí es vital y totalmente evidente: el lenguaje de la Big-Band es uno de los pocos, por no decir el único, que entreteje la escritura y la improvisación musical en una misma pieza, lo cual podría ser visto como una posibilidad de la descolonización en el pensamiento musical del guitarrista, pues sería una acción con la cual sus saberes ya apropiados a partir de la escuela clásica entrarían en diálogo con aquellos a desarrollar y potenciar mediante el lenguaje del Jazz. La escritura (en el caso de los intérpretes la lectura musical), que ya es un factor relevante en el quehacer del guitarrista, podría ser vista desde otras perspectivas, si se tiene en cuenta también a la improvisación dentro de una misma pieza, pues contendría un componente muy propio al instrumentista, se gozaría y se disfrutaría artísticamente del hecho musical, *desenganchando* (en palabras de Mignolo), en cierta medida, el concepto romántico de la fidelidad a la obra y respeto rotundo a lo escrito (en cuanto a cómo se consolidaron estas lógicas se hará referencia directa en los siguientes capítulos). Estos dos ejercicios que combina el lenguaje y pensamiento musical a partir de la Big-Band, generarían nuevas formas de pensar el estudio de la guitarra.

Dentro de la escuela clásica de la guitarra, esos elementos que favorecen y enriquecen el pensamiento musical del instrumentista nunca se han tenido en cuenta durante el abordaje y el trabajo del repertorio Jazz, pues sí se ha abordado dicho género pero no de las maneras que se mencionaron anteriormente, tal cual lo indicó el docente Mario Riveros en la entrevista que se le realizó, hablando acerca de los aportes que el Jazz conlleva al guitarrista:

“El Jazz, bien trabajado [...] desarrolla repentismo, conocimiento del diapasón, capacidad improvisadora, organización de ideas, [...] conocimiento también de múltiples escalas, y por ende, las relaciones armónicas que esas escalas conllevan. Y digo el Jazz bien

trabajado, porque [...] el Jazz se volvió música clásica, entonces la gente monta por partitura lo que hizo cada guitarrista de Jazz, entonces ahí [...] están haciendo música clásica. [...] En el Jazz se dice, entre otros apuntes, que hay que oír, analizar – en esa audición –, calcar, emular y después recrear. [...] Si no se hace eso sino solamente se calca, y fuera de eso no de oído sino de partitura, pues no se hace nada.”<sup>3</sup>

Es importante tener en cuenta cómo la perspectiva de los conceptos de música clásica y Jazz son tan diferentes y esto lo revelan claramente los comentarios hechos por parte de Guevara y Riveros. No es casual que Guevara apuntara, acerca de la música clásica, su lógica *castrante* y en el caso de Riveros, que los guitarristas no hacen nada con el hecho de leer una partitura de algo interpretado en el Jazz, sin realizar un ejercicio de escucha y análisis previo (métodos que se evaden continuamente en el estudio de la guitarra clásica) y que a su vez *castra* las formas de abordaje con las que tradicionalmente se llevó a cabo el estudio del Jazz. Ese pensamiento musical en el Jazz expuesto a lo largo de este capítulo (y que los citados intérpretes resumen en sus comentarios acerca del concepto del género), desarrolla un lenguaje propio al mismo, que inevitablemente transforma y replantea los métodos dominantes dentro del estudio de la guitarra clásica: la lectura, la mecanización, la técnica y la reiteración, entre muchos otros que se han legitimado dentro del contexto clásico y que han suprimido las prácticas con las cuales se abordan músicas como el Jazz: la escucha consciente y la improvisación colectiva o individual, entre otros. La descolonización actúa en el hecho de romper cualquier lógica dominante de las prácticas llevadas a cabo en el estudio de la guitarra, pues una no es mejor que la otra, sino más aún, ambas complementan conceptos: la mecanización y la técnica del clásico podrían entrar en diálogo con la escucha y la improvisación del Jazz, tal cual se puede apreciar en el virtuosismo del saxofonista Charlie Parker, quien contaba con una técnica indiscutible, pero aprovechaba esta en sus improvisaciones, creando líneas melódicas

---

<sup>3</sup> Riveros, Mario. Guitarrista egresado de la Universidad Nacional de Colombia con estudios de posgrado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid – España. Docente de la Universidad Pedagógica Nacional, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Facultad de Artes ASAB y de la Universidad Central. Entrevista realizada el 13 de noviembre de 2016.

completamente expresivas y coherentes a un discurso del Be-bop. Este hecho podría darse en el guitarrista que no determine jerarquías en las formas de abordaje musical entre el estudio clásico y el estudio del Jazz, si se habla a partir del presente proyecto de investigación.

Para la escuela clásica siempre ha sido relevante la técnica del guitarrista, como se acaba de indicar, e inevitablemente es esencial en cualquier contexto musical. Por ello es importante indagar acerca de los aportes técnicos y los elementos que el Jazz y específicamente el pensamiento y el lenguaje musical de la Big-Band pueden aportar al instrumentista.

## **CAPÍTULO II: LA TÉCNICA EN LA GUITARRA VISTA DESDE LA BIG-BAND**

### **Historia y desarrollo técnico de la guitarra**

Definir un origen o nacimiento concreto de la guitarra es difícil y exigiría una investigación profunda del desarrollo no sólo de esta, sino de absolutamente todos los instrumentos de cuerda pulsada que permitieron su construcción y consolidación como uno de los instrumentos más reconocidos en la historia de la música. De la misma manera, la técnica se ha convertido en un concepto ambiguo, pues dependiendo del contexto, sujeto y género musical desde el cual se analice, tendrá sus debidas particularidades y características. Es claro que en el presente proyecto se hace referencia a la guitarra conocida como clásica, que tuvo su origen en España y que posteriormente tuvo diferentes transformaciones que la llevaron a incluirse en ámbitos musicales como el blues e incluso las músicas latinoamericanas como el bolero o la canción social. En este apartado se tendrán en cuenta los conceptos de historia y técnica de la guitarra gestados

en el siglo XVII (y que tuvieron su mayor punto de desarrollo en el siglo XIX), época en la cual la guitarra era vista como un instrumento de tradición popular y no contaba con la aprobación de grandes compositores e intérpretes de otros instrumentos para incluirse dentro de la música de cámara (como el clavecín, ejemplo más claro del período barroco y gran parte del clasicismo). En cuestión de origen cabe aclarar que antes de consolidarse la guitarra, instrumentalmente, el encuentro cultural que hubo específicamente en España durante gran parte de la Edad Media fue el que desarrolló lo que inicialmente sería dicho instrumento y que en épocas posteriores llegaría a concretarse como hoy día lo conocemos:

“Si tenemos en cuenta que a lo largo de la mayor parte del período medieval en el que se formó la guitarra reinos cristianos y musulmanes se disputaron el territorio de la Península Ibérica y que durante esa larga y obligada convivencia se produjo una constante mezcla de población y culturas, parece lógico pensar que la guitarra, más que un instrumento musical de raíces únicamente europeas o árabes, debe ser considerado como un instrumento que nació de la unión de ambas corrientes en España, como consecuencia del frecuente contacto, intercambio y mutua influencia de las culturas musicales hispano-cristiana e hispano-musulmana. [...] si bien es cierto que el desarrollo físico de la guitarra española parece apuntar hacia la guitarra latina y la vihuela, usados principalmente en los reinos cristianos, [...] no es menos cierto que estos instrumentos se construyeron y evolucionaron bajo una considerable influencia de las formas y características de los instrumentos árabes.” (Ramos Altamira, 2005, p. 14).

En este punto es correcto tener en cuenta que, como lo indica Ramos Altamira, la guitarra nació de una *mezcolanza de población*, por ende debe su origen histórico a las culturas mencionadas y por supuesto, a todas sus tradiciones y lógicas sociales, políticas y claramente artísticas. El Jazz no está lejos de ser comparado, en su forma de originarse, con la guitarra, pues también se consolidó en lo que fue el encuentro entre Europa y África en tierras sureñas de los Estados Unidos de América. La creación que se atribuye a una u otra cultura tanto del Jazz como de la guitarra, no borra esas raíces que cada

población demarcó en ambos, y por ende es ilógico dar propiedad del origen de alguno de los dos a un grupo social en particular. La música es eso a fin de cuentas, un encuentro de culturas que desemboca en una expresión permeada por las características artísticas de cada una de las poblaciones que hacen parte del momento histórico en el cual se gesta, desarrolla y consolida una forma de comunicación sonora. Cabe decir que la diferenciación de lo académico y lo popular comienza a darse en la entrada de un hecho popular a un contexto, tal cual sucedió con la guitarra y será explicado en este apartado. Esta es una dicotomía, que “es la forma más acabada de totalidad para la razón metonímica”, tal cual lo indica Soussa “ya que combina, del modo más elegante, la simetría con la jerarquía”:

“La simetría entre las partes es siempre una relación horizontal que oculta una relación vertical. Esto es así, porque, al contrario de lo que es proclamado por la razón metonímica, el todo es menos y no más que el conjunto de las partes. [...] Por ello todas las dicotomías sufragadas por la razón metonímica contienen una jerarquía: cultura científica/cultura literaria; conocimiento científico/conocimiento tradicional; hombre/mujer; cultura/naturaleza; civilizado/primitivo; capital/trabajo; blanco/negro; Norte/Sur; Occidente/Oriente y así sucesivamente. [...] El Norte no es inteligible fuera de la relación con el Sur, tal y como el conocimiento tradicional no es inteligible sin la relación con el conocimiento científico o la mujer sin el hombre.” (Soussa, 2009, p. 104).

En resumen, sería esta la categorización que se da a lo académico y lo popular, dentro de la cual se da una relación de poder y dominio, pues lo que no está escrito, teorizado y tecnificado (como se maneja en la academia), se reconoce como música popular – lo popular no es inteligible sin su relación con lo académico, en palabras de Soussa –. Cabe decir que esto se ha venido transformando con los cambios de concepción frente a los discursos musicales y posturas artísticas que se dan fuera del mundo académico, pero aún así, en contextos como la guitarra, el abordar dichas expresiones populares de una manera clásica y como se expuso en el anterior capítulo, es supeditar sus sonidos,

orígenes y tradiciones a las lógicas de estudio que la academia ha legitimado: la técnica, la mecanización y la reiteración, entre otros.

Para hablar de estas posturas dominantes que se expresan aún en la actualidad en el estudio de la guitarra, es necesario entender cómo el instrumento y su escuela de pensamiento en Europa se desarrollaron históricamente. Vale la pena tener en cuenta a reconocidos compositores e intérpretes que permitieron a la guitarra ser lo que es en la actualidad. Gaspar Zans (1640 – 1710), fue sin duda el principal, por no decir el primero, en sentar aquellas bases de lo que sería la guitarra española durante los siguientes siglos. En palabras de Ignacio Ramos Altamira (2005):

“Nació en Calanda de Ebro, un pequeño pueblo de Zaragoza [...] En su período italiano, Sanz adoptó además la afinación y tablatura utilizada en este país, así como el sistema de notación de acordes con Alfabeto, y con la gran influencia transalpina en su obra, regresó a España, trabajando al parecer, aunque no está demostrado, como instructor de guitarra del Infante Don Juan, hijo del rey Felipe IV, al que dedicaría su famosa *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, impresa por primera vez en Zaragoza en 1675. En esta primera edición se incluía un tratado teórico completo, con todo tipo de consejos técnicos y musicales, acompañado de numerosas composiciones de Sanz sobre danzas de la época. En la parte teórica, Sanz explica el encordado, la afinación, la colocación de trastes, el sistema de Alfabeto, la composición mediante una tabla musical, la digitación, la colocación de las manos, el compás y técnicas y adornos como arpeggios, trinos, apoyamientos y campanelas, mientras en la segunda parte expone doce reglas de contrapunto para utilizar la guitarra como acompañamiento, con algunos ejemplos y explicación del bajo continuo, que también menciona son válidos para el arpa y el órgano.”  
(p. 37)

Teniendo en cuenta esa primera *Instrucción* escrita por Gaspar Sanz, es evidente considerar el origen tradicional que tenía, en principio, la enseñanza de la guitarra, pues el

hecho de escribir tal documento (que hoy día se podría conocer como cartilla metodológica) e incluir en este danzas de la época y lectura de alfabeto (similar al cifrado que actualmente se utiliza para escribir géneros como el Jazz), señalaba por supuesto un intento de academización, si así se quisiera llamar, de ciertos elementos que se contemplaban dentro de la interpretación de la tradición o folclor de la época, en un instrumento que era visto dentro de ese mismo círculo social y no dentro de una enseñanza formal o superior. Es preciso tener claridad en que estos primeros documentos escritos especialmente para la guitarra y su enseñanza, eran para un instrumento de cinco ordenes, es decir, que tenía sólo cinco juegos dobles de cuerdas y una afinación totalmente distinta a la que conocemos hoy día en la guitarra de seis cuerdas. El uso de la guitarra en el contexto popular que se señala es claro, de igual manera, a partir de lo escrito por dicho autor:

“La creciente difusión de la guitarra en los ambientes aristocráticos europeos durante el siglo XVII no fue sin embargo suficiente para que el instrumento fuera aceptado en la música de cámara y concierto, y mucho menos en la religiosa, por considerarla los músicos académicos de la época como un mero acompañante de danzas cortesanas sin categoría para la música de cámara o capilla.” (Ramos Altamira, 2005, p. 35).

Gaspar Sanz y su aporte a lo que sería inicialmente la técnica en la guitarra de cinco ordenes, serían fuente de inspiración para compositores emblemáticos del siglo XX, como Joaquín Rodrigo, quien escribió uno de sus conciertos para guitarra y orquesta sinfónica, “Fantasía para un Gentilhombre”, basado en su Suite Española.

Con el cambio de siglo y la experimentación en la construcción de los instrumentos, la guitarra tomó también cambios notorios en su disposición, tal cual lo indica Ramos Altamira (2005):

“Se puede considerar esta época como un período de transición en el que el instrumento tendrá que adaptarse a un nuevo contexto artístico, dejando atrás su limitada función como acompañante de danzas y canciones y desarrollando sus cualidades técnicas para poder integrarse como instrumento de concierto en la recién nacida música clásica, lo que pasaba en primer lugar por mejorar la limpieza y calidad de su sonido. [...] En primer lugar, se añadió un sexto orden al instrumento, – el orden grave superior –, y poco después se sustituyeron los órdenes dobles por órdenes simples (con una sola cuerda).” (p. 39).

De esta manera la guitarra tomó un rumbo clásico, es decir, dentro de dicha música, la cual comenzó a moldear su construcción y con ello su interpretación, pues elementos como el rasgueo, que eran mucho más utilizados con los órdenes dobles se sustituyeron poco a poco por el punteo, ya que las cuerdas simples permitieron que el instrumento cantara de manera mucho más lírica las melodías que le eran asignadas. Otros cambios que se llevaron a cabo sobre la guitarra tuvieron que ver con el material y la disposición de las clavijas, a como se conocen hoy día, pues anterior a ello el clavijero del instrumento tenía una forma curva e inclinada, similar al de los instrumentos de cuerda frotada y esto sucedía ya que quienes construían las guitarras de la época eran los mismos luthiers que fabricaban los violines, las violas y los violonchelos. También se agregaron a la guitarra los hoy conocidos trastes de metal al diapasón, se ensanchó el cuerpo, al cual con el aumento del tamaño también se le dotó de más sonido, se eliminaron varios de los adornos que en el período barroco eran comunes en este instrumento y por supuesto, la boca se comenzó a fabricar descubierta, con el hueco que daría, a futuro, la resonancia característica del instrumento. Cabe decir que la popularización del instrumento de cuerda pulsada tal cual lo conocemos hoy en día, llevó mucho tiempo e incluso no se conoce con exactitud el primer país en el cual se interpretó la guitarra de seis cuerdas simples; de hecho en varios países aún se utilizaba la guitarra de cinco órdenes. Sería hasta mediados del siglo XVIII para cuando la guitarra (aun en cuerdas dobles pero ya de seis órdenes) comenzaría a difundirse y extenderse en España, y por supuesto los trabajos para dicho instrumento no se harían esperar:



“siendo la primera obra teórica dedicada a este nuevo modelo que se conoce la *Explicación de la guitarra*, de Juan Antonio de Vargas y Guzmán [...] El tratado de Vargas explica la afinación de la guitarra de seis órdenes, su ejecución rasgueada y punteada y para acompañar con el bajo, e incluye trece interesantes sonatas presentadas tanto en la antigua tablatura como en la nueva notación musical con solfeo [...] las guitarras que más se utilizaban a finales de siglo en Francia e Italia eran las de cinco cuerdas simples, con lo cual resulta difícil establecer en qué país se utilizó por primera vez la guitarra de seis cuerdas.” (Ramos Altamira, 2005, p. 41).

Fue Fernando Ferandiere a finales del siglo XVIII, quien al igual que Gaspar Sanz, incluyó obras originales para el instrumento en un tratado teórico: *Arte de tocar la guitarra por música*, que fue editado en el año 1799, “aunque nunca ejerció como guitarrista profesional, compuso más de 250 obras para guitarra, muchas de las cuales se incluyeron en su publicación” (Ramos Altamira, 2005, p. 43). Hubo otros escritos realizados por músicos no españoles, dentro de los que se destaca al italiano Federico Moretti, con su *Escuela para tocar con perfección la guitarra de seis órdenes*, tratado escrito en tierra ibérica, con el que influyó directamente en la formación de músicos que consolidaron y desarrollaron la guitarra clásica a la cual se hace referencia en el presente proyecto, como fueron los famosísimos Fernando Sor y Dionisio Aguado. Otra de las figuras que se destacó a finales del siglo XVIII fue el famoso chelista italiano, quien vivió en España para esta época, Luigi Boccherini, pues a pesar de no haber sido un reconocido intérprete de la guitarra, dejó doce quintetos para cuarteto de cuerdas y guitarra, de los cuales actualmente sólo se conocen nueve, que incluso en la actualidad son ampliamente interpretados en el mundo de la música clásica.

Con la terminación del siglo XVIII y la popularidad que había adquirido la guitarra en el mundo de la música clásica, el siguiente sería el siglo de nacimiento formal para lo que hoy día conocemos como guitarra clásica, tal cual lo indica Ramos Altamira (2005): “La

guitarra alcanzará por fin durante la primera mitad del siglo XIX su apogeo artístico como instrumento de concierto en los círculos musicales más selectos de Europa.” (p. 47).

Durante este siglo la guitarra se integró completamente a la música clásica, teniendo en cuenta que se compusieron para este instrumento obras solistas en forma de fantasías, preludios, variaciones y sonatas, además de incluirse en roles de acompañamiento a obras vocales y de cámara. Los grandes compositores e intérpretes durante este siglo, que se desarrolló en el marco de los períodos del clasicismo y el romanticismo, formalizaron la escuela de la guitarra clásica tanto a nivel técnico como interpretativo. Cabe mencionar varios nombres que actualmente son esenciales en el estudio formal del instrumento: Giuliani y Carcassi, por parte de Italia, y Sor y Aguado, si se habla de España; además aquellos que tendrían un marcado y evidente estilo romántico: Coste, Regondi, Kaspar Mertz y Arcas. “La fama y prestigio de todos ellos será enorme en toda Europa, tanto por su *virtuosismo* como por la calidad de sus composiciones, y además, muchos de ellos sentarán las bases de la técnica de la guitarra moderna con la publicación de numerosos métodos para el aprendizaje del instrumento.” (Ramos Altamira, p. 47).

Llama la atención a este proyecto de investigación el concepto de *virtuosismo*, el cual probablemente se tuvo en cuenta en siglos anteriores al del nacimiento formal de la guitarra, pero con el cual se marcó una idea de lo que es ser un buen guitarrista, dotado de una gran técnica y habilidad mecánica. El tan llamado *virtuosismo* muchas veces se entiende de esa manera, en el mundo clásico y más exactamente en la guitarra; en clases magistrales y seminarios de interpretación vistos por el autor del presente trabajo, se llegó a la conclusión de que este concepto no sólo conlleva un dominio técnico de la guitarra, sino además una estructuración interpretativa, un pensamiento musical altamente desarrollado y una postura clara, dotada de un criterio además de artístico, histórico, político y social ante los sonidos. El *virtuosismo* no es solo la agilidad o la destreza que alguien demuestra con sus dedos, es, además, la capacidad que el intérprete

tiene para aproximar el arte a las personas no conocedoras de él y esto, por supuesto, rompe con el esquema clásico al que el guitarrista, muchas veces, está acostumbrado: la alabanza, la premiación y los aplausos. Eso, posiblemente, también puede ser un ejercicio por el cual el músico es capaz de *desengancharse de las reglas euro-centradas* (en este caso aquellas gestadas por la escuela de la guitarra, en la época expuesta), de lo cual se habló en el capítulo anterior, las cuales evidentemente no promulgaron tales concepciones y acciones de manera consciente, pero sí, por como se entendieron, se asimilaron y se acoplaron, el *virtuosismo* adquirió la concepción con la que actualmente se maneja en el mundo de la música clásica.

Dichas lógicas que hasta este momento se promulgaron en el estudio y la interpretación de la guitarra, se legitimarían aún más con aquellos compositores que dedicaron su vida a la composición y la enseñanza del instrumento. Cada vez más la guitarra se acercaba a la categorización clásica a la cual se hace referencia en la actualidad y que inevitablemente la apartó en su totalidad de los orígenes históricos a los cuales debió su desarrollo y consolidación como instrumento solista.

Para hablar de esos grandes nombres de la guitarra clásica y no entrar en una narración histórica detallada de cada uno de ellos, se tienen en cuenta a dos de los más importantes: Mauro Giuliani y Fernando Sor.

“Mauro Giuliani (1781 – 1829), figura indiscutible de los auditorios de Viena a principios de siglo y considerado junto al español Sor como el guitarrista y compositor más importante del siglo XIX [...] compuso brillantes conciertos para guitarra con acompañamiento de orquesta de cuerdas, [...] además de innumerables obras para guitarra solista [...] fue un artista elogiado y respetado por los músicos y la nobleza de la ciudad austriaca, por la enorme calidad y virtuosismo de sus obras. No en vano, se dice que EL MISMO BEETHOVEN dijo al escucharle que su guitarra era como <<una orquesta en miniatura>>” (Ramos Altamira, 2005, p. 48).

Mauro Giuliani, además compuso a modo de métodos de aprendizaje para el instrumento, diversos y variados estudios, los cuales fueron y siguen siendo pequeñas obras, con las cuales el intérprete desarrolla cierto aspecto de la técnica: ligados, escalas y arpeggios, entre otros. Sor, por su parte: "(1778 – 1839) es sin duda el músico que con mayor brillantez desarrolló las posibilidades de la guitarra como instrumento clásico, siguiendo el modelo musical de sus admirados Mozart, Haydn y Beethoven; no en vano, sería considerado por el famoso musicólogo belga François-Joseph Fétis como <<el Beethoven de la guitarra>>." (Ramos Altamira, 2005, p. 52).

Con estas dos figuras emblemáticas en la consolidación de la guitarra, en cuestión de interpretación, técnica, enseñanza y aprendizaje, es claro y evidente el por qué sus obras (además de las de algunos otros compositores no descritos detalladamente en este proyecto), conforman el repertorio tradicional y más conocido en el instrumento. Es práctico y sencillo, metodológicamente hablando, tomar sus postulados y formas de abordar la enseñanza de la guitarra, pues aquí es donde están las bases técnicas y musicales para entender el instrumento. En este punto hay que tener en cuenta lo discutido en apartados anteriores: el guitarrista no se ha permitido traspasar la barrera de lo escrito y de esta manera se ha limitado, siendo un reproductor de sonidos que muchas veces no son escuchados, analizados, reconocidos e interpretados. Esto sucede actualmente de manera reiterada y el autor del presente proyecto lo ha logrado evidenciar en seminarios colectivos e individuales realizados dentro de la Universidad Pedagógica Nacional: se está pensando la música a nivel técnico y debería ser al contrario, pues la técnica está al servicio de la música.

La descolonización de ese pensamiento, sobre la cual se enfoca el presente documento, se daría incluso en el abordaje de dichas músicas tradicionales para el instrumento. Por ejemplo, los estudios a los cuales se hace referencia, de compositores prestigiosos de la

guitarra en dicha época, se suelen abordar desde lógicas mecánicas y técnicas en la actualidad y por supuesto se debe a esa necesidad del instrumentista por alcanzar el tan aclamado *virtuosismo* ya gestado en la época dorada de la guitarra clásica: el clasicismo y el romanticismo. El genio no fue solo el compositor al cual se le debía respetar en la lectura detallada de su obra, sino además el instrumentista que ejecutara las obras al pie de las notas y tal cual habían sido escritas, dentro de lo cual, además, se perdía dicho ejercicio permanente de reinención de las piezas que ya se había llevado a cabo incluso desde el período barroco: la improvisación. Es por ello que la guitarra dentro de un contexto académico, tuvo desde sus inicios dichos métodos de estudio, pues fueron aquellos que se desarrollaron y legitimaron en el abordaje clásico de la música: la mecanización, la reiteración y la técnica, entre otros.

En este punto de la historia de la guitarra es esencial contemplar la manera en como llegó la misma a tierras sudamericanas, pues esto influenciaría de manera clara en las concepciones y los procesos musicales que se tienen y se llevan a cabo hoy en día con el instrumento:

“Desde mediados del siglo XIX hubo muchos guitarristas españoles que recorrieron en gira el continente sudamericano y después se asentaron en la zona, [...] o que emigraron jóvenes a alguno de estos países, en los que se formarían y desarrollarían su carrera. [...] El primer guitarrista español instalado en Argentina que alcanzará considerable fama fue el mallorquín Gaspar Sagreras (1838 – 1901), quien llegó al país en 1860 y pronto se convirtió en uno de los intérpretes más respetados por sus actuaciones y un compositor brillante de piezas de salóm típicas de la época, [...] Su hijo Julio Salvador Sagreras (1879 – 1942), nacido en Argentina, sería una de las figuras fundamentales en la implantación del estudio de la guitarra en el país, pues fue uno de los primeros profesores en enseñar el instrumento en una academia oficial (la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires), a principios del siglo XX, y publicó una prestigiosa obra didáctica para el instrumento, *Lecciones de Guitarra*. [...] Hay que decir que desde mediados del siglo XIX la guitarra era

ya considerada en Argentina el instrumento nacional por excelencia y un elemento fundamental en la música folclórica, sobre todo como acompañante inseparable de los cantantes populares.” (Ramos Altamira, 2005, p. 81-82).

Fue de esta manera (y por supuesto faltan por nombrar muchos músicos que llegaron a sudamérica), como la guitarra comenzó a llegar a territorios latinoamericanos, y por lo cual, a futuro, se reconocerían nombres como Antonio Lauro en Venezuela, Heitor Villalobos en Brasil y en Colombia, Gentil Montaña, quienes tuvieron contacto con la guitarra de una u otra manera gracias a ese tránsito del instrumento entre Europa y Sudamérica.

De igual modo a como se desarrolló una escuela de la técnica y la interpretación en la guitarra, gracias a los compositores mencionados, además de su difusión en latinoamérica, también se seguía transformando su construcción, y fue a Antonio de Torres Jurado a quien se le atribuyó como el más importante constructor de guitarras de la historia, “por establecer de manera general los cánones básicos de la guitarra de concierto actual, en lo que se refiere a la construcción y diseño” (Ramos Altamira, 2005, p. 87). Fue Torres Jurado, según Ramos Altamira, quien aumentó el tamaño de la caja de resonancia y la anchura del mástil, mejoró las prestaciones del puente, estableció la longitud adecuada del trastero y el tiro de las cuerdas, diseñó las líneas sobrias y estilizadas del instrumento y utilizó en la fabricación de sus modelos de concierto maderas y barnices de primera calidad. “Con ello, la guitarra obtuvo una imagen impecable y un sonido potente, profundo y aterciopelado que hasta entonces no se había alcanzado y que despertó la admiración de los grandes guitarristas de la época.” (Ramos Altamira, 2005, p. 89).

La consolidación que fue llegando al pico más alto, en cuestión de construcción, técnica e interpretación del instrumento, se completó de manera clara con uno de los personajes más relevantes en la historia de la guitarra: Francisco Tárrega. “Es considerado el

<<Chopin de la guitarra>> y la figura fundamental para el impulso de la guitarra clásica moderna” (Ramos Altamira, 2005, p. 94), siendo él quien definió, a grandes rasgos, la técnica que se maneja actualmente en la interpretación de la guitarra. Tárrega compuso varias de las más famosas piezas para este instrumento, dentro de las cuales podríamos mencionar *Capricho árabe*, *Lágrima* y *Recuerdos de la Alhambra*, entre otras, en la cuales, además, exploró nuevas posibilidades tímbricas que no habían sido utilizadas por sus anteriores colegas (el trémolo, que por ejemplo llegó a influir incluso en el flamenco). Escribió transcripciones para guitarra, de obras originales para otros instrumentos, de compositores como Isaac Albéniz, Chopin y Mendelson, entre otras. “Tárrega estableció la postura ideal del guitarrista y la forma de sujetar el instrumento, señalando cómo se debían colocar las manos para una correcta ejecución y cómo se debían pulsar las cuerdas para conseguir un sonido más puro, limpio y emotivo, recomendaciones que fueron adoptadas por muchos de los grandes intérpretes de principios del siglo XX.” (Ramos Altamira, 2005, p. 98), y las cuales hasta la actualidad han sido esenciales en la enseñanza clásica del instrumento.

Dentro de sus estudiantes y seguidores guitarristas, cabe mencionar otras grandes figuras que marcaron la historia del instrumento durante el siglo XX, como Miguel Llobet, Emilio Pujol y el más reconocido y afamado intérprete de esta época: Andrés Segovia, quien apoyado por Francisco Alfonso, otro estudiante de Tárrega, definieron la técnica de la mano derecha que le dio la cualidad sonora a la interpretación de la guitarra que se ha desarrollado hasta estos días, en épocas en las cuales se discutía si esta debía atacar las cuerdas con las uñas o con las yemas, tal cual lo publicó la revista *Etude Magazine* (1940): “No es tanto una cuestión de obtener buen tono mediante las uñas o las yemas; la cuestión del temperamento de cada guitarrista debe ser tenido en cuenta. Existen uñas igual a yemas, y yemas igual a uñas. Lo ideal es una combinación de ambas en beneficio de la variedad. La Escuela de Tárrega consiste en acariciar las cuerdas en vez de atacarlas y

en mantener el movimiento de los dedos al mínimo, esforzándose siempre por obtener un hermoso tono.” (citado en Ramos Altamira, 2005, p. 100).

**Ilustración 1: Posición propuesta por Tárrega para interpretar la guitarra (obra de Enrique Segura Armengot)**



Andrés Segovia es la última figura a tener en cuenta en el presente proyecto de investigación respecto a la historia de la guitarra clásica y la consolidación de su técnica e interpretación, pues fue él quien finalmente llevó a esta a los grandes auditorios del mundo. Logró su gran objetivo profesional, sin duda alguna: “Conseguir que la guitarra fuera considerada un instrumento clásico de concierto y no únicamente como un entretenimiento popular, que contara con un repertorio amplio y de calidad que pudiera disfrutarse en los grandes auditorios musicales, y que su aprendizaje estuviera presente en las academias y conservatorios de música de todo el mundo.” (Ramos Altamira, 2005, p. 125).



Segovia recorrió gran parte de cada uno de los cinco continentes interpretando obras emblemáticas para la guitarra, “realiza en Londres para el sello His Master’s voice sus primeras grabaciones en los antiguos discos de cera, registrando entre otras piezas las *Variaciones sobre la flauta mágica* de Mozart de Fernando Sor y *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega.” (Ramos Altamira, 2005, p. 127). Sin duda alguna fue la figura que llevó a la guitarra a ser lo que es en la actualidad. Por supuesto es indiscutible su influencia, aporte y desarrollo en cuestión de formación interpretativa y técnica de guitarristas, pues sus postulados marcaron las pautas para la enseñanza clásica a la cual se hace referencia en el presente documento, pero de una u otra manera fue esta la única forma bajo la cual se consideró válida la enseñanza de la guitarra en las academias y grandes conservatorios del mundo, desde entonces. Son pocas las instituciones de formación superior que cuenten con alguna otra metodología de enseñanza de la guitarra clásica, y se debe precisamente a ello: la guitarra, desde entonces y con todo lo narrado a lo largo de este apartado, se ha visto única y exclusivamente clásica, en el entorno académico.

Igualmente es válido reflexionar frente a lo citado por el autor – respecto al logro principal de Andrés Segovia –, que por supuesto en cuestión histórica tiene mucho sentido, pero que en la discusión sobre la cual se desarrolla este documento, abre múltiples interrogantes: “Conseguir que la guitarra fuera considerada un instrumento clásico de concierto y no únicamente como un entretenimiento popular, que contara con un repertorio amplio y de calidad que pudiera disfrutarse en los grandes auditorios musicales” (Ramos Altamira, 2005, p. 125). Por supuesto, las consideraciones de entretenimiento popular y calidad de repertorio no solo pasan por el uso léxico de las palabras, si no más aún por la idea de superioridad que se ha legitimado respecto al concepto clásico de la guitarra (la calidad se atribuye a todo tipo de repertorio que sea incluido en la guitarra clásica y sea interpretado en grandes escenarios). Son subjetivas

todas las discusiones que puedan darse frente a estas afirmaciones, pero es claro que descolonizar también pasa por una acción de desmitificación de la calidad musical en lo clásico y todo el contexto socio-económico que envuelve a esta expresión. La calidad musical, vista desde una capacidad expresiva, comunicativa y discursiva de los sonidos, es evidente en todo tipo de ámbitos y muestra clara de ello son tanto Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, como Louis Armstrong, Charlie Parker y John Coltrane, si se quisiese citar ejemplos de los dos contextos tratados en este documento. Claramente son conceptos que han sido atribuidos a todos los compositores mencionados tanto de la música clásica, como del Jazz, pero en lo que a la guitarra respecta, han sido, en su mayoría, las obras del repertorio clásico las cuales han contado con mayor aprobación y aceptación dentro del estudio formal del instrumento. Los estudios de pasillo que Gentil Montaña compuso, por ejemplo, basados en un ritmo tradicional colombiano, son claros ejercicios de desmitificación de calidad musical atribuida únicamente a los estudios clásicos como herramienta de enseñanza y aprendizaje de la guitarra, en un contexto de formación musical.

En lo que respecta al presente proyecto vale rescatar la inclusión de repertorios populares en el trabajo pedagógico del instrumento, como el expuesto en el anterior párrafo, pero es también evidente que estos géneros han sido abordados desde las lógicas bajo las cuales se consolidó la guitarra clásica: posición de interpretación, ubicación de las manos y formas de “atacar” las cuerdas, entre otras. Está claro que ese no es el origen de las expresiones populares y por supuesto, el objetivo de este trabajo no es crear una barrera o límite en el cual tenga que haber un cambio en los abordajes interpretativos y técnicos de la tradición clásica y del folclor; el Jazz y sobre todo el abordaje del género Big-Band, desde su pensamiento y lenguaje musical, pretende entrar en diálogo con aquellos aportes innegables que toda la historia y la técnica desarrollada en Europa ha consolidado en la guitarra.

Tener en cuenta otros repertorios dentro de la formación de la guitarra enriquece, inevitablemente, al instrumentista, siendo conscientes de cada una de las particularidades y características no solo musicales sino también contextuales, con relación a su historia y origen cultural, para aprovechar aquellas capacidades y habilidades que la formación tradicional ha gestado en el sujeto, y lograr enmarcarlas en un diálogo consciente, dentro del cual se logre no invalidar ninguna expresión ni justificarla como la correcta para el aprendizaje del instrumento. Cada una de las expresiones musicales, que mediante la investigación desarrollada en este documento se pretenden acercar y hacer entrar en diálogo, tiene una esencia y un origen indudable que puede llegar a enriquecer el pensamiento musical del instrumentista (como se expuso en el capítulo anterior), y por su puesto su técnica, que como se acabó de ilustrar históricamente, es fundamental en la interpretación no sólo de la guitarra, sino de absolutamente todos los instrumentos musicales. Además de ello, como es evidente, la guitarra tiene sus principios históricos en el contexto popular, al igual que el Jazz se desarrolló, inicialmente, en las fábricas y espacios no musicales en los cuales los trabajadores (en su mayoría la raza negra, explotada en Estados Unidos a finales del siglo XIX), expresaban mediante el blues (precursor del Jazz), sus desacuerdos, sus rabias, sus odios y sobre todo su resistencia al sistema imperante en dicha época. Por lo mismo es esencial reconocer la historia que enmarca a la Big-Band, para entender de qué manera y desde qué posturas y criterios es coherente abordar la música para este formato en la guitarra o en algún conjunto de guitarras.

### **Historia y desarrollo técnico de la Big-Band Jazz**

Para hablar acerca de los orígenes de la Big-Band, es totalmente necesario realizar un recuento histórico de cómo se generó dicha música, el Jazz, y por supuesto de qué manera se desarrolló lo que anteriormente se mencionaba como lenguaje Big-Band, que está evidentemente permeado por como se piensa y se interpreta el Jazz.

“Toda estructura musical compleja posee una determinada combinación de elementos genéticos. el Jazz, como música compleja, tiene una cierta cantidad de elementos primitivos que paulatinamente fueron estructurándose como tal. estos componentes [...] son unidades cuya interacción cohesionan y garantizan las peculiaridades del Jazz. Estos elementos tuvieron dos fuentes principales: a) el aporte africano y b) el aporte europeo.” (Russo, 1992, p. 5).

Esto acude a aquello que se hablaba en el apartado anterior: el Jazz, como la guitarra, es el resultado de un encuentro cultural que tuvo lugar en Estados Unidos, en donde la tradición euro-occidental se relacionó artística, social y políticamente con la tradición africana, y del cual se gestaron expresiones tan relevantes para el siglo XX como fue este género musical.

Para ubicarse en un tiempo concreto es conciso hablar de finales del siglo XIX, época en la cual, desde Europa y después de dos siglos del descubrimiento del continente americano, “Millones de personas se trasladaron a los Estados Unidos para convertirlo en uno de los países más avanzados del mundo. Sin embargo en este <<crisol de ideas>>, la esclavitud y la opresión del pueblo negro fue una de las bases sobre la que se levantó la joven nación norteamericana.” (Russo, 1992, p. 4), negros que eran traídos desde el continente africano para realizar todo tipo de trabajos, bajo el yugo y la explotación de la concebida raza superior europea, llegadera a tierras estadounidenses:

“La esclavitud creó una estructura social bipolar, donde las contradicciones clasistas se expresaban en su forma más simple: por un lado, estaba la enorme masa desposeída, obligada a entregar su trabajo de por vida; y por otro, un minúsculo grupo dominante con poderes omnímodos. Para hacer una clara diferenciación, a cada polo correspondía un color distinto de piel. El caso más típico de esta estructura era la plantación de algodón. Dentro de esta organización socio-económica, el modo de vida de los esclavos estuvo regido por un concepto pragmático de rentabilidad del trabajo. Al amo, de nacionalidad inglesa, francesa o española, lo que le interesaba era el usufructo económico: hacer

producir al esclavo todo lo que podía. La explotación iba desde el servicio doméstico hasta las plantaciones. El maltrato estaba en el orden del día.” (Russo, 1992, p. 4-5)

Fue entonces cuando el encuentro cultural, que sin lugar a dudas comenzaron a tener estas dos razas, generó en principio lo que se conoce actualmente como el Blues: “que nace en el estado de Missisipi [...] es un canto individual e improvisado, nacido del estado de ánimo del negro en cautiverio. Son canciones mundanas que canta un solista a la comunidad como grito de protesta, llanto de nostalgia y de pena. Es un himno contra la segregación racial.” (Russo, 1992, p. 7), y con base en el cual se gestaron los orígenes musicales, sociales y políticos que caracterizan al Jazz. La improvisación, por ejemplo, que surge con el blues, se ha mantenido hasta la actualidad como uno de los elementos esenciales del Jazz y por supuesto en la Big-Band, el cual cumple un papel fundamental a la hora de interpretar este género.

Hablando en términos estrictamente musicales y teniendo en cuenta lo que apunta Freddy Russo (1992, p. 9), los aportes que tuvieron cada una de las culturas mencionadas para el género Jazz fueron, por parte de África, la voz humana con sus distintos timbres y tonos (la cual habían desarrollado muy particularmente por medio de los cantos Carabalí, que fueron melodías utilizadas por la raza negra en las ceremonias secretas de los Abakuá), y los tambores o instrumentos de percusión, trayendo consigo el ritmo, característico en toda la música que durante el siglo XX se desarrollaría en Latinoamérica como la salsa, el bolero y por supuesto el Jazz; y en cuanto a la cultura europea, esta trajo consigo su religión, ideología y cultura, (las cuales serían impuestas a los negros esclavizados, y por medio de lo cual se desarrollarían expresiones musicales de gran reconocimiento como fue el Gospel), y su música e instrumentos. La ideología europea, además de subyugar al negro a todo tipo de trabajos, lo veía como “un ser abandonado y sin amparo que sufría pacientemente y cantaba con añoranza su pérdida libertad. Sus canciones eran inocentes formas tristes creadas solamente para conseguir compasión.”

(Russo, 1992, p. 10-11), y a partir de lo cual se podría llegar a entender cómo, desde la época de la colonización, la raza negra (además de los indígenas y aquellas culturas a las cuales los españoles conquistaron), sería vista como inferior. Este tipo de superioridades se han ejercido no sólo por medio de la explotación económica y la segregación racial, sino además se han configurado en ejercicios como el *epistemicidio*, que según Boaventura de Sousa (2009), se trata de una dimensión de exclusión por la cual “Los procesos de opresión y de explotación, al excluir grupos y prácticas sociales, excluyen también los conocimientos usados por esos grupos para llevar a cabo esas prácticas.” (p. 12). Dichos *epistemicidios*, son totalmente evidentes en campos del conocimiento como la literatura, las ciencias naturales e incluso las ciencias sociales y las humanidades, pues son pocos los autores negros estudiados y analizados, tal cual como se ha hecho con los estudiosos de raza blanca. La música, por supuesto, no se escapa de ese llamado *epistemicidio*: son pocos (por no decir ninguno), los compositores negros tenidos en cuenta en lo que respecta al mundo académico e incluso, en el mundo de la guitarra clásica los famosos nombres de intérpretes acuden sólo a instrumentistas blancos: Andrés Segovia, Narciso Yepes y John Williams, entre otros. Claro, la guitarra se originó, como anteriormente se expuso, en Europa, en tierras blancas, pero incluso en la actualidad, no se reconocen en gremios de festivales y concursos de guitarra clásica a guitarristas de raza negra.

Retomando históricamente los orígenes del Jazz, sería la catequización de la raza negra un punto esencial a tener en cuenta en el desarrollo de esta música. Las culturas religiosas de Europa y África, en términos ideológicos, no estaban muy distanciadas, tal cual lo apunta Ella Fitzgerald, famosa cantante de raza negra durante la época dorada del swing y la Big-Band: “La idea cristiana de muerte y resurrección y la idea de la religión egisymbia de muerte y renacimiento no están muy lejos la una de la otra; así, pudo expresarse a través de aquella.” (citado en Russo, 1992, p. 11). De aquí se desprenderían elementos característicos de culturas como los Spirituals, dentro de las cuales se comenzaron a

utilizar las Gospel-songs o canciones evangélicas, las cuales ya tenían cierta variedad de particularidades rítmicas y melódicas del africano, pero que dicha catequización europea también se manejó desde las estructuras y texturas musicales occidentales, como el canon. El europeo, además de la ideologización ejercida sobre el negro, traería los instrumentos tradicionales ya desarrollados en su continente, como el piano, el trombón, la trompeta, el clarinete y la flauta, entre otros, que fueron utilizados, en su mayoría, en las bandas militares, donde los negros reclutados por el ejército aprendieron a tocarlos.

Después de la guerra de Secesión o Separación, dada entre 1861 y 1865, y por la cual se enfrentaron los Estados del Norte contra los del Sur, se produjo la unificación de los Estados Unidos de América y la abolición de la esclavitud. Al término de dicho enfrentamiento, la ciudad sureña de Nueva Orleans “contempló la desmovilización de las derrotadas tropas del ejército sureño. Los instrumentos musicales de las bandas militares fueron a parar a las tiendas de empeño a precios ridículos. Los negros libres que se quedaron en Nueva Orleans y que habían aprendido a tocar los instrumentos metálicos empezaron a formar los primeros combos y bandas para musicalizar la vida de la ciudad” (Russo, 1992, p. 13). Fue este el punto de la historia en donde se comenzó a desarrollar dicho género, tratado en el presente proyecto de investigación y en el cual aún se visibilizaba el racismo y el enfrentamiento entre negros y blancos, pues era común encontrar las bandas mencionadas, acompañando funerales, eventos políticos, fiestas y demás celebraciones, enfrentándose unas a otras por el control musical de la ciudad. “Todo estaba listo para que esa cantidad de unidades musicales que se habían aglutinado en Nueva Orleans, encontraran una estructura rica y compleja que al principio la denominaron: Jaxx o Chass y finalmente quedó como Jazz.” (Russo, 1992, p. 14). Los creoles o negros haitianos marcaron un aporte esencial a esta música, pues su formación y tradición europea enmarcó la construcción de sus bandas y agrupaciones. Fueron ellos quienes integraron el clarinete a los conjuntos musicales, instrumento de tradición francesa y de la misma manera trajeron consigo el Ragg-time, en manos de Scott Joplin.

El origen de la Big-Band deriva de la ampliación instrumental ejecutada en esos grupos tradicionales de New Orleans, los cuales eran integrados por una sección melódica que constaba de trompeta, trombón y clarinete y una sección rítmico-armónica integrada por tuba o contrabajo, banjo (que fue otro de los resultados del encuentro cultural de la época, pues era una mezcla entre instrumentos de cuerda europeos e instrumento de percusión africanos), piano y percusión. Esta agrupación se reconoce como Dixieland Jazz Band – Dixie: sur, – land: tierra –, la cual se caracterizó en su estilo musical por desarrollar tempos más rápidos e improvisaciones ágiles. Ese fue el denominado estilo New Orleans, caracterizado por la improvisación y el trabajo colectivo, además de la no utilización de partituras o música escrita, como se realizaba ya en Europa; cada instrumentista improvisaba y lo lograban a partir de un diálogo musical permanente.

A partir del surgimiento de la Dixieland Jazz Band, se desarrollaron esos ingredientes, de los cuales anteriormente se discutió, y por medio de los cuales se consolida el pensamiento y el lenguaje musical del Jazz: la improvisación y el trabajo colectivo, que además de haber sido la esencia de esas bandas gestadas en Nueva Orleans, se han tenido en cuenta en tríos Jazz (piano, batería y bajo), agrupaciones del género como fueron los reconocidos conjuntos de Charlie Parker y Dizzy Gillespie en el Be-bop y por supuesto, en la Big-Band, a través de la historia. En Nueva Orleans, además, el concejal Sidney Story organizó un distrito exclusivo para el aislamiento de la prostitución y diversas actividades que se habían generado con la constante diversión acrecentada en la ciudad, “El barrio de Storyville fue conocido también como <<Distrito de las luces rojas>>, debido a que el acaudalado Tom Anderson, llamado <<El Alcalde del Vicio>>, abrió una cadena de casas de placer, identificadas con luces rojas en las puertas y regentadas por mujeres, donde una serie de músicos amenizaban los lugares” (Russo, 1992, p. 22).

Desde esta época, es decir, ya a inicios del siglo XX, se comenzó a sentir musicalmente aquello que más tarde se desarrollaría en la Big-Band y fue a Jelly Roll Morton a quien se le atribuyó la creación del Jazz, “él fue el primero que captó el modelo rítmico de la



sincopación – propio de los ritmos africanos – y le llevó al piano conjuntamente con el ragtime; le dio el toque del <<feeling>> swing que es propio del Jazz.”. Crear un género musical es una tarea que no va en un solo sujeto, pero por supuesto Roll Morton se convirtió en una figura indiscutible en la historia de este género.

Con la llegada del nuevo siglo y de sus respectivos enfrentamientos bélicos, la sociedad estadounidense intervini6 en la Primera Guerra Mundial y Nueva Orleans se declar6 como puerto de entrenamiento y embarque de militares, por lo cual Storyville fue clausurado por las autoridades. Por este hecho se gener6 una migraci6n masiva hacia ciudades como Kansas, la mayoría que fueron a Chicago e incluso algunos que llegaron a Nueva York. El encuentro cultural que nuevamente se vivi6 en estas ciudades gener6 otro tipo de expresiones y sonoridades, por supuesto ya con la mencionada influencia de las razas africanas y europeas. En Chicago, m6s exactamente se dio un encuentro entre los negros migrantes de Nueva Orleans y los estudiantes, en su mayoría blancos, que frecuentaban algo que se denomin6 la “primera” Escuela de Jazz de Austin High Gang (Russo, 1992, p. 27). Uno de los músicos pertenecientes a esta escuela fue Benny Goodman, músico blanco influenciado por otro gran director de Big-Band, quien fue el arreglista de su orquesta: Fletcher Henderson. Goodman sería catalogado en la era dorada de la Big-Band como El Rey del Swing (un Rey blanco). Russo, haciendo referencia a esos músicos residentes en Chicago que se vieron influenciados por los Jazzmen migrantes de Nueva Orleans apunta (1992): “Ellos inauguraron una nueva forma de tocar, que a diferencia del estilo anterior donde el entretejimiento de la línea mel6dica era lo característico, en este nuevo estilo, las melodías se encuentran paralelas, llegando a tocar diferentes melodías al mismo tiempo” (p. 28), y en la misma direcci6n, que no fue algo com6n en la música europea antigua. En este punto es donde el lenguaje musical de la Big-Band se comenz6 a consolidar, pues a parte de lo mencionado, en cuesti6n de paralelismos mel6dicos (y que m6s tarde se formalizaría como la t6cnica del voicing, mencionada en el capítulo anterior), se le dio relevancia al solista, que dentro del arreglo para la orquesta, tenía un espacio para

improvisar y realizar solos, acompañado por la orquesta. Durante estas dos primeras décadas del siglo XX surgieron nombres emblemáticos como el de Louis Armstrong, pues sería quien, entre otros grandes aportes, desarrolló la técnica del scat (improvisación vocal con sílabas aleatorias del lenguaje), perfeccionó el swing desarrollado por Jelly Roll Morton pero ya en la trompeta y le dio un color a la melodía en el Jazz que más tarde se convirtió en fuente de estudio por músicos como Miles Davis o John Coltrane.

Ya durante las décadas de los veinte y los treinta del nuevo siglo, se dio renombre a grandes orquestas que empezaron a marcar un estilo propio y peculiar dentro del Jazz y por supuesto a nivel de lenguaje musical, para la Big-Band. Duke Ellington, Count Basie y Benny Goodman, entre muchos otros músicos determinaron lo que fue la era del swing en el Jazz, que además se vio fuertemente golpeada por la crisis económica por la cual atravesó el país norteamericano y que incluso, llegó a dejar en bancarrota a varias orquestas, por la dificultad en su mantenimiento económico. Con todo esto y lo que compete al presente proyecto, es por supuesto relevante mencionar aquellas características que marcaron ese lenguaje y manera de pensar musicalmente la agrupación Big-Band, mencionadas por Freddy Russo (1992), como por ejemplo el hecho de que el Jazz ya no fuera totalmente espontáneo e improvisado, como sucedía en la Dixieland Jazz Band, pues la Big-Band ya contaba con un arreglista que escribía absolutamente todo lo que iba a sonar y con lo cual cada músico comenzó a leer de una partitura aquellos sonidos que luego producía con su instrumento. Este es un elemento que por supuesto tiene clara influencia en lo que Europa desarrolló como música académica, pues la escritura musical ya se contempla, en muchos casos, como un ejercicio competente a este entorno. El saxofón, creado por Adolphe Sax a finales del siglo XIX, fue otra característica de estas agrupaciones. Tomó un papel fundamental en la composición del formato, ya que como se expuso en el capítulo anterior, los instrumentos base de este conjunto son las trompetas, el trombón y el mencionado saxofón que además, contemplaría el estudio formal del instrumento y por supuesto la consolidación de

grandes intérpretes como lo fueron Coleman Hawkins y Lester Young (integrantes de la Big-Band de Count Basie) y más tarde el reconocido Charlie Parker.

Teniendo en cuenta este punto en la historia como el nacimiento de la Big-Band Jazz a la cual se hace referencia, en lo que respecta a este documento, se puede entonces analizar la influencia que tuvo este conjunto, en cuestión de conformación, pensamiento y lenguaje musical, en el Jazz. Luego de la Era del Swing y sin entrar en detalle histórico, vinieron los movimientos del Be-Bop, el Cool Jazz y el Hard-bop, además de los que se desarrollaron paralelamente y a futuro, como la fusión del Jazz con el rock o por ejemplo la influencia que comenzó a tener la salsa y toda la música tropical, con lo cual más tarde se consolidaron los elementos fundamentales en la construcción del Latin Jazz. Cabe mencionar memorables orquestas de estas épocas como las Big-Band de Dizzy Gillespie, de Quincy Jones y la de George Russell (que hacia los años setenta marcó una influencia clara de lo que pronto se conoció como Free Jazz). Dentro de este capítulo se entró en detalle histórico sólo con los orígenes del Jazz, de la Big-Band y parte de la época dorada de esta agrupación, ya que lo realmente importante a entender es cómo se consolidó ese formato que conocemos actualmente como Big-Band y que en este documento se tuvo en cuenta desde la composición original para este conjunto del compositor colombiano William Maestre, en el cual, además, en cuestión de formato se dio un manejo muy similar al que se daba en las décadas del swing (adicionando instrumentos de percusión latina fundamentales para la atmósfera que pretendió crear el compositor, pues es una obra que transcurre en el lenguaje Jazz pero que además se desarrolla magistralmente desde lo que actualmente se suele llamar Latin-Jazz). El Latin Jazz es un género que tuvo sus orígenes en el intercambio cultural que se vivió durante la segunda mitad del siglo XX, a raíz de los conflictos bélicos que se desarrollaron a nivel mundial y por supuesto el movimiento permanente de latinos hacia Estados Unidos y de estadounidenses hacia Latinoamérica:

“Los directores de orquestas Frank Grillo ‘Machito’, Stan Kenton, Dizzy Gillespie, fueron los líderes del Jazz Latino; el tema ‘Mango Mangüe’ – interpretado por la orquesta de Machito

y el genial saxofonista Charlie Parker –, según el criterio de Marshall Stearns, fue ‘el Jazz Latino de más éxito’ y según el nuestro, este tema – por su estructura cubana de tres partes –, es lo que hoy se denomina salsa. [...] En Cuba, la farra batistiana había permitido el culto de los más diversos ritmos, orquestas, casinos y clubes nocturnos para turistas: en su mayoría norteamericanos. La perpetua rumba tropical estaba en su punto más algado cuando ‘.. en eso llegó Fidel / y el Comandante mandó a parar. / Se acabó la diversión.’ Un gigantesco biombo se levantó el gobierno de turno de Norteamérica impidiendo el paso de todo tipo de experiencias e influencias. El bloqueo económico a la isla mayor del Caribe, ocasionó la migración en masa de sus músicos.” (Russo, 1992, p. 94-95)

De esta manera, el Jazz continuó desarrollándose en el ejercicio de la interculturalización, si así se quiere llamar, y se desprendió y sigue desprendiéndose en diversas variantes y fusiones sonoras, influenciadas por cada una de las culturas de las cuales se ha visto permeado.

Es también importante tener en cuenta el lenguaje que maneja Maestre en la obra *Magenta*, por supuesto con un *voicing* (o paralelismos melódicos), utilizado en todos los bloques de viento e incluso reforzado con la sección armónica, pero de igual manera, en puentes temáticos, que utiliza a manera de secuencias, hace uso de la polifonía, textura gestada en la música Europea y consolidada en el período del Barroco. La obra *Magenta* es un ejemplo claro del encuentro de culturas del cual se habló durante todo este apartado, no sólo porque fue escrita para el formato Big-Band, sino además porque musicalmente se mueve mediante la interculturalidad mencionada, es decir, mediante el diálogo permanente o interacción de elementos propios de ciertas culturas que hacen, a un lenguaje como el Jazz o el Latin-Jazz en este caso, ser lo que es, pensarse como se piensa y comunicarse, a nivel de lenguaje, como se comunica. No se le puede interpretar sólo desde la lectura musical, mucho menos desde la ejecución instrumental; es un compendio de cada uno de los elementos que recoge y desarrolla y que por supuesto en el músico, tienen una connotación de enriquecimiento y fortalecimiento musical, humano, social, político y cultural.

**Ilustración 2: Bloque utilizado en la primera frase de *Magenta*, en la sección de saxofones**

The image shows a musical score for five saxophone parts. The parts are labeled: Alto Sax. 1, Alto Sax. 2, Tenor Sax. 1, Tenor Sax. 2, and Baritone Sax. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. A box labeled 'A' is placed above the first measure. The first measure of each staff contains a series of notes, with a forte 'f' dynamic marking below the first measure of each staff. The notes are: Alto Sax. 1 (G4, A4, B4, C5), Alto Sax. 2 (G4, A4, B4, C5), Tenor Sax. 1 (B3, C4, D4, E4), Tenor Sax. 2 (B3, C4, D4, E4), and Baritone Sax. (G3, A3, B3, C4).

**Ilustración 3: Polifonía utilizada en *Magenta* durante un puente melódico. Encerrado en rojo el sujeto principal, en azul el contrasujeto y en verde el sujeto rítmico**

The image shows a musical score for five saxophone parts. The parts are labeled: Alto Sax. 1, Alto Sax. 2, Tenor Sax. 1, Tenor Sax. 2, and Baritone Sax. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score is marked with a forte 'f' dynamic. The score is divided into two systems. The first system has five staves, and the second system has five staves. The first system is marked with a red box, the second system with a blue box, and the third system with a green box. The notes are: Alto Sax. 1 (G4, A4, B4, C5), Alto Sax. 2 (G4, A4, B4, C5), Tenor Sax. 1 (B3, C4, D4, E4), Tenor Sax. 2 (B3, C4, D4, E4), and Baritone Sax. (G3, A3, B3, C4).

La técnica de la Big-Band es considerada en este proyecto a partir del desarrollo histórico expuesto en este apartado: la utilización de las texturas contrapuntísticas manejadas en la Dixieland Jazz Band que influenciaron más tarde al conjunto desarrollado por los compositores de la Era del Swing; los bloques melódicos propuestos por compositores como Benny Goodman – primeros músicos influenciados por los negros provenientes de Nueva Orleans – que comenzaron a hacer uso de los paralelismos melódicos para generar

los bloques que tanto caracterizan a la Big-Band; la improvisación característica no sólo dentro de esta agrupación, sino a través de toda la historia del Jazz y los géneros desarrollados en esta y por último el trabajo colectivo o ensamble constituido por lo veinte o treinta músicos que hacen parte de la Big-band. Estos cuatro, son los elementos que inevitablemente enriquecerían, en lo que compete a este capítulo, la técnica del guitarrista, además de tener la posibilidad del diálogo musical con aquellas características que enmarcan la manera de tocar, en la escuela clásica, este instrumento, expuestas en apartados anteriores. Con base en lo respondido por el músico y pedagogo Josué Sichacá (2016), y con todo lo expuesto en este capítulo, el Jazz – y más específicamente el lenguaje y pensamiento musical de la Big-Band – tendría una influencia clara en la forma de interpretar la guitarra y por supuesto, en su abordaje técnico:

“El Jazz maneja unas posturas, unos voicing diferentes, si hablamos de la guitarra clásica, de la emisión del sonido y de la técnica, es decir: es otra conciencia de sonido. Entonces, técnicamente puede aportar posturas diferentes [...] En mi caso, que soy bajista, una cosa es tocar pop y otra tocar vallenato, no sólo en términos de lenguaje sino en términos técnicos, de qué elementos técnicos tiene cada instrumento. Obviamente el Jazz, si lo miramos desde ese punto de vista, ofrecería el pensamiento armónico, por un lado, el pensamiento textural y obviamente técnicas diferentes.”<sup>4</sup>

Estos elementos o recursos técnicos a los cuales hace referencia Sichacá, se evidenciaron de manera clara en el montaje de Magenta, en adaptación para cuarteto de guitarras por parte del autor de este proyecto, en donde los bloques melódicos, por ejemplo, poco utilizados en el lenguaje clásico de la guitarra, exigieron de parte del instrumentista una conciencia totalmente distinta a la que ha desarrollado:

---

<sup>4</sup> Sichacá, Josué. Bajista y pedagogo egresado de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente de la Universidad Pedagógica Nacional y Pontificia Universidad Javeriana. Entrevista realizada el 16 de noviembre de 2016.

#### Ilustración 4: Acompañamiento de la guitarra tres desarrollado a partir de los *drops*

The image shows a musical score for four guitars (Gtr. 1, 2, 3, and 4) across four measures. The chords are Bm7b5, E7b9, Am11, and D9#11. Gtr. 1 has a whole rest in all measures. Gtr. 2 plays a melodic line. Gtr. 3 is highlighted with a red box and plays a complex chordal accompaniment. Gtr. 4 plays a bass line. The score is in 4/4 time and G major.

Además del cambio de conciencia técnica que implica interpretar estas líneas melódico-armónicas, el uso del cifrado es uno de los elementos que tampoco se manejan en la escritura de las obras para guitarra clásica y que por supuesto en el Jazz son fundamentales. Este fue, de igual manera, un punto a tener en cuenta dentro del objetivo de enriquecer la técnica y más aún, el pensamiento y el lenguaje musical del guitarrista clásico: “Es cómo yo me enriquezco de los lenguajes y a partir de eso genero mi propio lenguaje” (Sichacá, 2016 entrevista citada), y es a fin de cuentas la razón por la cual se aboga por una puesta en diálogo de aquellos saberes ya pre-concebidos por la escuela clásica del instrumento y aquellos con los cuales la guitarra puede abrir otros caminos en su forma de enseñarse-aprenderse, por medio del Jazz, y en este caso de la Big-Band Jazz, interpretada desde la obra del compositor William Maestre y posterior adaptación para cuarteto de guitarras.

La postura que implica interpretar repertorios originales para Big-Band en guitarra o en este caso, conjunto de guitarras, por supuesto contempla el desarrollo técnico que estos forjan para el instrumentista, pero también, y teniendo en cuenta el desarrollo de la escuela guitarrística de los siglos XX y XXI, esta es concebida de una manera orquestal, tal cual como el autor de este proyecto de investigación la abordaría con el maestro Edwin Guevara, en las clases magistrales vistas a lo largo de sus diez semestres de carrera: la guitarra, según lo indicó Beethoven, y Berlioz casi dos siglos después, es una orquesta en miniatura y esto se debe a su cadencia tímbrica y textural, porque más allá de no

producir mayor volumen, permite al intérprete imitar y realizar un acercamiento sonoro a los instrumentos característicos de la orquesta sinfónica de la música clásica. De esta manera es igual de viable realizar un acercamiento a los sonidos característicos de la Big-Band, contemplada como la orquesta del Jazz y por lo cual el presente documento lleva por título: “La guitarra: Una Big-Band en miniatura”, ya que este postulado se desarrolló y evidenció mediante la adaptación realizada, aplicándola en talleres pedagógicos realizados con cuatro estudiantes de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, en donde, además de todo el trabajo de análisis musical, ensamble y reconocimiento contextual de la obra, se desarrolló una búsqueda tímbrica que generara las sensaciones que la Big-Band genera. Concebir la guitarra orquestalmente, además de tener en cuenta aquellos timbres característicos y procurar una imitación de estos por parte del intérprete a la hora de ejecutar el instrumento, conlleva, inevitablemente, a pensar musicalmente un género de la forma en la que se piensa en tal agrupación, desarrollando y enriqueciendo diversos elementos cognitivos en el instrumentista.

### **La guitarra como orquesta (Big-Band)**

Teniendo en cuenta los puntos expuestos anteriormente, contemplados para el desarrollo de un pensamiento musical dentro de la Big-Band, es posible afirmar que el acercamiento del guitarrista al repertorio concerniente a esta agrupación, conllevaría de manera inevitable un enriquecimiento de su ejercicio interpretativo, siendo concientes de la manera en que se aborda musicalmente dicho género. De esta manera es posible también construir un camino con el cual se puede concebir la guitarra orquestalmente y en lo que compete a este proyecto, un cuarteto de guitarras como una Big-Band.

En el desarrollo del pensamiento musical a partir del género Big-Band Jazz y más específicamente dentro de la obra Magenta (que se tuvo en cuenta como repertorio de



esta agrupación en el presente proyecto de investigación), es el estudio teórico de los elementos característicos de la orquesta del Jazz el primer paso en dicho desarrollo, concerniente de manera mucho más directa al arreglista, en el caso de este documento, de la obra con la cual se realizó la investigación práctica.

El autor de este proyecto realizó una adaptación de la obra de William Maestre, con la cual, anterior al ejercicio de escritura, se consolidó un proceso formal de análisis, comprensión y reconocimiento de la Big-Band en todo sentido. Como se hizo referencia en apartados anteriores, el ejercicio contrario al propuesto en el presente trabajo, fue necesario: adaptar una obra original para trío Jazz (Bop-be, del pianista de Jazz Keith Jarrett), a formato Big-Band, y sin importar ese formato origen, el proceso que adquirió mayor importancia fue el traslado de dicha pieza al lenguaje orquestal de la Big-Band. Se estudió totalmente el formato, en todo lo que concierne al ejercicio de la instrumentación, con lo que fue posible reconocer registros y timbres con las cuales se podría trabajar y fue fundamental analizar aquellas técnicas características del lenguaje Big-Band, que anteriormente fueron mencionadas. La más reconocida: el *Voicing*, con la cual se logran las reconocidas texturas en bloque que tanto referenciaron a las agrupaciones de la Era del Swing. Por supuesto en la adaptación hecha para Big-Band, tuvieron que ver todos los procesos de formación que desarrolló el autor de este proyecto en la Universidad Pedagógica, en cuanto a conceptos básicos como el manejo de la melodía, la armonía y el ritmo, el análisis musical desde la concepción formal y estructural de las obras, y más aún a partir de su contexto histórico, pero aquello que más fundamentó dicha adaptación fue ese elemento al cual se ha hecho tanta referencia: *el lenguaje*, y este acude a un ejercicio cauteloso y reflexivo basado en la escucha. Alimentarse – y esto quiere decir escuchar permanentemente – del repertorio escrito originalmente para la Big-Band, entender cómo funciona el *feeling* en esta música y más aún, vivir la experiencia de tocar en una Jam Session o improvisar al lado de músicos dedicados al Jazz fueron varias de las actividades que enriquecieron en mayor medida la

escritura de dicha adaptación para Big-Band. Con ello se logró un posterior análisis completo de la obra Magenta, haciendo referencia a ese análisis como el proceso anterior al objetivo principal de la adaptación para cuarteto de guitarras: hacer que la obra siguiera sonando como una Big-Band y no como cuatro guitarras. Evidentemente, a nivel perceptivo es inevitable no darse cuenta de las grandes diferencias que hay entre estos dos formatos, pero hay que aclarar que ese acercamiento sonoro al cual se está haciendo referencia depende, en gran medida, del manejo que se dio a la obra desde los timbres, la interpretación, el ensamble y la improvisación en el cuarteto de guitarras.

En resumen, el estudio teórico al que se hace referencia en el desarrollo del pensamiento musical a partir de la Big-Band Jazz, fue posible en el proceso de escritura hacia la Big-Band (adaptando una obra para este formato) y desde ella (adaptando una obra para cuarteto de guitarras, original para el formato Big-Band). Es aquí donde se contempla el segundo punto expuesto dentro del pensamiento musical a partir de la Big-Band: la praxis musical desde el conjunto, para continuar en la construcción de una concepción orquestal de la guitarra.

Acercar a los guitarristas a un ejercicio de ensamble, puede ser posible trasladando sus lógicas de estudio solista al trabajo colectivo como el que enmarca al repertorio Jazz, en un conjunto donde se enriquezcan y entren en diálogo con cada uno de los miembros de la agrupación. Se evidenciaron, en el montaje de la adaptación para cuatro guitarras de Magenta, tres puntos importantes:

1. Aquellos guitarristas que han tenido una experiencia más amplia en conjuntos musicales y a su vez un contacto mucho más variado con diversos géneros, aplicaban el ejercicio de escucha, no sólo más conciente, sino de una manera más continua. Tocar en conjunto es convertir al otro sujeto en mi metrónomo, por ejemplo; es decir, “tu pulso es mi pulso”, como lo expresaría la profesora Angélica Vanegas en alguna de las clases de gramática musical tomada por el autor de este

proyecto, y esto parte, por supuesto, de tener una capacidad solista muy alta pero además conlleva a desarrollar el sentido de la escucha paralelo a la ejecución instrumental. Dicho elemento es algo que el guitarrista clásico, por su continuo quehacer, ha dejado de lado y eso es evidente al escuchar las diferencias interpretativas entre guitarristas dedicados al trabajo de cámara y aquellos que han pasado la mayoría del tiempo estudiando solos junto a su instrumento, incluso si se habla sólo dentro del contexto de la música clásica.

2. El ritmo cobró una función esencial dentro del montaje de la obra Magenta, pues ya que en el trabajo a cuatro guitarras se cumplen funciones melódicas y armónicas, quedó faltando, en ciertos momentos, ese rol fundamental que empalma musicalmente al ensamble. El Jazz, como anteriormente se explicó, tiene un origen claro en las músicas africanas y de ellas se acoplaron ciertos ritmos que caracterizan las sonoridades de este género, y más aún del Latin Jazz, por ello en este punto fue clave tener en cuenta las técnicas extendidas más usadas en la guitarra, con las cuales no en todo momento se logró realizar percusión con alguno de los intérpretes, pero sí se estabilizó rítmicamente al cuarteto, tal cual se ilustra en las siguientes imágenes:

**Ilustración 5: Percusión en clave de rumba 3/2 en la guitarra dos**

The musical score for guitar two in 3/2 time consists of three systems. The first system shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second system shows a melodic line starting with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The third system shows a melodic line starting with a half note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6. The score includes dynamic markings *mf* and *f* metálico. The percussive part is indicated by 'x' marks on the strings, with the instruction 'Percusión en el aro superior' (Percussion on the upper rim).

### Ilustración 6: Sección de percusión para las cuatro guitarras

The image shows a musical score for four guitars, labeled Gtr. 1 through Gtr. 4, spanning measures 261 to 264. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. Gtr. 1 has a dynamic marking of *mf* and includes the instruction "Percusión en el aro superior (con uña)". Gtr. 2 has a dynamic marking of *f* and includes the instruction "Rasguear cuerdas a la altura del clavijero". Gtr. 3 and Gtr. 4 have no specific markings or instructions. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and percussive symbols like 'x' and 'y'.

3. El uso tímbrico – que acude directamente pero no es el único elemento concerniente al título de este apartado: “La guitarra como orquesta” –, fue fundamental en el desarrollo y enriquecimiento del pensamiento musical a partir de la Big-Band tanto para el arreglista, como para los intérpretes, y por supuesto en el entendimiento de cómo abordar orquestalmente el instrumento. Acercar la guitarra sonoramente a la orquesta influye por supuesto en la técnica (como fue descrito en el apartado anterior), pero además en una concepción de sonido que está antecedida por una escucha consciente. Fue aquí donde cada intérprete se introdujo corpórea, intelectual y técnicamente en la obra Magenta. El uso tímbrico utilizado en la guitarra, no sólo tuvo que ver con la brillantez u opacidad que se dio a cada uno de los sonidos, si no más aún de cómo se relacionaba esa intención sonora con el lenguaje y los elementos expresivos que se desarrollaban en cada sección o frase musical, teniendo en cuenta, por supuesto, la fuerza, densidad y carácter que se imprime desde la Big-Band en la misma obra.

Ilustración 7: Brillantez en el sonido, para imitar la sonoridad de la sección *Brass*

The image shows a musical score for guitar, percussion, and brass. The guitar part is highlighted with a blue box and marked 'f metálico'. The percussion part is marked 'mf' and 'Percusión en el aro'. The brass part is marked 'mf'.

El tercer momento que se tiene en cuenta dentro de la concepción orquestal de la guitarra y más aún a partir de la Big-Band, es la improvisación. Partiendo del hecho histórico en el cual se entiende al Jazz como un género en su esencia improvisado, por supuesto interpretar repertorio concerniente a la Big-Band, genera la necesidad de desarrollar la improvisación.

Dentro del trabajo pedagógico realizado con los cuatro estudiantes con quienes se realizó el montaje de Magenta, se tuvo en cuenta a la improvisación como un conjunto de elementos musicales que necesitan ser estudiados técnica y musicalmente y para ello se realizaron ejercicios de análisis armónico de la obra, reconocimiento de escalas relacionadas en cada acorde (concepto base para la improvisación en el Jazz), transcripción de solos (tanto presentados en la obra original como de otras fuentes del Jazz) y por sobre todo creación de *licks* (concepto visto en las clases de Instrumento Armónico con William Maestre por parte del autor del presente trabajo), sustantivo del Inglés que traduce “pedacito”, usado coloquialmente. Escuchar, analizar, reconocer e interpretar elementos usados en las improvisaciones de otros músicos y por supuesto escribir líneas melódicas propias que pudieran ser utilizadas en los solos de cada guitarrista, dieron un discurso más coherente a la improvisación de los cuatro guitarristas.

La técnica se vio influida de manera clara, pues crear, ya fueran *licks* escritos, repentinos o combinaciones de los mismos, generó una disposición mecánica propia para cada sujeto pero que desde luego tenía un fin melódico-armónico a la hora de improvisar. Cada instrumentista basó su solo en la armonía propuesta originalmente en la sección de solos de Magenta, estando acompañado por los otros tres guitarristas.

El fortalecimiento técnico fue indudable, pues para ellos no fue lo mismo disponer de digitaciones para una pieza escrita por otro sujeto que funcionar mecánicamente para música propia, haciendo también propia la técnica. De esta manera cabe decir que se entra en un proceso reflexivo acerca de la técnica, en cuanto a si esta funciona de la misma manera en todos los instrumentistas o si varía según las particularidades de cada uno. Según lo analizado en los encuentros con los cuatro intérpretes y sus reacciones mecánicas ante la improvisación, cada uno utilizó elementos musicales que claramente fueron únicos (tanto en su esencia como en su manera de comunicarlos) y que precisamente influenciaron en el desarrollo de un lenguaje o discurso musical muy propio. Entiéndase por estos elementos el uso de armónicos, arpegios, acordes en bloque, *drops* y escalas, entre otros que la guitarra permite y cada guitarrista acoplaba y combinaba según su forma de sentir musicalmente durante el ejercicio de la creación repentina.

La improvisación y su concepto se discutirán en el siguiente capítulo, pero hasta este punto es esencial reconocer cómo esta enriquece técnicamente al guitarrista y más aún, la manera en como la guitarra clásica comienza a tener un diálogo claro con el Jazz y se acerca a los sonidos de la Big-Band, concibiéndose de esta manera: orquestalmente, y no sólo desde la perspectiva tímbrica, sino incluyendo todos los elementos que caracterizan la sonoridad tan particular de la agrupación orquestal del Jazz.

# CAPÍTULO III: LA IMPROVISACIÓN EN EL GUITARRISTA A PARTIR DEL JAZZ

## La improvisación en el Jazz

El Jazz como género musical, desde sus inicios y hasta la actualidad, se ha caracterizado por ser una expresión espontánea, libertaria y en sí improvisada. Sin importar si se habla del Be-bop – vertiente del Jazz que a nivel sonoro se caracterizaba por el denominado virtuosismo musical y más aún por la agilidad, velocidad y potencia sonora – o del Cool Jazz – caracterizado por tiempos estables, llenos de calma y poca ejecución de notas, tal cual se evidencia en los solos e improvisaciones del álbum “Birth of the Cool” (Nacimiento del Cool, para el Jazz en español) del trompetista norteamericano Miles Davis –, todas las expresiones desarrolladas en el Jazz tienen el ingrediente que da a este su singular carácter, ese ingrediente es la improvisación. Aunque esta no es característica tan sólo de este género, actualmente cuando se habla de improvisación musical, es necesario hacer referencia al Jazz.

El concepto de improvisación ha sido discutido a lo largo de la historia de la música y aún en la actualidad suscita múltiples discusiones. En cuanto a lo que a este proyecto compete, llama la atención lo expuesto por el Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional Jorge Alcocer (2014):

“Haciendo hincapié en el carácter espontáneo y la presencia de una base de conocimiento en la improvisación, se reconoce en ella un escenario en el que se ponen en juego todos los conocimientos ostentados por cualquier personaje que se disponga a realizar esta actividad. Conocimientos que, al estar en este contexto (espontaneidad), deben ser obligatoriamente dominados en su totalidad, de otra manera, la improvisación no sería <<fluida y coherente>>.” (p. 3)

Con lo que se entendería al ejercicio de la improvisación como un compendio de conocimientos ya adquiridos y dominados, por medio de los cuales se desarrolla la construcción de un discurso auditivamente coherente. No es casual que el guitarrista, pianista y docente de la Universidad Pedagógica Nacional Mario Riveros, haya definido al Jazz como “esa libertad de coger múltiples elementos y plasmar lo que uno tiene intelectualmente trabajado, y digo intelectualmente porque para adentrarse en cualquier tipo de Jazz, uno tiene que conocer los diferentes estilos, los diferentes *ritmo-tipos*, *melo-tipos*, escalas propias de ese género del Jazz, entonces es una forma libre de hacer música.” (2016, entrevista citada). Es preciso tener en cuenta la última frase utilizada por el guitarrista Riveros para señalar que el Jazz es una forma libre de hacer música. La improvisación, por supuesto es la premisa fundamental, en este caso del Jazz, para tenerlo en cuenta como una forma libre de hacer música, pues por medio de este el músico se permite combinar cada uno de los elementos que ya ha estudiado y apropiado, y de esta manera crear un discurso propio, organizando y tejiendo ideas con estos a partir de una intuición y búsqueda muy propia. En cuanto al concepto de libertad musical que surge de esta discusión se ampliará mayormente en el siguiente capítulo, pero es inevitable tener en cuenta que la improvisación vista de esta manera, contiene un ejercicio y puesta en práctica de la libertad en la música, en esencia, pues se acercaría a la actividad que desarrolla el compositor pero de una manera mucho más espontánea e inmediata.

De esta manera es clara la relación que la improvisación guarda con el Jazz, si se quiere comparar desde los conceptos que arrojaron los dos profesionales de la música citados. Esa relación desde luego no sólo está enmarcada en un comportamiento conceptual de los términos, las semejanzas alcanzan el contexto meramente musical, que es dentro del cual se mueve, en mayor medida, este documento.

Es claro, de igual manera, que el ejercicio de la improvisación no es nuevo en la música y como se indicó en capítulos anteriores, incluso estuvo presente en períodos de la música como el Barroco. Llama la atención lo que apunta al respecto Joachim Berendt (1959):



“Hoy muchas veces ni siquiera los solistas más sobresalientes son capaces de llenar con una improvisación las cadencias que todavía en muchos conciertos del romanticismo se dejaban libres para ello. Hay un notable desequilibrio entre el hecho de que hoy todo concierto se mide en la piedra de toque de la <<fidelidad a la obra>>, es decir, que se ve si la obra musical se toca y se canta realmente como el compositor pudo haber tenido la <<intención>> de que se tocara y cantara, y por otra parte, la circunstancia de que cuando se reproducen, digamos, conciertos de Vivaldi o sonatas de Händel como Händel y Vivaldi las escribieron, apenas se interpreta la escurridiza estructura de notas de lo que los compositores querían realmente expresar; y se pierde ante el exangüe ideal de la <<fidelidad a la obra>> toda la fuerza improvisadora y la libertad de la música de Vivaldi y Händel – como en general en toda la música barroca y prebarroca concebida como música para solistas.” (p. 233).

Lo anterior conlleva en gran medida a una profunda reflexión sobre ese concepto de libertad que la improvisación imprime en la música, pues como lo indicó Berendt, es una categoría que estuvo presente incluso en las expresiones del barroco. La fidelidad a la obra, como la llama él mismo, es una postura gestada en el romanticismo que en el intérprete – y en el caso de este documento el guitarrista – ha hecho dejar a un lado su criterio musical frente a las obras a las cuales se enfrenta, pues ese criterio no ha trascendido de una perspectiva mecánica de las piezas. La improvisación ejerce una reinención del trabajo interpretativo: interpretar es improvisar, recomponer obras y hacerlas propias a tal punto que el oyente perciba al instrumentista como un compositor en escena.

Consecuente con lo anterior y a lo tratado en este capítulo, es claro que la improvisación no es propia al Jazz pero tiene relación directa con el mismo desde hace más de un siglo y por ello es importante reconocer cómo se concibe y desarrolla en dicho género musical. La improvisación en el Jazz depende de múltiples elementos, tal cual lo indica Jerry Coker (1974):

“Cinco son los factores principales responsables del resultado de la improvisación del

ejecutante de Jazz: la intuición, el intelecto, la emoción, el sentido de las alturas y el hábito. Su intuición es clave principal del grueso de su originalidad; su emoción determina el carácter; su intelecto le ayuda a planear los problemas técnicos y, conjuntamente con la intuición, a desarrollar la forma melódica; su sentido de las alturas transforma las alturas oídas o imaginadas en notas con nombre y digitaciones; su hábito de ejecución permite a sus dedos encontrar rápidamente determinados esquemas de alturas establecidos.” (p. 17).

Estos elementos constituyen un ejercicio que por supuesto se mueve dentro de la espontaneidad musical, pero que concibe un acumulado de conocimientos no sólo intelectuales, sino además técnicos, mecánicos, teóricos, humanos e históricos, entre otros, que a la hora de actuar en un ejercicio de improvisación, el instrumentista combina y desarrolla musicalmente. Para combinar y desarrollar esos elementos es necesario escucharlos, reconocerlos, analizarlos e interpretarlos, tal cual se definió el comportamiento del pensamiento musical en el primer capítulo.

En una de las clases de instrumento armónico en la Universidad Pedagógica Nacional, con el docente William Maestre y tomada por el autor del presente texto, después de haber discutido acerca del concepto que se acaba de exponer en cuanto a la improvisación, surgió una pregunta que tal vez el lector de este trabajo también pueda llegar a hacerse: ¿Entonces la improvisación no existe? Es una pregunta que suscita una infinidad de discusiones, tal como cuestionarse acerca del concepto de la palabra y la acción de improvisar. Sucede que la improvisación no es una acción que se pueda realizar si no se conocen de entrada los elementos con los cuales se pretende improvisar, es decir, para un ejemplo más claro vale pena pensar en un bebé que no conoce aún las palabras, ni sabe pronunciarlas y más aún, no reconoce sus conceptos y significados; para él será muy difícil y casi imposible combinarlas, entablar un discurso claro que le permita entender a sus padres y/o allegados por qué llora o grita desconsolado. Sucede exactamente lo mismo con la improvisación. De una u otra manera se puede llegar a la conclusión de que componer es en gran medida improvisar, pues se están entrelazando ciertos elementos

que el compositor en cuestión ya debe conocer, como son el dominio de la melodía, el desarrollo armónico en una obra y por supuesto los *ritmo-tipos* – en palabras de Mario Riveros –, que caracterizan al lenguaje de dicho sujeto. La diferencia entre improvisación y composición sería entonces que la primera, como se indicó en renglones anteriores, tiene un componente espontáneo e inmediato, que de una u otra manera no ha sido recreado escrituralmente, como sí sucede con la composición.

Como se expuso en anteriores capítulos, la música, el Jazz y por ende la improvisación, se comportan como lenguajes y hay que conocer las palabras y sus significados (dominarlos), para lograr entrelazarlas y crear un discurso fluido y coherente, tal cual se indicó con Alcocer. De esta manera es posible entender cómo el intelecto, al cual hace referencia Coker, es uno de los cinco factores relevantes en la determinación del resultado de la improvisación. El intelecto, en términos musicales, compete a aquello que se suele llamar estudio; en su mayoría está dado en el entorno académico pero es claro que dicho estudio se puede comportar de múltiples maneras, es decir, puede darse en un accionar completamente teórico o muchas veces meramente práctico. Desde luego la discusión entre teoría y práctica se ha dado en la academia a lo largo de los años, y para el autor de este proyecto fue totalmente claro, no sólo por los seminarios tomados en la Universidad Pedagógica Nacional, sino aún más con el trabajo pedagógico que se desarrolló en el marco de este documento con el montaje de Magenta, en arreglo para cuatro guitarras, que la teoría sin práctica y la práctica sin teoría son acciones en sí vacías y no enriquecen en mayor medida el intelecto y la capacidad discursiva del músico, en este caso.

No existe un tratado en el cual se explique cómo desarrollar la improvisación en el Jazz, pues esta se comporta muy similar y de hecho tiene suma relación con aquello que llaman *musicalidad*, que en resumidas cuentas es la capacidad que cada músico tiene de desarrollar ideas melódico-armónico-rítmicas fluidas y contenidas de la mayor coherencia artística. Esto tiene que ver también con el desarrollo del pensamiento musical acerca del cual se habló en el primer capítulo, pues de este depende, en gran medida, la solvencia

del músico a la hora de improvisar. Coker (1974) indica que “dado que el intelecto es el único factor completamente controlable, encararemos el problema de aprender a tocar Jazz casi únicamente por medio de ese factor, y confiaremos en que los otros cuatro (la intuición, la emoción, el sentido de las alturas y el hábito) se desarrollen al ritmo impuesto por el intelecto.” (p. 18), a lo cual vale la pena comentar que por supuesto, la interiorización intelectual y el desarrollo de un estudio juicioso y disciplinado de las escalas relacionadas, los *licks*, el ritmo y la armonía, entre otros, determinarán en gran medida el resultado que el improvisador comunique pero, como se ha contemplado a lo largo del presente proyecto, la escucha cumple un papel esencial en todo contexto y más aún en el cual se está tratando: la improvisación. “En épocas pasadas el músico joven de Jazz adquiriría su habilidad [...] en dos instituciones [...], la <<sesión de improvisación>> (Jam Session) y la <<orquesta grande>> (Big-Band)” (Coker, 1974, p. 10), lo cual comenta el autor a manera de crítica a la academización en la cual se ha visto envuelto en las últimas décadas el Jazz, pues en épocas de Louis Armstrong e incluso de Charlie Parker, fueron esos dos espacios los contextos de formación para los *Jazzmen*. Precisamente son esos dos espacios los mayores referentes dentro del concepto Big-Band tenido en cuenta en este proyecto y ya discutidos en el capítulo anterior, por lo que se concluye también, que la improvisación es un ejercicio que se desarrolla, valga la redundancia, improvisando. En ella, por supuesto, se evidencian los estudios anteriores que se han realizado sobre todos los elementos que la componen y de los cuales depende su desarrollo, pero llega un punto en que dichos elementos, si no se entrelazan y no se les da un sentido discursivo en escena, ya sea en un concierto preparado, en un ensamble de cámara o a fin de cuentas en una *Jam Session*, se estancan en el vacío teórico. En el ejercicio de la escucha de músicos y solistas de Jazz, de la participación en sesiones de improvisación colectiva e individual y también de acciones como el análisis de obras e improvisaciones de dicho género, se hace posible el entendimiento y el desarrollo de la improvisación en el Jazz, parte fundamental de este lenguaje musical.

Teniendo en cuenta estos elementos fundamentales a la hora de abordar el ejercicio de la

improvisación en el Jazz, también es importante entender cómo se ve a esta desde una perspectiva mucho más humana y menos técnica y metódica, y por supuesto de qué manera se alejó de la música clásica europea y por qué ya no es tan recurrente en la misma: “Este concepto de la improvisación es fundamental. Por él se ve claramente que lo improvisado está ligado a quien lo improvisó. No puede separarse de él y entregarse, pongamos por caso, por escrito a un tercero o cuarto músico para que lo toque. Si hace esto, pierde su carácter y no queda más que la desnuda fórmula de notas” (Berendt, p. 238), y por la cual se podría comenzar a entender la diferencia entre el improvisar y el componer, a propósito de la cercanía de estas dos acciones a la cual se había hecho alusión anteriormente:

“Pues la música europea, en cuanto que es música compuesta, puede reproducirse sin limitación por cualquiera que posea la habilidad técnico-instrumental y la capacidad para captar esta música. El jazz sólo puede reproducirlo quien lo ha producido. El imitador puede tener una técnica mejor o una superioridad espiritual, pero no puede reproducirlo. Pues una improvisación jazzística es siempre una situación musical, emocional y espiritual.

El concepto de <<improvisación>> es así, *stricto sensu*, impreciso. Un músico de jazz que ha creado un coro es simultáneamente improvisador, compositor e intérprete. [...] En la música europea *pueden* darse separadas sin que la calidad de la música sufra por ello una mengua.” (Berendt, 1956, p. 238 – 239).

Con lo anterior es posible justificar e incluso entender aquello que apuntó William Maestre en la entrevista citada anteriormente, respecto al porcentaje tan bajo con el que actúa un músico que solamente lee, pues en el Jazz, tal cual lo indicó el autor citado, no todo se lee ni se entiende a partir de la partitura, el lenguaje del Jazz va más allá de la escritura musical y por lo mismo se hizo referencia a este y sobre todo al concepto de improvisación, en comparación al concepto de musicalidad, pues son categorías imprecisas de definir y que artísticamente necesitan trascender del hecho técnico.

De esta manera sería lógico pensar en un ejercicio de descolonización en el abordaje de la

guitarra a partir del Jazz, y en este caso teniendo en cuenta a la improvisación como uno de los factores principales en el desarrollo de dicho lenguaje. La improvisación en la guitarra y aún más en su formación clásica, no se ha tenido en cuenta. Son pocos los intérpretes que se han acercado a ella y de ser así, no ha sido un ejercicio propuesto a partir del aprendizaje en conservatorios, donde prevalece aún, en gran medida, la formación clásica desarrollada desde finales del siglo XIX, tal cual se vio en el capítulo anterior. Descolonizar dicha formación sería tener en cuenta el improvisar en ella, por ejemplo, como un ejercicio de introspección musical del sujeto, en el cual él mismo analice las experiencias y los conocimientos ya adquiridos, en consonancia con sus formas de expresar y comunicar la música, abordando repertorios Jazz y en lo que a este documento compete, obras originales para Big-Band en adaptación para cuarteto de guitarras.

En el desarrollo de este proyecto de investigación la guitarra clásica enmarcó una parte fundamental, que por supuesto, fue tomada en cuenta a partir de su historia y desarrollo técnico. En lo que a la improvisación compete fue de clara relevancia indagar acerca de cómo este ejercicio ha sido desarrollado en el instrumento e incluso en su estudio clásico, porque sería nuevo en el contexto de la formación guitarrística, más no de la interpretación de la guitarra. A continuación se comentará acerca de algunos autores y obras que han marcado ciertas pautas en la concepción de la improvisación en la guitarra clásica.

### **La improvisación en la guitarra clásica**

La composición para la guitarra clásica fue un ejercicio que se comenzó a desarrollar en gran medida durante la época del Clasicismo y el Clásico-Romanticismo, como se expuso en el anterior capítulo. Esto influyó de manera clara en las formas como se comenzó a abordar desde entonces el estudio del instrumento. La escritura y aquello que plasmara el compositor dedicado a escribir para el instrumento fue esencial desde dicho momento, pues generó en el instrumentista un apego ineludible a la partitura y a cualquier guía

escrita que contuviera la obra a interpretar.

La improvisación, desde la época en la que nació la guitarra, fue alejándose poco a poco del estudio académico y tan sólo hasta el desarrollo de vertientes como el Jazz e incluso de la música dodecafónica (para tener en cuenta como expresión gestada en el entorno académico), se tuvo en cuenta el estudio de la misma. La improvisación comenzó a ser estudiada en la academia apenas desde el siglo pasado y tuvo una influencia innegable en gran variedad de géneros como el Rock, el Blues, el Jazz e incluso en la música clásica. La guitarra ha tenido nuevas expresiones compositivas e interpretativas concebidas a partir de la improvisación, ejemplo claro de ello es el trabajo realizado por compositores como el italiano Carlo Domeniconi, del cual *Koyunbaba*, una de sus reconocidas obras para guitarra sola, comenzó siendo una improvisación en radio, en la cual juntó varios temas melódicos de las piezas que tenía preparadas para entonces, influenciado – como toda su música lo evidencia – por el folclor latinoamericano y de la zona de los Balcanes, entre otros (esta historia hace parte de una discusión que se dio en torno a la improvisación en el contexto clásico de la guitarra durante una de las clases colectivas de la cátedra, realizada en la Universidad Pedagógica Nacional, contada por el guitarrista y docente de la institución Edwin Guevara, quien conoció personalmente a Domeniconi).

Los repertorios improvisados en guitarra clásica, como se acaba de ver, vienen desarrollándose desde hace un buen tiempo por parte de compositores e intérpretes para el instrumento. Se podría hablar también de Charlie Byrd – quien además fue estudiante de Andrés Segovia –, guitarrista clásico que a finales del siglo pasado contempló la inclusión de la guitarra clásica en el Jazz, con lo cual interpretó el instrumento en tríos y cuartetos de Jazz e incluso realizó conciertos al lado de grandes guitarristas de Jazz (guitarristas eléctricos), como Herb Ellis y Barney Kessel, pero en lo que compete al presente apartado, es mucho más factible hacer referencia a Edwin Guevara, por cercanía y contacto personal, con quien el autor del presente proyecto vio clases de guitarra durante sus cinco años de carrera. Guevara es actualmente uno de los guitarristas clásicos

más representativos de Colombia, quien ha realizado trabajos no sólo en el entorno solista sino además en música de cámara, interpretación de música colombiana y dirección orquestal. A lo que se quiere hacer referencia directa en este texto es a las vivencias de contextos de *Jam Session* o improvisación en los cuales se ha visto el alto desarrollo interpretativo del guitarrista Edwin Guevara, y por medio de los cuales ha sido totalmente evidente la congruente relación que tiene un músico como él con la investigación desarrollada en este documento.

La improvisación que ha desarrollado Edwin Guevara en los encuentros mencionados se toma en este documento desde tres géneros en específico: las músicas tradicionales colombianas, el Jazz y la música clásica. Son por supuesto tres categorías muy amplias dentro del espectro musical pero son vistas de esta manera ya que se quiere hacer alusión a los elementos contenidos en cada una y que el intérprete entrelazó sin importar la diferenciación de estilo, lenguaje y pensamiento musical que se manejara en cada una de ellas; son repertorios que a fin de cuentas hacen parte de toda la música que se ha escrito para el instrumento. En cuestión de músicas colombianas se solicitó al guitarrista improvisar sobre el Porro de la Suite Colombiana No. 4 de Gentil Montaña, se le pidió inicialmente tocar la pieza en tonalidad mayor (teniendo en cuenta que la obra está originalmente en Mi Menor), con lo cual el guitarrista asoció contenidos que ya había escuchado, reconocido, analizado e interpretado (en algún momento de su recorrido musical), con el Porro de la Suite Colombiana No. 5 (pues unió la pieza que originalmente se le había dicho, con esta), que se encuentra escrito, casualmente, en tonalidad mayor; en cuestión de Jazz, no se le evidenció tocando una obra de dicho repertorio en específico, pero sí se le solicitó interpretar la misma obra colombiana en estilo Jazz, a lo cual reaccionó integrando un bajo caminante o *walking bass* (característico en todas las vertientes del Jazz), acordes en bloque con armonías contenidas de múltiples agregaciones (usadas en la armonización Jazz) y de hecho, improvisó melódicamente sobre la estructura que estaba desarrollando, con *licks* responsoriales al tema principal (que es una de las líneas melódicas características en la Dixieland Jazz Band, interpretada



por el clarinete); y para concretar dicha improvisación, sobre la Suite No. 1 para Laúd del compositor del período Barroco Johann Sebastian Bach, el guitarrista interpretó el *Bourée* – una de las danzas escritas por Bach para el Laúd pero que actualmente es bastante interpretada en la guitarra clásica –, y con el cual Guevara desarrolló una interpretación basada en la salsa y el son cubano, es decir, incorporó el bajo característico de esta música a una danza del Barroco, y además rearmonizó e improvisó melódicamente sobre ritmos sincopados, evidentemente desarrollados en la salsa.

Todos esos elementos que el guitarrista Edwin Guevara implicó en sus improvisaciones no se deben a algo más que a su vasta experiencia dentro de dichos géneros: el guitarrista acepta haber tocado en orquestas de salsa, combos de Jazz y por supuesto, como ha sido reconocible en las clases individuales de guitarra con el autor de este documento, su conocimiento acerca de la música clásica, de todos los períodos, es bastante alto.

El resultado en las improvisaciones de dicho guitarrista se debe, como se trató anteriormente, al intelecto que ha desarrollado a partir del estudio juicioso y disciplinado de cada uno de los elementos característicos de los géneros que ha abordado por medio de su instrumento, pero aún más, tiene tres causas directas: 1) la escucha consciente y la ejecución instrumental que ha desarrollado en cada uno de los contextos musicales en los cuales se ha desempeñado, 2) su experiencia, no sólo en el campo solista de la guitarra clásica, sino también actuando junto a grupos de cámara, agrupaciones de músicas colombianas, grupos de Jazz y además se destacan sus acompañamientos de canciones populares latinoamericanas, entre otros y 3) ha estado en permanente contacto con múltiples géneros musicales, que por supuesto tiene que ver con su ejercicio interpretativo, descrito en el anterior punto pero que además ha desarrollado en cuestión de escritura musical en sus composiciones, adaptaciones, transcripciones y arreglos de toda índole.

En resumidas cuentas a esos tres puntos es a los cuales se quiere hacer referencia en el

presente proyecto, además que fueron aquellos que tuvieron total relevancia a la hora de abordar la improvisación en el montaje de la adaptación escrita para cuatro guitarras de Magenta, en la cual se encontraba escrita la debida sección de solos planteada por el compositor William Maestre en el score original, contemplando y teniendo en cuenta, de esta manera, un elemento fundamental no sólo en la obra sino también en el desarrollo de un pensamiento musical a partir de la Big-Band Jazz, y más específicamente desde una pieza concerniente al repertorio de esta agrupación.

La improvisación, consecuente con lo anterior, ha sido expuesta desde una perspectiva Jazz y por supuesto se enunció cómo funciona dicho elemento de la música en la guitarra (en un ejemplo de total cercanía como el maestro Edwin Guevara), de esta manera es posible entender, en pequeña o gran medida, qué grado de acercamiento y de qué manera se puede abordar este ejercicio en un contexto clásico de la guitarra. Ahora bien, en lo que compete a este documento se enmarca a la improvisación desde el Jazz y más específicamente desde la Big-Band, pero es importante reconocer cómo funciona dicho género en la guitarra, porque sí se han realizado trabajos de interpretación Jazz y como se expuso anteriormente, de improvisación en el instrumento.

### **El Jazz en la guitarra clásica**

Anteriormente se hizo referencia a compositores e intérpretes como Carlo Domeniconi y Charlie Byrd, quienes tuvieron – y en el caso del italiano, sigue teniendo – una clara influencia en la improvisación y por supuesto en el lenguaje musical manejado en el Jazz a partir de la guitarra. Es claro que se han desarrollado trabajos tanto desde la composición, como desde la interpretación y por supuesto, la improvisación ha estado presente en contados guitarristas clásicos. Como se expuso en los capítulos anteriores, desde la historia y el desarrollo del pensamiento y el lenguaje musical de la Big-Band, es claro que el género Jazz contiene ciertos elementos que lo caracterizan, y desde la investigación

desarrollada en este documento es importante entenderlos con claridad: desarrollo del intelecto (estudio de la teoría musical), práctica en conjunto e improvisación (individual o colectiva). Dichos elementos son esenciales a la hora de describir los trabajos interpretativos y compositivos que se han dado en la guitarra a partir del Jazz, pues ninguno ha tenido en cuenta estos tres rasgos fundamentales del género – y más exactamente del lenguaje Big-Band – que podrían, de una u otra manera, generar lógicas y consciencias distintas en la formación del guitarrista clásico.

Roland Dyens<sup>5</sup> es el guitarrista central a tener en cuenta dentro de este apartado, pues fue con quien el autor de este proyecto tuvo contacto personal durante el desarrollo de la “Semana Cultural Gentil Montaña 2014” y es él, sin duda alguna, quien en vida desarrolló de manera extraordinaria el concepto del Jazz y la improvisación a partir de este género en la guitarra, logrando popularizar sus magníficas versiones de piezas tan memorables como “A Night In Tunisisa” o “My Funny Valentine”.

Roland Dyens fue el gran improvisador de la guitarra clásica. Ese ejercicio de improvisación que desarrolló tan singularmente se remonta, para comenzar, a la estructuración de sus programas de concierto. Tal cual se evidenció en el concierto realizado en el Museo Nacional de Colombia el 27 de noviembre de 2014, el guitarrista nunca usó un programa de mano definiendo el repertorio que iba a interpretar, pues en plena escena realizaba una selección musical de las obras que había estudiado e interpretado a lo largo de su carrera. En dicho concierto, por ejemplo, interpretó desde obras del período clásico, como “La Calme” de Fernando Sor, hasta una adaptación propia, que realizó días antes del concierto sobre “Pueblito Viejo”, canción tradicional colombiana. Esa adaptación fue el grueso del concierto, pues fue bastante llamativo que dicha canción tradicional la desarrollara en un lenguaje completamente lejano a la misma:

---

<sup>5</sup> Roland Dyens, guitarrista nacido en Túnez en 1955 y quien falleció en el 2016 en Francia, fue el ícono del Jazz en el instrumento. Desarrolló una prodigiosa carrera como intérprete bajo la tutoría del guitarrista Alberto Ponce y obtuvo su titulación como guitarrista en L’Ecole Normale de Musique de París, Francia. Compositor y arreglista que innovó la forma de interpretar la guitarra a partir de la improvisación.

el Jazz. Extrañamente Dyens conjugó durante esa noche los sonidos característicos del vals colombiano, con las armonías y tensiones más utilizadas en el Jazz y por supuesto aquellas contra-melodías y disonancias más relevantes en sus propias obras (aquellas que enmarcaron tanto su lenguaje compositivo).

Resumiendo y a manera de análisis: 1) Dyens no tiene determinado un programa de concierto, con lo cual es posible reflexionar acerca de cómo este compositor y guitarrista logró romper dicha barrera, desde cómo se organiza el repertorio a interpretar, hasta la preparación absoluta de la música por parte del guitarrista y 2) la puesta en diálogo de sonidos, que en este caso se comportaron como saberes ya adquiridos, en una sola pieza, que fue la indicada anteriormente. Dyens desarrolló un trabajo sumamente discursivo frente a lo que es el Jazz en la guitarra clásica, pues aún habiéndose formado en la tradición de conservatorio, en su larga experiencia acumuló trabajos que evidencian una clara influencia de los sonidos del Jazz en su música, desde el uso armónico hasta las melodías aplicadas en sus composiciones, provenientes de ritmos y géneros influenciados por este (como el bossa-nova, por ejemplo). La improvisación desarrollada por el intérprete, además de revelarse en la omisión de un programa de concierto preparado, se evidenció en la primera obra que interpretó: fue una pieza totalmente improvisada, que desarrolló a partir de múltiples elementos musicales que contienen sus piezas, desde frases contenidas claramente en obras como la “Libra Sonatina”, hasta melodías completamente espontáneas.

Respecto al uso técnico que el guitarrista dio, durante dicho concierto, al repertorio interpretado, cabe decir que utilizó la posición bajo la cual se recomienda ejecutar la guitarra, con posa pie, y además sus manos y la disposición de las mismas revelaron la clara formación clásica en la cual se educó como instrumentista.

De esta manera es claro que Roland Dyens generó – no sólo por lo que se evidenció en este concierto sino también por el estudio que el autor del presente proyecto desarrolló

frente a su extensa carrera como intérprete, compositor, arreglista y pedagogo – un movimiento interpretativo innovador en la guitarra, que inevitablemente, se haya o no se haya hecho antes de su trabajo, marcó un hito y un punto de referencia para lo que significan investigaciones como la que se desarrolla en este documento. Dyens es esencial al hablar del Jazz en la guitarra, y por supuesto es una prueba fehaciente de cómo los conocimientos y saberes ya gestados en la escuela tradicional europea del instrumento pueden entrar en diálogo con músicas aparentemente lejanas a este, como en este caso el Jazz.

De esta manera es totalmente evidente que el presente proyecto no es un trabajo nuevo en cuestión de inclusión de repertorios Jazz en la interpretación de la guitarra clásica, pero sí lo es a partir de dos elementos esenciales: la formación del guitarrista y el lenguaje de la Big-Band Jazz, los cuales entraron en diálogo evidente durante la puesta en práctica de los objetivos aquí planteados. Dyens, como se dijo anteriormente, marcó una pauta fundamental en el desarrollo de la presente investigación, pero lo que se recogió con la construcción de este documento, fueron las vivencias en ese diálogo planteado entre los saberes que la escuela clásica ha brindado al guitarrista y aquellos que el lenguaje Big-Band Jazz (a partir de la obra *Magenta*) puede otorgarle. El proyecto investigativo que se desarrolló, tuvo que ver no solo con la interpretación instrumental, sino además cómo se da la formación de la misma a partir de la adaptación para cuarteto de guitarras de la obra original para Big-Band “*Magenta – A mi padre*” y por supuesto cómo el estudio teórico del Jazz, la práctica en conjunto y la improvisación pueden desarrollarse y dialogar con aquellos conocimientos ya adquiridos por el guitarrista dentro de su formación clásica.

El montaje de la adaptación de *Magenta*, por supuesto contuvo un trabajo previo realizado por el autor del presente proyecto, en el cual tuvo mucho que ver el estudio del intelecto mencionado en el capítulo II: “La técnica en la guitarra vista desde la Big-Band”, pues fue fundamental reconocer previamente el formato instrumental original de la obra, sus posibilidades musicales y más aún, su manejo instrumental. Esto conllevó reducciones

y ampliaciones melódicas y armónicas, indicaciones de dinámicas y timbres y detalles de escritura en cuestión de articulaciones a la hora de escribir para el cuarteto de guitarras. De ello dependió, en gran medida, el resultado sonoro final por parte del ensamble. Un elemento que se tuvo que trabajar minuciosamente fue el ritmo, pues la cercanía que los instrumentistas expresaron hacia los instrumentos de percusión comunes en el Latin Jazz como las congas, los timbales y los bongoes, entre otros, fue nula. Por ello mismo se contempló la escritura rítmica a partir de técnicas extendidas en la guitarra (percusión en la caja armónica y los aros), con lo cual la adaptación para cuarteto también conllevó un acercamiento a los *ritmo-tipos* característicos del género que inevitablemente, con la ayuda de la escucha consciente de referentes musicales en el contexto Jazz, generó un conocimiento no sólo teórico sino además práctico y vivencial del género.

Paralelamente se estudió la improvisación a partir de cinco elementos: 1) reconocimiento e interpretación del blues (como base de la improvisación en el Jazz), 2) teoría de la escala relacionada a partir de la armonía propuesta en Magenta, 3) transcripción de los solos presentados en la versión original de Magenta, interpretada por la Big-Band Bogotá, 4) uso de *licks* presentados en los solos transcritos y además, algunos compuestos por los instrumentistas del cuarteto y 5) espontaneidad e improvisación repentina en cualquier sección de los solos propuesto en la adaptación.

Evidentemente el trabajo de ensamble y la improvisación a partir de los pasos mencionados contuvieron conocimientos que los guitarristas nunca habían abordado en su formación instrumental (dicho por ellos mismos), e igualmente esos conocimientos entraron en diálogo permanente con aquellos ya adquiridos a partir de la escuela clásica de la guitarra, como son la técnica, la posición bajo la cual ejecutaron los instrumentos y la concepción de sonido (en cuestión de posibilidades tímbricas, que inevitablemente la escuela contemporánea de la guitarra – concepto visto en las clases magistrales individuales con el maestro Edwin Guevara –, ha desarrollado en la interpretación del instrumento). Con ello es posible afirmar que el presente trabajo es nuevo,

pedagógicamente hablando, dentro de la formación de la guitarra, pues como se expuso a lo largo de este apartado, es claro que la interpretación de repertorios Jazz en el instrumento ha estado presente desde hace varias décadas.

De esta manera también es posible afirmar que la investigación desarrollada a lo largo de este trabajo contempla un componente sociológico de descolonización epistémica en la formación del guitarrista, pues como se vio desde Mignolo y desde Sousa, se están *desenganchando* las reglas que la tradición *eurocéntrica* – en este caso desde la formación clásica del intérprete – ha legitimado como únicas y válidas. A partir de esta premisa es posible hablar de una libertad musical – concepto que se abordará en el siguiente capítulo –, que en términos generales aboga por una posibilidad dialógica de los saberes contenidos en las múltiples músicas del mundo y que inevitablemente aportan diversos conocimientos al intérprete.

## **CAPÍTULO IV: LIBERTAD MUSICAL. DESDE LAS EPISTEMOLOGÍAS DEL SUR Y LOS PROCESOS DE DESCOLONIZACIÓN**

### **La libertad musical**

Conceptualizar la libertad musical exige en gran medida una acción reflexiva sobre el hecho de qué significa ser un sujeto libre, en términos generales. Si remitimos el concepto a la definición directa del diccionario, la libertad es la capacidad que cualquier sujeto posee para elegir responsablemente alguna forma de actuar y por ende, el asumir conscientemente las consecuencias de esa elección. Sin entrar en discusiones éticas, se conceptualizaría la libertad musical como aquel acto natural del instrumentista (en este caso del guitarrista), por el cual imprime en su interpretación una forma propia de

dialogar musicalmente, es decir, comunicarse a través de sus propias maneras de concebir una obra actuando responsablemente. Esa responsabilidad sería, en términos musicales, una consciencia anterior al hecho interpretativo, por la cual el músico reconoce y analiza la naturaleza y los elementos característicos propios de una pieza y con ello logra respetar dicha identidad musical de la obra, para posteriormente construir un discurso y criterio artísticos desde un punto de vista subjetivo.

La libertad musical, teniendo en cuenta lo dicho por Berendt – anteriormente citado –, sería aquel desprendimiento o forma de *desengancharse* (en palabras de Mignolo) de aquello que él mismo llama *la fidelidad a la obra*, y por la cual, llevada a un extremo romántico (pues fue en dicha época en la cual se concibió con más fuerza tal fidelidad), se pierde la fuerza improvisadora y la libertad en la música.

A partir de esta concepción, la libertad musical tiene que ver directamente con el sentido creativo del artista, que como se evidenció en el capítulo de la consolidación de la técnica en la guitarra, fue una acción que desde el romanticismo se le atribuyó únicamente al compositor y que conllevó una pérdida progresiva del espacio creativo dentro de la interpretación musical, es decir, se limitó el rol del instrumentista. El intérprete se convirtió casi en un fiel reproductor de partituras escritas por parte del compositor. Dicha ejecución musical que desde el romanticismo se vendría desarrollando, generó por supuesto una pérdida de la libertad musical que compositores e intérpretes como Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart e incluso el mismo Ludwig Van Beethoven, desarrollaron magistralmente en la creación de sus obras. De hecho, es preciso tener consciencia de cómo poco a poco el compositor y el intérprete se fueron convirtiendo en dos sujetos totalmente distintos.

Desengancharse de dicha fidelidad a la música y más aún, comprenderse como compositor e intérprete al mismo tiempo, es una forma de deconstrucción y descolonización de aquellos principios que los ideales de la música clásica han forjado en



los músicos, desde el período romántico. Por supuesto y como se narró en la historia y el desarrollo técnico en la guitarra, la formación clásica de este instrumento ha generado ese ideal que separa al compositor del intérprete, y aunque Fernando Sor y Roland Dyens – como casos más extremos – fueron intérpretes de la guitarra y así mismo compusieron para este instrumento, la improvisación (que es aquel ejercicio compositivo inmediato y espontáneo al cual se refiere este proyecto), en términos generales, no es vista como un recurso pedagógico en la formación instrumental del guitarrista.

Como anteriormente se evidenció, a partir de las entrevistas citadas, el Jazz y su esencia improvisadora generan en el músico un accionar a partir de la composición permanente y espontánea de mano de la interpretación, pues a pesar de la escritura utilizada en la Big-Band, por ejemplo – y con la cual cada sujeto tiene determinado cierto rol dentro del conjunto –, la improvisación que se puede desarrollar en algún momento de la pieza unifica y estructura estas dos acciones en una sola: la composición y la interpretación.

De esta manera se tiene claridad de la intención y el sentido de aquel comentario con el cual Edwin Guevara expresó lo castrante que llega a ser la música clásica y la libertad que imprime el lenguaje musical del Jazz, pues con lo expuesto en este apartado, la separación que generó la concepción de la música clásica desde el romanticismo entre la composición y la interpretación se convierte en una de las razones con más peso para la afirmación del músico citado. El Jazz, sin duda alguna y como se reafirmó a partir de lo dicho por Mario Riveros, desarrolla en el músico una capacidad compositiva e interpretativa conjunta, y más aún inmediata y espontánea, que inevitablemente suscita e implica la libertad musical conceptualizada en el presente documento.

Esta libertad es propuesta como concepto y visibilizada como acción en el músico desde aspectos como la puesta en diálogo de múltiples lenguajes musicales interpretados por el instrumentista – que se argumentó desde la improvisación en la guitarra clásica a partir de la interpretación en el guitarrista Edwin Guevara –, los cuales por supuesto han sido

abordados desde el pensamiento musical planteado en el presente documento y que posteriormente son deconstruidos, reconstruidos y entrelazados sin ningún tabú a la fidelidad musical a la que tanto se ha hecho referencia a lo largo de este escrito y por la cual la música clásica, evidenciada en la formación del guitarrista, ha legitimado múltiples maneras de abordaje y formación musical en los instrumentistas. Jacques Louissier, pianista y compositor francés nacido en 1934, es un ejemplo claro de aquello a lo que se refiere como libertad musical en este documento: ha realizado adaptaciones de obras inmemorables de Johann Sebastian Bach con su trío Jazz (piano, bajo, batería), con el cual, luego de interpretar dichas obras barrocas en su debida concepción, pensamiento y lenguaje musical, va transformando en un Swing Jazz basado en la armonía original propuesta por Bach sobre la cual improvisa y recrea motivos melódicos y armónicos característicos del lenguaje Jazz, que conjugan perfectamente con aquellas particularidades sonoras de la música Bachiana.

En el planteamiento desarrollado en el presente proyecto de investigación se busca, no tanto el ejercicio interpretativo de Jacques Louissier, sino más aún una superación de aquellas inhibiciones cognitivas que el guitarrista ha forjado en su concepción musical a partir de la formación clásica y por supuesto, la legitimación del abordaje del Jazz, y más específicamente del género Big-Band en el estudio interpretativo, que evidentemente el pianista francés mencionado pone en práctica en sus adaptaciones Jazz de las obras de Bach.

El pensamiento y lenguaje musical desarrollado a partir del repertorio de la Big-Band Jazz – concebido en este documento desde la obra Magenta –, desarrolla y enriquece la formación del guitarrista – tal cual se ha expuesto a lo largo de este documento – al igual que el repertorio clásico y su abordaje han desarrollado y enriquecido diversos aspectos de la formación del instrumentista. La libertad musical aboga por ello, por una capacidad del guitarrista para elegir aquellos repertorios, y por ende los elementos de los mismos, que lo fortalezcan interpretativamente desde múltiples perspectivas y más aún, el

desapego a la extrema fidelidad de lo escrito, de lo compuesto y de lo planteado por el creador inicial de una obra. El intérprete es tanto un traductor de obras musicales como un re-compositor y re-creador de las mismas y por tanto su ejercicio, la interpretación, debe desarrollarse y forjarse, por supuesto, a partir de un intelecto juiciosamente cimentado pero además con base en una emoción propia que radique y sea fuente esencial de la creatividad. Guillem Pérez-Quer comentó al respecto: “La interpretación musical no se trata de dar información, no se trata de que esté bien o mal, se trata de que nos llegue una emoción a través de una persona, que es el intérprete y a partir de allí surge la creatividad.”<sup>6</sup>. La creación es una acción que debería tener relación directa con la interpretación y que lastimosamente la formación clásica, desde lo que se ha mencionado como la fidelidad a las obras, ha convertido tan sólo en un ejercicio de reproducción y ejecución de sonidos.

Desde este punto de vista, la libertad musical se concibe como aquella capacidad que posee el guitarrista para respetar y afrontar responsablemente la esencia sonora de debidas expresiones artísticas, en las cuales, aún así, no se pierda de vista el acto creativo que como intérprete se debe desarrollar naturalmente. Siendo así y con lo descrito en las anteriores páginas, el Jazz y más específicamente los elementos del pensamiento y el lenguaje musical en la Big-Band (descritos en los capítulos anteriores), representarían una posibilidad y por sobre todo un camino para aproximar al guitarrista a dicho acto creativo, interpretativo y de re-composición en las obras con base en su discurso, emoción y criterio propios, que es la libertad musical.

Descolonizar la formación del guitarrista, como anteriormente se apuntó, sería una acción tendiente a la adquisición de la libertad musical pero además, en el presente proyecto, dicho enfoque es tomado desde la propuesta epistemológica de Boaventura de Sousa,

---

<sup>6</sup> Pérez-Quer, Guillem. Guitarrista español egresado del Conservatorio del Liceo de Barcelona y docente del mismo. Reconocido intérprete del instrumento a nivel mundial. Ha realizado giras como concertista, jurado y profesor en varios países de Latinoamérica, Norteamérica, Europa y Asia. Conferencia realizada el 20 de Junio de 2016 en Bogotá D.C.

desarrollada en uno de sus ensayos contenidos en el libro *Una epistemología del sur: “Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias”*. A partir de dicho ensayo se pretende sustentar el ejercicio de *desenganchamiento de las reglas eurocentradas* que se han forjado en la formación clásica del guitarrista y por la cual no han sido suficientemente visibilizadas algunas otras propuestas educativas, a partir de músicas reconocidas desde el contexto académico como populares, tradicionales y a fin de cuentas “no cultas”.

### **La descolonización a partir de Una Epistemología del Sur – Hacia una Sociología de las Ausencias y una Sociología de las Emergencias**

Descolonizar, como se ha descrito en los capítulos anteriores, alude a una acción de desprendimiento de las reglas que la sociedad eurocéntrica y sus ideales han legitimado y propuesto como superiores a otras sociedades e ideales en el mundo. Desde la sociología y los paradigmas epistemológicos, Sousa desarrolla una propuesta alterna a las formas de conocer el mundo y la realidad, los cuales han sido construidos a partir de los conocimientos que la sociedad eurocéntrica ha desarrollado a lo largo de la historia. De esa legitimación en las concepciones de mundo y todos los elementos que lo componen, sociológicamente hablando, Sousa reflexiona sobre el desperdicio de experiencia social que genera dicha legitimación: “La experiencia social en todo el mundo es mucho más amplia y variada de lo que la tradición científica o filosófica occidental conoce y considera importante [...] esta riqueza social está siendo desperdiciada. De este desperdicio se nutren las ideas que proclaman que no hay alternativa” (Sousa, 2009, p. 99). En resumen, y teniendo en cuenta lo dicho por el autor, la sociedad occidental o eurocéntrica ha construido una única forma de conocer la realidad, que así mismo ha sido impuesta al mundo – y sobre todo a aquellos territorios del tercer mundo o subdesarrollados, como suelen llamárseles – por medio de sistemas de colonización y capitalización políticos y económicos. Esa colonización y capitalización económica y política no se ha hecho sentir

únicamente en estos dos entornos, aquello que Soussa llama *epistemicidio*, y que fue anteriormente explicado como aquella exclusión de los conocimientos de las culturas vistas como inferiores, es el argumento más claro para entender la colonización que han sufrido dichas culturas en el entorno epistemológico, es decir, en el conocimiento y las formas de conocer.

El *epistemicidio* que menciona Soussa ha sido una acción llevada a cabo por aquellos conocimientos legitimados a partir de la escuela clásica o tradicional gestada en el aprendizaje y la enseñanza del instrumento, evidentemente ejercida sobre las formas alternas por las cuales se podría reconocer una formación interpretativa en la guitarra. El reconocimiento de un único repertorio visto a partir de estudios para el afianzamiento técnico en la guitarra, la interpretación de obras para el desarrollo del virtuosismo y el abordaje mecánico que conllevan estos supuestos en la formación instrumental del guitarrista, son conceptos que se han desarrollado a partir de unos saberes y conocimientos basados en posturas musicales europeas, según como se vio en el capítulo de la historia de la guitarra y su desarrollo técnico. Los conceptos de técnica, ejecución instrumental, virtuosismo y como ya se vio, la fidelidad a la obra, son categorías del arte que han tomado una connotación sumamente teórica y han alejado al intérprete de aquella libertad y experiencia musical basada en sentimientos, emociones y criterios propios, con los cuales se ha desperdiciado no sólo dicho discurso subjetivo, sino además aquellas alternativas artísticas que abogan por otro tipo de posturas frente a la técnica, la ejecución instrumental, el virtuosismo y la fidelidad musical.

El Jazz, por supuesto, tiene en cuenta los conceptos de técnica, ejecución instrumental, virtuosismo y fidelidad musical, entre otros, pero es evidente que dentro de él no han cobrado una relevancia teórica o mecánica sobre la expresividad, el sentido subjetivo – en manos de la improvisación, que aunque puede ser estudiada y construida con elementos externos al sujeto, no es más que la apropiación y la traducción de los mismos en el

lenguaje interpretativo de cada instrumentista – y el lenguaje musical. Basta escuchar las improvisaciones de Miles Davis en su emblemático álbum “Kind of Blue”, para entender que el virtuosismo en el Jazz no funciona tal cual lo concibe el concepto musical europeo.

Los conceptos propuestos y desarrollados a partir de la formación clásica en el guitarrista producen, de esta manera, *no existencia* (tal cual lo expresa Soussa), sobre las formas de abordaje que proponen otras expresiones musicales de la técnica, la ejecución y el virtuosismo, como ejemplos dados anteriormente. “Hay producción de no existencia siempre que una entidad dada es descalificada y tornada invisible, inteligible o descartable de un modo irreversible. Lo que une a las diferentes lógicas de producción de no existencia es que todas sean manifestaciones de la misma monocultura racional” (Soussa, 2009, p. 109), por lo cual es claro que se ha producido no existencia en la formación del guitarrista, de aquellos elementos que el Jazz, y específicamente el pensamiento y el lenguaje musical de la Big-Band contienen. Inevitablemente se han tornado invisibles – y se han descartado y descalificado en la formación del instrumentista – básicamente los dos últimos puntos propuestos en el pensamiento y el lenguaje musical desarrollado a partir de la Big-Band: el trabajo en ensamble musical y la improvisación. Es claro que la música de cámara para guitarra contiene un repertorio amplio y variado, pero es posible justificar la producción de no existencia del género Jazz en la guitarra (y específicamente de los repertorios Big-Band) y sus formas de abordaje musical, a partir de premisas como la no inclusión de la escritura y la improvisación juntas en ensambles y obras para conjunto de guitarra e incluso en obras solistas. La escritura y la espontaneidad en la música (improvisación), contenidas en una sola pieza – y siendo este un punto esencial dentro del pensamiento y el lenguaje musical de la Big-Band Jazz –, no son categorías tenidas en cuenta en la música de cámara para la formación del instrumentista.

Existen múltiples lógicas de producir no existencia, Soussa propone cinco – que según dicho autor determinan la autoproclamación del paradigma epistemológico occidental

como superior y único – de las cuales en el presente escrito serán relevantes sólo tres, por la relación directa que guardan con el poder económico, político y epistémico con que ciertos grupos sociales han manejado la música: 1. La Monocultura del Saber y del Rigor del Saber, 2. La Lógica de la Clasificación Social y 3. La Lógica de la Escala Dominante.

En este sentido, la primera lógica a tener en cuenta conlleva un entendimiento de los dualismos que, incluso hoy en día, aún son normalizados y entendidos jerárquicamente, como ya se había indicado en capítulos anteriores, hombre/mujer, culto/ignorante, negro/blanco y en el caso de la música: académico/popular.

“La primera lógica deriva de la *monocultura del saber* y del *rigor del saber*. Es el modo de producción de no existencia más poderoso. Consiste en la transformación de la ciencia moderna y de la alta cultura en criterios únicos de verdad y de cualidad estética, respectivamente. La complicidad que une las <<dos culturas>> reside en el hecho de que se abrogan, en sus respectivos campos, ser cánones exclusivos de producción de conocimiento o de creación artística. Todo lo que el canon no legitima o reconoce es declarado inexistente. La no existencia asume aquí la forma de ignorancia o incultura.”  
(Soussa, 2009, p. 110).

Entendiéndose dicha lógica dentro del entorno musical, es evidente probar su producción de no existencia en las posturas académicas que reconocen a ciertas músicas como *inválidas*, porque no están escritas o analizadas desde los conceptos de la música clásica o porque simplemente no cumplen las reglas *eurocentradas* propuestas por la armonía clásica o el estudio del contrapunto, por ejemplo. Se han legitimado patrones de conocimientos y saberes producidos en la academia y por los cuales se juzgan expresiones sonoras que se encuentran fuera de ella, proceso por el cual han pasado incluso las músicas conocidas hoy en día como clásicas: el minueto, el vals, la gavota y la giga, entre otras, fueron danzas de salón que desde el barroco se comenzaron a interpretar en suites instrumentales y que hasta la actualidad han sido tenidas en cuenta en las formas y

estructuras musicales escritas y compuestas en el entorno académico para múltiples formatos instrumentales (cuartetos de cuerdas, solistas y orquestas sinfónicas, entre otros). Es decir, aquella música ignorante o inculta que sea aceptada por la academia, escrita y analizada desde sus saberes y conocimientos, llega a ser reconocida finalmente como culta, e incluso el Jazz ha sido objeto de estudio académico. Como se ha indicado a lo largo del escrito, no se buscan condenar el hecho de estudiarse dicho género a partir de los conceptos teóricos y técnicos de la academia, pero sí se aboga por reconocérsele en primera instancia desde sus propias lógicas de pensamiento y lenguaje musical, expuestas en capítulos anteriores.

Esas lógicas de pensamiento y lenguaje musical a las cuales se hace referencia en el Jazz, han sido producidas como no existentes a partir de la monocultura del saber, pues a este, como a otros géneros, se le ha señalado como ignorante desde los supuestos académicos, se le ha analizado y estudiado musicalmente a partir de conceptos no coherentes con su contexto, para luego tener cabida dentro del contexto clásico.

“La tercera lógica es la *lógica de la clasificación social*, la cual se asienta en la monocultura de la naturalización de las diferencias. Consiste en la distribución de las poblaciones por categoría que naturalizan jerarquías. La clasificación racial y la clasificación sexual son las manifestaciones más señaladas de esta lógica. [...] La clasificación social se basa en atributos que niegan la intencionalidad de la jerarquía social. La relación de dominación es la consecuencia y no la causa de esa jerarquía y puede ser, incluso, considerada como una obligación de quien es calificado como superior (por ejemplo, <<la carga del hombre blanco>> en su misión civilizadora). [...] De acuerdo con esta lógica, la no existencia es producida bajo la forma de una inferioridad insuperable, en tanto que natural. Quien es inferior, lo es porque es insuperablemente inferior y, por consiguiente, no puede constituir una alternativa creíble frente a quien es superior.” (Soussa, 2009, p. 110 – 111).



Fue claro a lo largo del capítulo III cómo el Jazz, desde un principio, fue una expresión de resistencia cultural por parte de la raza negra a los nuevos conceptos de mundo que la sociedad colonizadora en Estados Unidos pretendió imponerle, conceptos que tenían que ver con la concepción religiosa, social, política y por supuesto artística, entre otras. El Jazz constituye, además de un complejo género musical, un fuerte encuentro cultural dado en territorio norteamericano, por el cual África y Europa entraron en un choque político, social y económico del cual, además de la explotación que se infligió a los negros, se gestó un ideal de inferioridad hacia ellos: estos sujetos eran a quienes se debía sacar de la ignorancia espiritual, artística, social, política y en resumen cultural. Dicha inferioridad, expresada desde toda esa explotación ejercida, generó una clasificación social en la cual a los negros africanos se les atribuyó la pobreza, la esclavitud, la mendicidad, la miseria y todas aquellas categorizaciones que la clase alta del sistema capitalista ha dado desde hace siglos a la clase dominada. Tales categorizaciones gestadas en la clasificación social también se han visto reflejadas en la música.

El Jazz, sin duda alguna, es un referente sumamente valioso en cualquier contexto de la actualidad musical, y por supuesto la academia le ha dado cabida desde hace varias décadas, pero es importante tener en cuenta cómo en su origen (desde el blues y los cantos que fueron desarrollando los negros en su cotidianidad), este fue visto sólo como una expresión de esa raza oprimida, explotada e *“inferiorizada”* y por ende también se le categorizó de esta manera, artísticamente hablando. Prueba de ello fueron aquellas agrupaciones de blancos que se constituyeron con el paso del tiempo, y la cabida que se le fue dando al Jazz: Benny Goodman, por ejemplo, es considerado uno de los referentes más importantes de la historia del Jazz y en específico de la Big-Band y por algunos autores es considerado como el rey de la Era del Swing, no muy extrañamente un rey blanco; cuando la música fue interpretada, analizada y estudiada por blancos, fue cuando se le empezó a dar el valor artístico que merecía desde mucho antes. La idea de *“blancos”*

no hace referencia sólo al color de piel, sino también a todas esas lógicas propuestas por la sociedad europea que el mundo comenzó a normalizar.

Esa clasificación social dada por la tercera lógica propuesta por Sousa, asentada en la monocultura de la naturalización de las diferencias, por supuesto no se ha dado de manera directa en la formación instrumental del guitarrista, pero es evidente que ciertos elementos contenidos en el Jazz no han sido tenidos en cuenta en dicha formación, y sí han sido vistos y concebidos, desde hace mucho tiempo, tan sólo en ciertos géneros populares. Improvisar en la guitarra, por ejemplo, es más común para un instrumentista que acompaña boleros, toca Jazz o interpreta músicas diversas del folclor latinoamericano, pero en la formación instrumental de un guitarrista clásico, a esta no se le ha dado el espacio interpretativo al cual apunta el presente escrito. Ahí es donde se expresa la lógica planteada por Sousa, pues se naturalizaron también las diferencias entre lo que se suele llamar música popular y música académica, incluso entre los elementos que hacen parte de sus formas interpretativas y esto, por supuesto, se ha dado desde esa jerarquización – que radica en las diferencias sociales – dada en la idea de lo popular y lo académico.

De esta manera, es necesario tener en cuenta la otra lógica planteada por Sousa y con la cual es preciso entender cómo el Jazz, si ha estado presente dentro de la formación instrumental del guitarrista clásico, ha sido visto sólo como otra pieza de repertorio, la cual se lee, se ejecuta y finalmente se presenta a un público tal cual la escribió el compositor.

“La cuarta lógica de la producción de inexistencia es la *lógica de la escala dominante*. En los términos de esta lógica, la escala adoptada como primordial determina la irrelevancia de todas las otras escalas posibles. [...] En el ámbito de esta lógica, la no existencia es producida bajo la forma de lo particular y lo local. Las entidades o realidades definidas

como particulares o locales están aprisionadas en escalas que las incapacitan para ser alternativas creíbles a lo que existe de modo universal o global.” (Soussa, 2009, p. 111).

Ese universalismo al cual hace referencia Soussa, se entiende – en la formación del guitarrista – como aquellos preceptos ya establecidos por una forma de pensar musicalmente, basados en los principios y las reglas teóricas de la música europea. Estos preceptos no permiten, en consecuencia, pensar el Jazz de otra manera a como el guitarrista ha pensado las músicas que hacen parte de su formación: las obras clásicas y románticas, el nacionalismo e incluso las expresiones de música popular como son las obras de repertorio latinoamericano. El guitarrista aborda el estudio de cualquier repertorio de manera técnica y teórica, y a fin de cuentas en una búsqueda de la ejecución musical clara y fiel a lo escrito, pues son estos, entre muchos otros, los principales preceptos bajo los cuales se piensa la música europea para el instrumento, desde el período romántico. Ese universalismo no permite concebir creíblemente al Jazz, y específicamente a los repertorios de la Big-Band, desde sus formas de pensarse y a partir de su lenguaje musical. El guitarrista clásico ha ejecutado las obras de Roland Dyens (que guardan un claro lenguaje del Jazz) y jamás se ha dado el espacio que dicho compositor se dio en sus conciertos para improvisar, para crear espontáneamente y para jugar musicalmente con lo escrito, que es aquello que normalmente se hace en una Big-Band Jazz. Estudiar el Jazz únicamente desde las lógicas planteadas por la escuela clásica de la guitarra, es anular su posibilidad como repertorio formativo del instrumentista.

A las cinco lógicas de producción de no existencia, Soussa propone cinco ecologías, planteadas y operadas por lo que él llama *Una Sociología de las Ausencias* – entiéndase a esta sociología como aquella con la que se discuten y se cuestionan los principios sobre los cuales la sociedad occidental cimentó una única realidad de mundo –, y por las cuales dicha sociología pretende ampliar las posibilidades y alternativas epistemológicas – es decir, las formas de conocer y construir la realidad – en la actualidad y el presente.

Respectivamente se tomarán las tres ecologías propuestas por Soussa a las tres lógicas de producción de no existencia tomadas en este proyecto: 1. La Ecología de los Saberes, 2. La Ecología de los Reconocimientos y 3. La Ecología de las Transescalas.

Dentro de la ecología de los saberes es importante entender cómo funcionan los conceptos de saber e ignorancia: “La idea central de la sociología de las ausencias en este campo es que no hay ignorancia en general ni saber en general. Toda ignorancia es ignorante de un cierto saber y todo saber es la superación de una cierta ignorancia particular.” (Soussa, 2009, p. 114). De esto se habló al inicio del presente documento, haciendo referencia a la imposibilidad de la categorización del Jazz como ignorante de la academia, pues así como posiblemente este lo fue, la academia también fue ignorante de dicho género, en palabras del autor de este proyecto: el Jazz es tan sabio de sí mismo e ignorante de la guitarra clásica, como la guitarra clásica es tan sabia de sí misma e ignorante del Jazz. “En una ecología de los saberes, la búsqueda de credibilidad para los conocimientos no científicos no implica el descrédito del conocimiento científico. Implica, simplemente, su utilización contrahegemónica” (Soussa, 2009, p. 115), y por lo cual se reitera que en este proyecto de investigación no se pretende anular o invalidar aquellos conceptos desarrollados por la escuela clásica de la guitarra, sino simplemente inquietar y cuestionar al lector acerca de aquellas supremacías que se han ejercido mediante ciertas lógicas musicales en la formación instrumental del guitarrista sobre la base de los principios occidentales del arte. Mediante esta ecología, se pretende entonces confrontar y poner en diálogo los saberes desarrollados por la escuela clásica en el guitarrista y aquellos a desarrollar mediante el pensamiento y el lenguaje musical de la Big-Band Jazz, descritos a lo largo del presente escrito.

*“La ecología de los reconocimientos. [...] La colonialidad del poder capitalista moderno y occidental, consiste en identificar diferencia con desigualdad, al mismo tiempo que se abroga el privilegio de determinar quién es igual y quién es diferente. La sociología de las*

ausencias se confronta con la colonialidad, procurando una nueva articulación entre el principio de igualdad y el principio de diferencia y abriendo espacio para la posibilidad de diferencias iguales – una ecología de diferencias hecha a partir de reconocimientos recíprocos. [...] El reconocimiento de la diferencia cultural, de la identidad colectiva, de la autonomía o autodeterminación da origen a nuevas formas de lucha.” (Soussa, 2009, p. 121)

La clasificación social que ha conllevado diferenciaciones, inevitablemente jerárquicas, en el ámbito musical, debe verse, a partir de la ecología de los reconocimientos, como una posibilidad para ver las expresiones populares y académicas como “*diferentemente iguales*”. Se reconoce la diferencia en la identidad cultural que guardan la Big-Band y la orquesta sinfónica, por ejemplo, pero ellas conviven en el arte y en gran medida dialogan y tienen puntos en común (igualdades), que no deben conllevar una diferenciación jerárquica.

El pensamiento musical con el cual se aborda una obra de Fernando Sor es por supuesto un proceso totalmente distinto a aquel con el que se estudia, se analiza, se reconoce y se interpreta una obra de Big-Band Jazz en la guitarra, pero esto no hace que lo primero sea más importante – epistemológicamente hablando – a lo segundo, ni viceversa (es decir que alguno cobre una importancia jerárquica sobre el otro), simplemente son procesos *diferentemente iguales* sobre los cuales se pueden construir diálogos y confrontaciones teórico-prácticas que enriquezcan y potencien diversos aspectos a desarrollar en la formación instrumental del guitarrista.

*“La ecología de las transestadas. La cuarta lógica, la lógica del universalismo abstracto y de la escala global, es confrontada por la sociología de las ausencias a través de la recuperación simultánea de aspiraciones universales ocultas y de escalas locales/globales alternativas que no resultan de la globalización hegemónica. [...] La convergencia entre*

universalismo y globalización es así, simultáneamente, la causa y la consecuencia de la convergencia de mundo.

En este dominio la sociología de las ausencias opera demostrando que más que convergir o re-convergir, el mundo diverge o re-diverge. [...] Emergen, así, las aspiraciones universales alternativas de justicia social, dignidad, respeto mutuo, solidaridad, comunidad, armonía cósmica de la naturaleza y la sociedad, espiritualidad, etc.” (Soussa, 2009, p. 121 – 122).

Se puede analizar el concepto de globalización hegemónica manejado por Soussa con relación al entorno formativo del guitarrista, como aquella generalización absoluta que se ha dado a las formas de abordaje musical de las obras para guitarra, independientemente del género. Como se evidenció en el primer capítulo de este proyecto, el pensamiento musical va ligado al componente esencial de cualquier expresión sonora: el lenguaje. Dicho lenguaje está dado por unas particularidades concretas de cada género musical, las cuales no pueden ser excluidas del abordaje interpretativo. El barroco, el clasicismo, el Jazz y el dodecafonismo, entre otros, necesitan de una apropiación lingüística para llegar a interpretarse coherente y conscientemente y no es posible operar un pensamiento musical único y de la misma manera en todos estos, por lo cual, de esta manera, es posible entender, en el ámbito que compete a este proyecto, los universalismos alternos que plantea el sociólogo portugués.

Como se vio anteriormente, los géneros musicales son universalismos que se relacionan de maneras diferentemente iguales. Por supuesto el Jazz, y más específicamente el abordaje de los repertorios Big-Band, a partir del pensamiento y lenguaje musical descrito en el primer capítulo, en el contexto formativo del guitarrista, serían concebidos como un universalismo alternativo a la concepción musical que la música europea – globalizada en la formación académica – ha desarrollado en el instrumentista. Es claro que los elementos que hacen parte del pensamiento y el lenguaje musical de la Big-Band Jazz tendrían

puntos en común y otros no muy en común con los repertorios europeos y su estudio interpretativo, es aquí donde se reconocen las diferencias iguales planteadas anteriormente a partir de la ecología de los reconocimientos.

Para Soussa es relevante, además de cómo operan sus ecologías planteadas, el trabajo de traducción, el cual “se basa en un presupuesto sobre el cual debe ser creado el consenso transcultural: la teoría general de la imposibilidad de una teoría general. Sin este universalismo negativo, la traducción es un trabajo colonial, por más poscolonial que se reafirme.” (Soussa, 2009, p. 144), y por el cual es posible también entender cómo en gran medida el abordaje de los repertorios Jazz no constituiría una nueva colonización al pensamiento musical desarrollado en el guitarrista. El punto central de esa discusión, como lo indica Soussa, es el grado de consciencia con el que el sujeto debe acercarse a las diferentes expresiones musicales y por el cual le es posible reconocer nuevas formas de ver el mundo sonoro, de analizarlo y de reconocerlo y aún más, de no generalizar, con base en una de esas formas, universalismos o globalizaciones – en palabras del sociólogo citado –, su estudio y formación interpretativa.

“La tarea que tenemos delante no es tanto la de identificar nuevas totalidades, o la de adoptar otros sentidos generales para la transformación social. Sino promover nuevas formas de pensar esas totalidades y esos sentidos y nuevos procesos de realizar convergencias éticas y políticas.” (Soussa, 2009, p. 136), es decir, promover nuevas formas de pensar musicalmente el abordaje interpretativo y la formación del guitarrista. En este proyecto de investigación se ha propuesto al Jazz – y específicamente la Big-Band a partir de la adaptación de la obra “Magenta” para cuarteto de guitarras y su posterior trabajo y montaje, con cuatro estudiantes de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional – como una nueva forma de pensar la interpretación y la formación del guitarrista, pero cabe aclarar que con base en esas ecologías desarrolladas y el trabajo de traducción propuesto por Soussa, son múltiples las expresiones musicales con las

cuales se han propuesto, y se pueden seguir proponiendo, nuevas formas de pensar las totalidades que componen el arte sonoro.

Dichos trabajos con base en las ecologías y la traducción expuestas por Boaventura de Sousa, se han dado en la guitarra, interpretativamente hablando, y de ello se hará referencia en el siguiente apartado, pues es inevitable desconocerlos como proyectos de nuevas formas de reconocimiento en la interpretación del instrumento.

### **Procesos de descolonización en la guitarra clásica**

Es imposible desconocer que actualmente la interpretación de la guitarra en su formación clásica ha abordado múltiples y variados repertorios, como lo son por supuesto aquellos con los que se constituyó su desarrollo técnico y además varios de los cuales hoy en día se reconocen dentro del entorno popular de la música: expresiones latinoamericanas como las composiciones de Antonio Lauro – sobre ritmos tradicionales venezolanos –, Agustín Barrios – sobre aires típicos del Paraguay – y por su puesto Gentil Montaña, quien fue el principal guitarrista y compositor colombiano para el instrumento, que tradujo la interpretación de las danzas andinas y los porros del atlántico en la guitarra. Este último será tomado como el primer ejemplo de esa descolonización a la cual se hace referencia en el presente escrito.

Gentil Montaña posiblemente no tuvo como objetivo principal el narrado en este capítulo, que es descolonizar y por tanto anular jerarquizaciones y relaciones de poder e importancia conceptual entre las diferentes expresiones musicales del mundo, pero evidentemente dio a la música tradicional colombiana un rol esencial en la formación de la guitarra en el país y por supuesto en la Universidad Pedagógica Nacional, de donde además fue docente. La música colombiana compuesta por Gentil Montaña para el instrumento fue agrupada en cinco suites para guitarra sola, tal como el compositor alemán Johann Sebastian Bach recopiló su música, en grupos de danzas. Estas han tenido



relevancia absoluta en la interpretación de los guitarristas e incluso en la formación de los mismos, pues también Montaña compuso estudios de pasillo, con los cuales se abordan diversos aspectos técnicos del instrumento.

Siendo así, es evidente cómo, de una u otra manera una gran parte de la música tradicional colombiana entró en diálogo con los propuestos teóricos de la escuela europea de la guitarra, expresada en la técnica, la escritura para el instrumento y los recursos que estas dos permiten a la hora de interpretar una pieza solista. Muestra de ello es el desarrollo a nivel mecánico que las obras de Montaña aportan a los guitarristas y por supuesto, el lenguaje musical tan característico que poseen sus piezas, con melodías realmente sencillas que están acompañadas de componentes rítmicos muy presentes en la música colombiana y que además – esos ritmos y esas melodías –, se encuentran permeados por una armonía propuesta por el compositor influida por el bolero, el Jazz e incluso por expresiones europeas como el impresionismo y el romanticismo.

Esa descolonización en la música de Gentil Montaña es evidente a nivel compositivo, pero el abordaje interpretativo que se le ha dado a la misma en la formación de los guitarristas, no ha sido muy distinto al que se maneja en los repertorios europeos. El componente técnico no ha dejado de ser el primordial y se ha evidenciado, en las clases colectivas de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional y los diferentes encuentros de la cátedra de guitarra de la institución, que hay un descuido estilístico y por supuesto lingüístico – teniendo en cuenta el concepto de lenguaje musical propuesto en el primer capítulo – en el estudio y abordaje interpretativo de estas obras. La interpretación de estas piezas no pasa de ser una reproducción fiel en la guitarra, de la partitura propuesta por el compositor y se olvidan ciertos elementos que la misma música exige, como el sentido rítmico tan necesario en estas expresiones y diversas particularidades que deben ser tenidas en cuenta antes de dar tanta prelación a la efectividad en la ejecución de notas y la velocidad en busca del virtuosismo propuesto por la escuela europea de la guitarra.

Por supuesto, discutir frente al tema necesitaría un nuevo proyecto de investigación dedicado única y exclusivamente a las músicas colombianas en la composición de Gentil Montaña, pero en términos generales se pretende entender el ejercicio de descolonización musical, como la puesta en diálogo entre los saberes ya adquiridos en el estudio clásico de la guitarra y aquellos que las músicas colombianas contienen y que conllevan un enriquecimiento interpretativo en el estudio del instrumento.

Para reconocer otro ejemplo claro de descolonización musical en la guitarra clásica, ya no a partir de la composición sino directamente en la interpretación, Roland Dyens, guitarrista reiteradamente mencionado en este escrito, es tomado como el primordial en el ejercicio de dicha acción.

Roland Dyens logró relacionar muy consciente y coherentemente el Jazz y la música clásica europea. El primero, expresado en el ritmo, la armonía, las técnicas extendidas en la guitarra y, por supuesto, su característico lenguaje musical – evidenciado en la improvisación – y el segundo, a partir de los presupuestos técnicos desarrollados en la guitarra clásica. En su concierto realizado en el Museo Nacional de Colombia el 27 de noviembre de 2014, fue evidente cómo Dyens logró magistralmente un diálogo *no jerarquizado, desglobalizado* y propuesto a partir de nuevas posturas compositivas e interpretativas en la guitarra entre el Jazz y la música europea, improvisando, utilizando técnicas extendidas para lograr efectos cercanos a los utilizados por los instrumentos más afines al Jazz como el saxofón o la trompeta, y paralelamente tocando la guitarra en la posición que Tárrega propuso desde su desarrollo técnico. Puntos como estos evidencian la deconstrucción de saberes dominantes, clasificaciones sociales de la música y por supuesto generalizaciones o globalizaciones, en palabras de Soussa, que muchas veces se dan a algunos conocimientos gestados a partir del estudio de la guitarra.

Cabe decir, a manera de conclusión, que estos compositores e intérpretes mencionados nunca dieron un mayor valor conceptual a una u otra expresión musical, y muestra de ello son los resultados finales en sus ejercicios artísticos, por los cuales es totalmente lógico señalar con total seguridad un ejercicio deconstructivo de los pensamientos, ideales y saberes legitimados en un solo paradigma dominante, que en consecuencia, se traduce en lo que Sousa analiza y desarrolla como un ejercicio de descolonización epistemológica.

Mediante el proyecto de investigación desarrollado en este escrito se pretendió siempre eso: una ruptura de jerarquías y poderes conceptuales a cualquier expresión, incluso en manos de aquellas a las que se definen como músicas populares. Descolonizar, musicalmente hablando, es deconstruir y reconstruir pensamientos a partir de diversas expresiones artísticas, sobre la base única de que no existe una sola postura dominante, globalizadora o generalizadora de un conjunto de posturas contenidas en ella. Absolutamente todas están contenidas dentro del espectro artístico del guitarrista y, se hayan o no abordado en el estudio y la formación interpretativa, deben ser tratadas con el mayor respeto conceptual, analizadas y reconocidas a partir de sus orígenes y construidas a partir de sus formas de pensamiento y lenguaje musical.

## **CAPÍTULO V: ADAPTACIÓN**

### **Cuarteto de guitarras**

La adaptación de la obra Magenta “A mi Padre”, del compositor colombiano William Maestre, contuvo en sí misma y de acuerdo con lo que se ha descrito a lo largo del presente documento, un ejercicio deconstructivo en el pensamiento musical del autor de este proyecto.

Fue necesario reconocer, analizar y estudiar la obra a partir de diversos fundamentos propuestos desde la música clásica, pero en el ejercicio de la adaptación tuvieron una importante relevancia los elementos que se estudiaron, incluso con el mismo William Maestre en clases de instrumento armónico, concernientes al pensamiento y lenguaje musical del Jazz. El ritmo, en primera medida, fue esencial. El autor de este proyecto, en sus primeros acercamientos a la música, tuvo contacto permanente con los instrumentos de percusión latina, desde la salsa y el son cubano, por lo cual y a lo largo de su carrera musical, el elemento rítmico ha cobrado un papel esencial en el estudio de la escritura, la composición, la adaptación y la interpretación instrumental. La adaptación de una obra como Magenta necesitó, desde su escritura hasta su aplicación en el montaje instrumental, un trabajo minucioso del reconocimiento rítmico del género Latin Jazz, por lo cual este fue el estudio realizado en principio.

El estudio y la escritura de arreglos que se ha dado desde múltiples espacios académicos en la Universidad Pedagógica Nacional, jugó por supuesto un papel fundamental en la escritura de la adaptación de la obra, pero más allá – y como se discutió en el primer capítulo de este proyecto – el lenguaje musical fue esencial. Dicho elemento se ha desarrollado a lo largo de una carrera musical que ha estado permeada por géneros como el Jazz, la música clásica, la música latinoamericana, la música tradicional colombiana y el rock, entre otros, que han sido géneros abordados por el autor de este proyecto ya sea a partir de un estudio teórico, práctico o simplemente perceptivo, en la escucha consciente o inconsciente que inevitablemente construye códigos, lógicas y saberes que más tarde serán evidenciados en su aplicación compositiva o interpretativa.

La improvisación contenida en la adaptación de la obra fue trabajada a partir del blues (precursor del Jazz), jugando con la creación espontánea con base en motivos rítmicos de un compás en cuatro cuartos, sobre el cual se debía improvisar a lo largo de doce compases (estructura básica del blues), sin afectar dicha célula rítmica. La improvisación

siempre fue rotativa entre los cuatro instrumentistas y además de ello se tuvo en cuenta el ejercicio repentino de transposición de estructuras armónicas, trabajo que muchas veces se obvia en la formación interpretativa del guitarrista. Se estudió, igualmente, la relación escala-acorde, a partir de la ejecución consciente de escalas y de *licks* que utilizaran estas mismas y pudieran ser incluidos dentro de un solo instrumental repentino.

La adaptación de la obra Magenta y su posterior estudio junto con los cuatro estudiantes de la Licenciatura en Música, no ha sido sólo el resultado de una inquietud para el logro de un objetivo académico, ha sido por supuesto la vivencia de un trayecto musical en el cual se generaron preguntas, muchas veces no respondidas, a partir de cómo el guitarrista – y muchas veces el músico, en general – se casa con una sola forma de pensar, de analizar, de reconocer, de interpretar y de comunicar la música.

Dichas preguntas, inquietudes e interrogantes, se respondieron en gran medida con el desarrollo de la investigación expuesta en este documento, pero muchas otras dan paso a nuevos caminos investigativos, que crean objetivos dentro de la búsqueda del reconocimiento de diversas maneras de expresar la música en el entorno formativo del guitarrista, que inevitablemente enriquecerán su pensamiento y lenguaje musical.

## CONCLUSIONES

- En primera instancia y como se evidencia en el desarrollo del proyecto de investigación presentado, el enriquecimiento del pensamiento musical en el guitarrista fue el primero de los objetivos planteados en este documento. Dicho enriquecimiento no sólo se llevó a cabo, sino más aún, fue totalmente evidente a la hora de exponer teórica (en el presente texto) y prácticamente (en los encuentros con los cuatro estudiantes con los cuales se llevó a cabo el trabajo pedagógico) los elementos que se desarrollaron en los instrumentistas.

El fortalecimiento del pensamiento musical en el guitarrista se dio a partir de dos elementos fundamentales, narrados en el primer capítulo: 1. El estudio en ensamble, pues se generó un fortalecimiento del abordaje musical que, a pesar de que en el contexto de la formación clásica se ha dado durante décadas, mediante el lenguaje de la Big-Band Jazz se reforzó de manera muy particular, teniendo en cuenta el papel que cada instrumentista cumplía y la relación que dicho rol tenía con sus otros tres compañeros a la hora de acompañar o improvisar, segundo punto dentro de ese objetivo realizado, 2. La improvisación fue, así pues, un elemento esencial en el montaje de la obra, ya que no es un ejercicio común al instrumentista en su formación instrumental. Improvisar exigió reconocer en gran medida aquellos saberes, conocimientos y conceptos que cada guitarrista poseía y cómo estos podrían entrar en diálogo con los nuevos elementos a desarrollar mediante el lenguaje Jazz.

El fortalecimiento del pensamiento musical no se dio sólo desde la ejecución instrumental – que inevitablemente tuvo un aporte técnico claro y evidente en los instrumentistas –, pues tuvo que ver directamente con la introspección que cada sujeto realizó con base en su estudio musical y el reconocimiento de este dentro de un contexto lejano al cotidiano, dominado por ciertas lógicas musicales interpretativas.

- Se buscó enriquecer y en cierta medida desarrollar la improvisación en el guitarrista, pues con anterioridad al planteamiento de los objetivos de este proyecto, se era totalmente consciente de que el improvisar es un ejercicio que está de alguna manera incluido en las decisiones interpretativas del instrumentista, por lo que la diferencia directa radica en el hecho espontáneo que se maneja en la improvisación dentro del contexto Jazz. Dicha espontaneidad fue por la cual se enriqueció el elemento de la improvisación en la interpretación musical del guitarrista, pues mediante trabajos prácticos súbitos e inesperados, se rompió el esquema de la preparación absoluta de la música por parte del instrumentista. Fue aquí donde los conocimientos previos ya adquiridos por parte del sujeto entraron en diálogo con esa improvisación repentina que exige el Jazz, es decir, fueron combinados, desarrollados y estructurados aleatoriamente por cada intérprete. Con el estudio de los elementos concernientes al pensamiento y lenguaje musical de la Big-Band, se logró enriquecer dichos conocimientos, con lo cuales se amplió el espectro musical sobre el cual se realizan las combinaciones, organizaciones, desarrollos y estructuraciones aleatorias que las improvisaciones dentro del Jazz exigen.
- La libertad que, de una u otra manera, se otorgó al guitarrista en el ejercicio interpretativo, estuvo dada por la deconstrucción del presupuesto de fidelidad a la obra. Lo escrito en la adaptación de la obra Magenta tuvo que ser, por supuesto, interpretado como el autor y el arreglista lo plantearon en la partitura, pero a partir de ello y de la mano del enriquecimiento en la improvisación, la libertad musical se concibió, de la manera descrita en el último capítulo del presente proyecto de investigación, como aquella capacidad que posee el guitarrista para respetar y afrontar responsablemente la esencia sonora de debidas expresiones artísticas, en las cuales, aún así, no pierda de vista el acto creativo que como intérprete debe desarrollar naturalmente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, C. (2014). *Estrategias empleadas en la práctica de la guitarra eléctrica, para generar consciencia sobre la importancia del pensamiento musical*. Bogotá, D.C. – Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Alcocer, J. (2014). *Tesis teórica sobre la improvisación en la guitarra acústica*. Bogotá, D.C. – Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Berendt, J. (1962). *El Jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Cobo, R. (13 de enero de 2010). “*La guitarra es una pequeña orquesta*”. El Tiempo: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6943949>.
- Coker, J. (1974). *Improvisando en Jazz*. Argentina: Editorial Víctor Lerú S.A.
- Londoño, E. (21 de septiembre de 2010). *Desentrañando la lógica interna del constructivismo social de Vigotski*. Pensamiento, palabra y obra (5), p. 76 – 89.
- Martínez, F. (2008). *La incidencia de la memoria musical en el desarrollo de la competencia auditiva*. Bogotá, D.C. – Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Mignolo, W. (1 de diciembre de 2007). *Sobre descolonización/descolonialidad, una vez más*. Walter Mignolo: <http://waltermignolo.com/sobre-descolonizaciondescolonialidad-una-vez-mas/>.
- Pardo, M. (2006). *Reseña de “La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la nueva granada (1750-1816)”*. Tabula Rasa (4), p. 339 – 346.
- Peñalver, J. (2010). *La Big-Band, la orquesta de Jazz por excelencia*. Sonograma, revista de pensamiento musical (007), p. 1 – 17.
- Ramos, I. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante, España: Editorial Club Universitario.
- Russo, F. (1992). *Análisis histórico del Jazz hasta nuestros días*. Bogotá, D.C. –



Colombia: Ecoe Ediciones.

- Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales).

## ANEXOS

- Anexo 1: Entrevistas en audio.
- Anexo 2: Partituras de la adaptación realizada por el autor de este proyecto de la obra Magenta “A mi Padre” de William Maestre (original para Big-Band Jazz), para cuarteto de guitarras.