

**DE LA MÚSICA DE CÁMARA A LA MÚSICA DE CALLE: UNA
EXPERIENCIA VIVENCIAL Y CREATIVA DESDE LA FLAUTA
TRAVERSA**

Juan Sebastian Muñoz Muñoz

Trabajo para optar al título de Licenciado en Música.

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá D.C., 2020

**DE LA MÚSICA DE CÁMARA A LA MÚSICA DE CALLE: UNA
EXPERIENCIA VIVENCIAL Y CREATIVA DESDE LA FLAUTA
TRAVERSA**

Juan Sebastian Muñoz Muñoz

Asesor disciplinar:

Francisco Abelardo Jaimes Carvajal

Asesor de investigación:

Bibiana Delgado-Ordoñez

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá D.C., 2020


AGRADECIMIENTOS

Gracias a Dios y a la vida por haberme permitido llegar hasta acá. Al apoyo de mis papás, hermanos, abuelos, tías, tíos y primos, ya que sin ellos nada de esto hubiera sido posible.

A los profesores que han hecho parte de mi proceso, entre ellos el profesor Abelardo Jaimes, Iván Bulla, Julio Noguera, Alfredo Ardila; la profesora Feliza Noreña y Lina Jiménez.

A mis compañeros y amigos que me ayudaron y apoyaron en toda la carrera.


Por último y no menos importante, gracias a la Universidad Pedagógica Nacional y sus Cursos Libres de Extensión.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	DE LA MÚSICA DE CÁMARA A LA MÚSICA DE CALLE: UNA EXPERIENCIA VIVENCIAL Y CREATIVA DESDE LA FLAUTA TRAVERSA.
Autor(es)	Muñoz Muñoz, Juan Sebastian.
Director	Jaimes Carvajal, Francisco Abelardo.
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica nacional, 2020. 111 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN.
Palabras Claves	Comparsa, Flautista, Escenarios, Cuerpo, Híbrido musical, Músico de frontera.

2. Descripción
<p>En esta monografía se analizan las experiencias vividas por parte del flautista autor del trabajo, en el montaje realizado con los estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño. Expone cuáles fueron los retos a los que se vio enfrentado al momento de pasar de un escenario convencional a uno callejero y cuáles son los obstáculos que debe superar para poder consolidarse como un híbrido musical.</p> <p>Con esta investigación el autor propone e invita a los flautistas a que observen el instrumento como una extremidad del cuerpo, y gracias a esta nueva visión se le puede dar un valor interpretativo y expresivo al trabajo corpóreo, el cual no está desligado de la ejecución instrumental.</p>

3. Fuentes
<p>Se realizó una consulta principalmente a tres tipos de fuentes. Un diario de campo o bitácora donde el autor registró y describió como fue el proceso de creación de los tres momentos. Una consulta bibliográfica que está indicada a continuación:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ardila Villegas, A. E. (2013). <i>Sonoridades de frontera, Circo Boehm, una propuesta otra por la educación musical de la UPN</i>, Bogotá: Repositorio Universidad Pedagógica Nacional. • Barbacci, R. (1965). <i>Educación de la memoria musical</i>. Buenos Aires: Ricordi. • Comotti, G. (1999). <i>Historia de la música. Vol. I</i>. Madrid: Turner Musica. • Contreras, M. N. (2017). <i>Suéñala, flauta, charanga y decolonialidad</i>. Bogotá: Repositorio Universidad Pedagógica Nacional • Jaimes Carvajal, F. A. (2017). <i>Aproximación a la definición de investigación artística desde la praxis musical</i>. Bogotá: Trabajo personal. • Miñana, C. (1988) <i>Flauta traversa sin llaves. Técnicas de construcción</i>. A contratiempo, 51-67. • Nagy, J. (2014) <i>Memoria musical</i>. Temas para la educación, No 26. • Small, C. (1980). <i>Música, sociedad y educación</i>. Alianza Musica. • Zapata Burgos, G. P. (2004). <i>Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad</i>. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. <p>Y por último se realizaron entrevistas semiestructuradas a flautistas participantes de los montajes y con experiencias en escenarios no convencionales.</p>

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

4. Contenidos

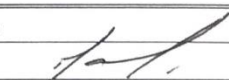
El primer capítulo contiene los preliminares de la investigación: Delimitación del tema, hipótesis creativa, pregunta de investigación, objetivos generales y específicos, justificación. En el segundo capítulo se encuentran los antecedentes investigativos. En el tercer capítulo se describe de forma narrativa como fue el proceso creativo para el desfile del Día de los muertos y la obra paraíso de Labriegos. Obra que se dividió en dos momentos, una puesta escénica para escenario convencional y una comparsa teatral para un escenario callejero. En el cuarto capítulo están los retos interpretativos a los cuales se vio enfrentado el artista. En este capítulo la escritura se elaboró entretejiendo los referentes conceptuales y las construcciones teóricas del autor para poder describir en qué consiste cada reto y como el flautista los resolvió. En el quinto capítulo se encuentran descritos los dos escenarios en los que se puede desenvolver un artista, el escenario convencional y el escenario no convencional o callejero. En el sexto capítulo se hallan el concepto de *Música de frontera* y *Masa sonora*, los cuales son los resultados de toda la experiencia musical y artística. Por último y a modo de reflexión se encuentran los aprendizajes obtenidos por el autor.

5. Metodología

Para el desarrollo metodológico se realizó una entrevista a los flautistas que participaron de los montajes y a músicos que han participado en ensambles elaborados para escenarios no convencionales las cuales fueron analizadas. Además se realizó una bitácora donde se plasmaron todas las experiencias vividas durante los montajes y a la cual también se le realizó un análisis.

6. Conclusiones

Este trabajo permitió hacer una reconstrucción de la música, entendiéndola y practicándola como una unidad, en la cual la danza, el teatro y la interpretación musical constituyen un solo complejo. Se indica que es importante realizar trabajos interdisciplinarios, ya que esta continua comunicación elimina la brecha que se tiene entre las disciplinas, dando como resultado una articulación escénica sin preponderancia particular de ningún elemento. Todos se convierten en artistas híbridos. Además, estos espacios son propicios para un continuo diálogo entre todos los artistas y es un espacio de enseñanza-aprendizaje de ambas partes. Por último es importante tener en cuenta que la técnica del instrumento es una sola, es estar en la capacidad de usar adecuadamente los elementos técnicos ya aprendidos en los distintos escenarios.

Elaborado por:	Juan Sebastian Muñoz Muñoz
Revisado por:	F. Abelardo Jaimes Carvajal 

Fecha de elaboración del Resumen:	27	02	2020
--	----	----	------

RESUMEN

Esta monografía consiste en analizar las experiencias vividas por parte del flautista autor del trabajo, en el montaje realizado con los estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño. Expone cuáles fueron los retos a los que se vio enfrentado al momento de pasar de un escenario convencional a uno callejero y cuáles son los obstáculos que debe superar para poder consolidarse como un híbrido musical.

Se propone e invita a los flautistas a que observen el instrumento como una extremidad del cuerpo, y gracias a esta nueva visión darle un valor interpretativo y expresivo al trabajo corpóreo, el cual no está desligado de la ejecución instrumental.

De igual manera se busca contribuir a que la academia elabore una visión diferente acerca de otros espacios como lugares igualmente válidos para la práctica musical, no solo es importante la sonoridad del instrumentista, sino que la actitud escénica sea permitida y trabajada en la práctica musical cotidiana que requiere la misma atención que se le da al estudio instrumental.

Palabras clave: Comparsa, Flautista, Escenarios, Cuerpo, Híbrido musical, Músico de frontera.

ABSTRACT

This monograph consists in analyze the life experienced by the flautist author of this work, in the assembly made with the students of the Bachelor's degree in Dramatic Arts of the Antonio Nariño university. Explains which were the faced challenges at the moment to cross from a conventional stage to a street stage and which are the obstacles to surpass to be consolidated as a musical hybrid.

Is proposed and encouraged the flautists to observe the instrument as an extremity of the body, and thanks to this new vision give it an interpretative and expressive value to the corporeal work, which is not unlinked of the instrumental execution.

As well is sought to contribute that the academy make a different vision about other spaces as places equally esteemed for the musical practice, is not only important the instrument sound, but the attitude on stage will be allowed and worked in quotidian musical practice that request the same attention that is given to the instrumental study.

Key words: Comparsa, Flutist, Scenarios, Body, Musical hybrid, Frontier musician.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO I PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN	14
Delimitación del tema.....	14
Descripción del problema.....	16
Pregunta investigativa	19
Hipótesis creativa	20
Objetivo general	21
Objetivos específicos.....	22
Justificación	22
CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO.....	24
Antecedentes investigativos	24
CAPÍTULO III COMPONENTE NARRATIVO DEL TRABAJO INVESTIGATIVO.....	27
El flautista enfrentado a la puesta en escena	27
Día de los muertos	29
Paraíso de Labriegos.....	36
Vuelta a las raíces	45
CAPÍTULO IV COMPONENTE ANALÍTICO DEL TRABAJO INVESTIGATIVO	49
Música, poesía y danza.....	49
Retos interpretativos del flautista como músico callejero	51
Expresivo corporal.....	53
Memoria musical	55
Sonoridad de la flauta travesa para la música de calle	57
CAPÍTULO V DISTINTOS ESCENARIOS, MISMA ACTITUD ESCÉNICA	59
La postura frente al escenario de calle como otra opción al escenario convencional	59

Escenario convencional	59
Calle.....	60
CAPÍTULO VI RESULTADOS	61
Músico de frontera.....	61
Masa sonora.....	62
A MODO DE REFLEXIONES y APRENDIZAJES FINALES	64
BIBLIOGRAFÍA	66
ANEXOS 1	68
Bitácora.....	68
Partitura – El grillo	92
Partitura – El ventura.....	96
Música para comparsa	99
ANEXOS 2 – CD	115
Entrevistas	115
Paraíso de labriegos – Devolución	115
Música para comparsa	115
Partituras.....	115
Audios.....	115

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Desfile Bogotá D.C.	29
Ilustración 2 Maquillaje.....	34
Ilustración 3 Altar Día de los Muertos	35
Ilustración 4 Ofrendas	35
Ilustración 5 Teatrova.....	36
Ilustración 6 Comparsa Biblioteca Nacional	37
Ilustración 7 Comparsa Auditorio Jorge Tadeo Lozaon.....	37
Ilustración 8 Vienen por ellos.....	43
Ilustración 9 Universidad CESMAG, Pasto, Nariño	45
Ilustración 10 Paraíso de Labriegos.....	46
Ilustración 11 Onomástico.....	47
Ilustración 12 Comparsa.....	47
Ilustración 13 Danzantes del Cerillo	47

TABLA DE PARTITURAS

Partitura 1 El grillo	32
Partitura 2 Música para comparsa	38
Partitura 3 El borrador	40
Partitura 4 El miranchurito	40
Partitura 5 Ñuca Llacta	40
Partitura 6 Sandoná.....	40
Partitura 7 Tocando fondo Fl. 1	42
Partitura 8 Tocando fondo Fl. 2.....	42
Partitura 9 El Ventura	42

INTRODUCCIÓN

Esta monografía consiste en analizar las experiencias vividas por parte del flautista autor del trabajo, en el montaje realizado con los estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño. Expone cuáles fueron los retos a los que se vio enfrentado al momento de pasar de un escenario convencional a uno callejero y cuáles son los obstáculos que debe superar para poder consolidarse como un híbrido musical.

El primer capítulo contiene los preliminares de la investigación que son los siete apartados reglamentarios: Delimitación del tema donde se ubica el objetivo de investigación desde cuatro elementos, el contexto del trabajo, la perspectiva desde la cual se trabajó, el alcance y el producto, de igual manera contiene el objetivo general con sus respectivos objetivos específicos.

Se propone una hipótesis creativa como desarrollo de este modelo de investigación más sin embargo se mantiene la pregunta de investigación. La justificación se elaboró desde cuatro preguntas, ¿Por qué es importante? ¿A quién le sirve? ¿Qué le estoy aportando a la disciplina? y ¿Por qué le sirve al autor?

En el segundo capítulo los lectores encontrarán los antecedentes investigativos, los cuales se refieren a experiencias similares tanto en la Universidad Pedagógica Nacional como en otras universidades, donde el trabajo se centró en el flautista y su sonoridad para distintos espacios, se evidencia al intérprete como artista escénico y se investiga sobre la relevancia que tiene el trabajo corporal en cualquier tipo de interpretación.

En el tercer capítulo se describe de forma narrativa como fue el proceso creativo para el desfile del Día de los muertos y la obra Paraíso de Labriegos. Obra que se dividió en dos momentos una puesta escénica para escenario convencional y una comparsa teatral para un escenario callejero.

En el cuarto capítulo están los retos interpretativos a los que se vio enfrentado el artista: expresión corporal, memoria musical y desarrollo técnico instrumental, son los retos que el autor consideró necesarios para lograr una sonoridad adecuada tanto para el teatro como para la calle. En este capítulo la escritura se elaboró entretrejiendo los referentes conceptuales y las construcciones teóricas del autor para poder describir en qué consiste cada uno de los retos y como el flautista los resolvió.

En el quinto capítulo se encuentran descritos los dos escenarios en los que se puede desenvolver un artista, el escenario convencional y el escenario no convencional o callejero. Se indica que los escenarios no se excluyen entre sí, ya que requieren el mismo nivel de concentración y de exigencia interpretativa.

En el sexto capítulo los lectores podrán hallar el concepto de *Músico de frontera* y *Masa sonora*, los cuales son los resultados de toda la experiencia musical y artística, que el autor considera convenientes para que el flautista se puede observar como un híbrido musical.

Por último, y a modo de reflexión se encuentran los aprendizajes obtenidos por el autor gracias al montaje realizado, reflexiones que son consideradas por el flautista como parte fundamental de cualquier tipo de interpretación en las cuales el cuerpo desempeña un papel interpretativo importante.

PALABRAS CLAVE

- Comparsa
- Flautista
- Escenarios
- Cuerpo
- Híbrido musical
- Músico de frontera

CAPÍTULO I PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN

Delimitación del tema

Es una reflexión construida sobre una acción escénica que surgió por el interés del autor de buscar otras sonoridades para la interpretación de la flauta traversa y cómo van a implicar nuevos retos tanto interpretativos como corporales. El trabajo se desarrolló como una investigación artística teniendo en cuenta que para Francisco Abelardo Jaimes Carvajal en su texto “Aproximación a la definición de investigación artística desde la praxis musical” (2017) nos dice que “la experiencia particular frente a la música, cada modo de ver, hacer y describir la música es una unidad experiencial validable como indagación” (Aproximación a la definición de investigación artística desde la praxis musical., 2017). Tomando esto como base, se plasmó la transformación vivida en el montaje con los estudiantes de la Universidad Antonio Nariño (UAN), desde su primer ensayo y acercamiento con los estudiantes, hasta la muestra final que se realizó en Pasto, Nariño.

La unidad experiencial de este trabajo se realizó en tres grandes fases:

- Día de los muertos: Se realizó un ensamble performático donde se hizo parte de un desfile y una puesta escénica, que se realizó con los estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la UAN, la obra que se trabajó para este momento fue la obra popular *El Grillo*, la cual estaba escrita para tres flautas, pero se realizó la interpretación con dos flautistas.
- Paraíso de Labriegos: Montaje realizado por los estudiantes de la UAN gracias a la experiencia vivida en el mes de abril del año 2018 a la Institución Universitaria

CESMAG ubicada en Pasto, Nariño. De igual manera recolectaron la música de la comparsa los *Danzantes del Cerillo* que fue utilizada para todo el montaje de la obra Paraíso de Labriegos. La obra fue construida mediante una puesta en escena en escenario convencional y una comparsa teatral¹.

- Devolución de la obra: Se viajó a Pasto y se realizó la presentación de toda la obra *Paraíso de Labriegos*, además de esto se participó en el desfile realizado en el Onomástico de San Juan de Pasto² con el colectivo de los Danzantes del Cerillo.

Cabe aclarar que la música no fue interpretada únicamente por el autor, se realizó un ensamble musical, el cual estaba conformado por dos flautistas y dos percusionistas para el caso del desfile del Día de los muertos, y tres flautistas y tres percusionistas para la comparsa y el montaje de la obra Paraíso de Labriegos.

En el desarrollo metodológico se realizó una entrevista a los flautistas que participaron de los montajes y a músicos que han participado en ensambles elaborados para escenarios no convencionales las cuales fueron analizadas, al igual que el diario de campo realizado por el flautista.

¹ La comparsa teatral es una puesta en escena itinerante donde se relacionan elementos teatrales, dancísticos, literarios, plásticos y musicales, que en su encuentro crean metáforas literarias. Vicente Estupiñán citado por (Sánchez Sotomayor M. D., 2016, pág. 5).

² Pasto celebra su Onomástico cada 24 de junio, fecha en la que la princesa de Austria firmó en 1559 la cédula que convirtió oficialmente a la ciudad en San Juan de Pasto, nombre escogido para recordar el día a San Juan Bautista. Tomado de: <https://www.radionacional.co/noticia/regiones/pasto-se-llena-de-color-celebrando-su-onomastico>

Por último, se recopiló toda la información y se hizo un respectivo análisis, donde se exponen las conclusiones a modo de reflexión a las cuales llegó el autor.

Descripción del problema

“Las flautas son casi tan antiguas como el hombre. Se han encontrado huesos utilizados como flautas fechados entre los 25.000 y 12.000 años antes de nuestra era...Entre 1660 y 1832 se realizaron las transformaciones más importantes sobre el instrumento” (Miñana, 1988, pág. 2)

La flauta ha sido un instrumento de constante transformación, y la han ido adaptando a los requerimientos de las diferentes épocas musicales, se puede encontrar un gran material de música clásica, viendo la música clásica como género (Periodo clásico, barroco, romántico) principalmente, sin embargo, como lo explica el maestro Alfredo Ardila, en la entrevista que se le realizó:

“La flauta tiene una historia muy antigua en la humanidad, y a diferencia de otros instrumentos que voy a comentar del área de vientos, como por ejemplo el fagot, el oboe, la trompa, son instrumentos que son enmarcados fuertemente dentro de la tradición clásica. Entonces cuando hablamos del repertorio del oboe, el repertorio del oboe responde de una forma muy fuerte atada a la tradición del barroco, del clasicismo, la orquesta, etc. El ejemplo mismo para el fagot, la trompa. Pero cuando hablamos de la flauta no, cuando hablamos de la flauta traviesa, nosotros comenzamos a encontrar música para la flauta en todos los países, en muchas culturas y de diferentes tipos, de diferentes formas, con diferentes repertorios y con diferentes estructuras”. (Ardila Villegas, Entevista, 2018)

La flauta ha sido usada en distintos escenarios tanto académicos como no académicos, y esta diversidad es la que ha hecho del instrumento y del flautista un músico óptimo que puede ser visto como un músico de frontera “*tener un pie en lo erudito, en la academia, en lo clásico y un pie en lo popular, en lo ancestral y otros tipos de músicas, por un lado... identifique el*

pensamiento de frontera como algo interesantísimo para este tipo de situaciones”. (Ardila Villegas, Entevista, 2018)

Desde su primer acercamiento con la flauta travesa, el autor interpretó principalmente música clásica, sin embargo y gracias a la experiencia que fue adquiriendo con los años, empezó a indagar en otros géneros musicales, los cuales también le generaron destreza musical y requirieron un desarrollo técnico-interpretativo del mismo nivel que se exige en una pieza clásica musical.

Cada estilo y género musical tiene su propia forma de ser interpretado, por tal razón el uso que se le da a la flauta travesa es distinta en cada género, algunas veces se necesita que la sonoridad de la flauta sea brillante y estridente, en la cual queda mejor la tercera y cuarta octava, otras veces se requiere un sonido mucho más dulce y cálido, para lo cual es mejor usar el registro de la primera y segunda octava de la flauta.

Al interpretar música clásica se busca que la sonoridad de la flauta sea homogénea en todo el registro del instrumento, donde una nota grave suene igual de fuerte que una nota aguda, lo cual para el autor del trabajo fue y sigue siendo difícil de lograr. A medida que comenzó a trabajar con música callejera pudo observar con mayor claridad esta dificultad, debido a que en un escenario como el de la calle, no se cuenta con amplificación y se necesita que el alcance sonoro del instrumento sea mayor que el usado para un auditorio. Para poder lograr esta sonoridad se requiere un manejo técnico de la tercera y cuarta octava de la flauta travesa.

El autor siempre ha buscado tener un desarrollo técnico instrumental óptimo, y esta búsqueda lo ha llevado a tener una sonoridad cada vez más clara y con menos esfuerzo al momento de

interpretar una pieza musical, sin embargo, al momento de llegar al montaje con los estudiantes de la UAN se dio cuenta que en las distintas ejecuciones instrumentales dejaba a un lado el uso del cuerpo, algo que en este montaje performático fue de vital importancia para un desempeño óptimo.

En la academia muchas veces se enseña el cuidado del cuerpo relacionado a los trabajos de calentamiento que se deben realizar antes y después de cada ensayo o estudio y cuál es la postura corporal correcta, pero no se realiza un trabajo del cuerpo para lograr interpretar la pieza musical a través de él. En una conversación que se tuvo con Domingo Sotomayor egresado de la universidad distrital ASAB y participante activo de diferentes ediciones del carnaval de Barranquilla dijo, *“a nosotros los músicos se nos olvida que en la tarima también somos artistas escénicos, y es mucho más notable si nuestra escena es la calle”* (Entrevista personal, 2019)

Teniendo en cuenta estas palabras de Domingo y su experiencia con los estudiantes de la UAN, el autor comenzó a realizarse una serie de preguntas ¿Puede el cuerpo influenciar en una interpretación musical?, ¿Se puede acompañar la interpretación musical con gestos corporales?, al momento de estar en un escenario, ¿La puesta escénica debe cambiar dependiendo en qué ensamble se está trabajando? ¿Qué retos interpretativos son necesarios para este nuevo escenario? Dudas que gracias a la experiencia con la obra Paraíso de labriegos pudo resolver poco a poco.

Pregunta investigativa

Para poder formular esta pregunta es necesario ver el instrumentista como un híbrido, un artista capaz de involucrarse de diversas maneras en un montaje musical y capaz de interpretar diferentes géneros musicales respetando los mismos.

- ¿Qué competencias interpretativas debe desarrollar el flautista para consolidarse como un híbrido musical?

Como proyecto creativo se realizó el desfile del Día de los Muertos, la comparsa de los Danzantes del Cerillo de Pasto y el montaje de la obra teatral Paraíso de Labriegos con los estudiantes de la UAN.

Hipótesis creativa

“La preferencia por la escuela clásica europea se ancló en todas las áreas de la humanidad colonizada, incluyendo las artes y la música, esto se manifiesta en toda una manera de enseñar la experiencia vital musical humana, solo dentro del marco de lo europeo moderno/capitalista. Todo esto como una herencia mono-cultural occidental en cuanto formas, timbres, diapasones y todo lo que se refiere al mundo sonoro, estos territorios han sido colonizados por el oído, el sentido y la experiencia clásica europea, a veces transformando a veces mal diciendo, ese otro que coexiste de una manera diferente”. (Ardila Villegas, 2013, pág. 35)

Teniendo en cuenta la experiencia personal del flautista autor de esta reflexión sobre cómo fueron sus inicios en la música que interpretó en el instrumento, observó que se centró en el desarrollo técnico instrumental y en interpretar un repertorio euro-centrado, (no es una crítica a la manera de enseñar en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, se busca potencializar la enseñanza del instrumento musical y lograr ubicarlo en otros escenarios y contextos musicales), de igual manera identificó que la expresividad corporal se dejó a un lado. *“La experiencia musical vital está mediada por el cuerpo, a través del que se expresan las emociones y sentimientos que produce la música”.* (Zapata Burgos, 2004, pág. 30) El trabajo corporal es considerado por el autor como parte fundamental para la enseñanza de la música en general y de cualquier instrumento musical, tener una correcta puesta en escena ayuda a transmitir mucho más y a potenciar el trabajo técnico desarrollado en el instrumento.

Si se observa el trabajo corporal desarrollado por los músicos en una comparsa teatral se evidencia como se potencia la música gracias a algunos movimientos simples:

“Cuando estás en la calle y tienes distractores, o tienes un instrumento que suena más duro, entonces el gesto que acompaña el sonido tiene que ser más notorio, tiene que ser más presente. Yo que sé, bajar los hombros en una parte tal, o subir, inflar, alzar la cabeza cuando quieres un forte, esas son cosas que yo las viví por mi propia cuenta, porque necesitaba escucharme, entonces necesitaba por ejemplo ponerme en puntas, en puntas de pie, bueno luego ya no lo hago pero es como tratar de soltar el cuerpo, pensar que la flauta es una extensión de tu cuerpo, no que es un instrumento, un palo que vas a hacer sonar, sino que es otro brazo que tú tienes, otro cuello, una voz que se extiende”. Sotomayor Domingo (2019).

Mediante la aplicación del trabajo expresivo corporal del flautista en el montaje de la obra Paraíso de Labriegos se logró una cualificación escénica-interpretativa del integrante, donde se indagó que tan versátil puede ser el flautista y hasta qué punto es capaz de involucrar su cuerpo en una interpretación musical y teatral. Se logró distinguir cuales son los retos interpretativos presentados en cada escenario, en cada puesta escénica y de esta manera reconocer al flautista como un músico versátil, un híbrido musical.

Objetivo general

Comprender los aspectos técnico-musicales y expresivo-corporales incorporados desde la experiencia escénica, para que el flautista pueda ser parte de diferentes montajes performáticos logrando de esta manera la consolidación del flautista como artista híbrido.

Objetivos específicos

Recrear de manera narrativa todas las experiencias vividas en los tres momentos principales Día de los Muertos, Desfile de la Comparsa los Danzantes del Cerillo y la obra Paraíso de Labriegos.

Analizar la bitácora y entrevistas realizadas a flautistas buscando similitudes entre todas las experiencias vividas.

Documentar los conocimientos adquiridos de las experiencias vividas y como estas potencializan el trabajo interpretativo del flautista en cualquier tipo de escenario.

Justificación

La academia muchas veces tiene una enseñanza euro-centrada del repertorio que se trabaja para el instrumento, por tal motivo se cree que la sonoridad de la flauta y el trabajo del flautista debe limitarse únicamente a espacios sinfónicos y agrupaciones de cámara. Esta visión, un poco sesgada del instrumento la vivió el autor cuando iba en cuarto semestre de la carrera, inscribió el conjunto Jazz-Rock y al observar esto el director del departamento de música de ese entonces, le dijo que la flauta traversa es un instrumento netamente sinfónico por tal razón debía ubicarse en la Banda Sinfónica de la UPN, pensamiento que no es compartido por el flautista.

Al indagar un poco sobre la historia de la flauta, encontró en el texto *Flautas traversas sin llaves* de Carlos Miñana (1988) la explicación sobre cómo la flauta traversa ha ido cambiando sus técnicas de construcción al igual que los materiales con los que se elabora. Gracias a este

continuo cambio, el flautista se fue consolidando como un músico versátil ya que se pudo adaptar a los requerimientos de las diferentes épocas musicales, géneros y escenarios.

En la academia el autor ha desarrollado el aspecto técnico del instrumento, sin embargo, sabe que las enseñanzas allí aprendidas no son una verdad absoluta, por lo cual ha estado explorando distintas músicas además del repertorio europeo. Estas exploraciones lo llevaron a participar en orquestas de salsa y grupos de música folclórica, donde pudo observar que el trabajo técnico es igual de exigente para cualquier formato, sin importar la música que se interpreta.

Con esta investigación al autor propone e invita a los flautistas a que observen el instrumento como una extremidad del cuerpo, y gracias a esta nueva visión se le puede dar un valor interpretativo y expresivo al trabajo corpóreo, el cual no está desligado de la ejecución instrumental.

Para finalizar, se busca contribuir a que la academia elabore una visión diferente acerca de otros espacios como lugares igualmente válidos para la práctica musical. No solo es importante la sonoridad del instrumentista, sino que la actitud escénica sea permitida y trabajada en la práctica musical cotidiana que requiere la misma atención que se le da al estudio instrumental.

CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO

Antecedentes investigativos

La monografía de Mónica Contreras “Suénala” (2017) que se puede consultar en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la UPN o en el repositorio de la UPN. Este trabajo “describe y analiza las formas de enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa dentro de la academia y las presentadas desde las músicas populares (Charanga y Salsa), estableciendo un diálogo de saberes entre ellos con el fin de expandir la visión del quehacer de músicos y docentes. Asimismo, esta indagación propone reconocer “otras” maneras de enseñanza-aprendizaje de la flauta traversa, a partir de la experiencia de flautistas que interpretan salsa y/o charanga en Bogotá”. Se usará la noción de la flauta traversa en la charanga, debido a que en este género es donde más se usa la sonoridad de la tercera y cuarta octava de la flauta traversa.

La tesis de maestría del maestro Alfredo Ardila “Sonoridades de Frontera-Circo Boehm una propuesta otra por la educación musical en la UPN” (2013) que se puede consultar en la biblioteca de la FBA de la UPN o en el repositorio de la UPN. “Tesis en educación, que investiga el proceso y desarrollo de CIRCO BOEHM (CB) que como práctica educativa de las asignaturas: “Clase colectiva de instrumento principal” (en el programa antecedente al actual 2009) y “Ensamble de flautas” (tanto para el programa actual, como para el programa anterior), e “Instrumento principal” en el programa de la Licenciatura en Música, de la Universidad Pedagógica Nacional, sitúa su experiencia desde el pensamiento de frontera, a través de un análisis y una reflexión sobre esta acción, en la educación

universitaria contemporánea. Explora esta tesis la forma como la práctica educativa está atravesada por la colonialidad, la interculturalidad y el pensamiento fronterizo, en particular, sobre las relaciones entre música y cultura, y específicamente las relaciones entre lenguajes musicales, sonoridad y significado de estos, en el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje de repertorios otros, como complemento de los contenidos de la escuela tradicional operante”.

En esta investigación se observa al flautista como una persona inquieta y gracias a la sonoridad de la flauta es capaz de interpretar cualquier tipo de música, además es capaz de ser parte de cualquier montaje. Se trabajará en el concepto de “Música de frontera” que como él (Alfredo Ardila) explica en la primera entrevista que se le realizó en el 2018, es la capacidad que tiene el intérprete de tener un pie en lo clásico y el otro en lo popular.

Trabajo de maestría de Laura Cecilia Payome Villoria “El gesto corporal como generador de significados en la interpretación musical” (2015), que se puede consultar en el repositorio de la Universidad EAFIT de Medellín donde la autora explica: “Tras años de práctica, comencé a observar que el movimiento corporal no solo era el medio facilitador del sonido, sino un actor protagónico determinante en la expresión musical”.

En este trabajo se logra observar, como para determinados pasajes del concierto de Mozart para Clarinete, interpretado por Sharon Kam, se realizan ciertos movimientos que para la autora son considerados importantes para poder transmitir mucho más. Teniendo esto como base se puede comenzar a observar el cuerpo como una parte esencial en cualquier interpretación musical y mucho más en una puesta escénica musical y teatral.

Trabajo de grado de Manuel Domingo Sánchez Sotomayor “Del compás a la comparsa. Proceso de creación del mundo sonoro de la comparsa teatral “Gabo Eterno” en el carnaval de Barranquilla en el año 2015: sistematización de la experiencia. (2016). Que se puede consultar en el repositorio de la Universidad Francisco José de Caldas “ASAB”, el “proyecto sistematiza el proceso de creación del universo sonoro en la comparsa teatral Gabo Eterno en el marco del Carnaval de Barranquilla, en el año 2015. Se describen los aspectos centrales de una experiencia creativa en la que dialogan distintas expresiones artísticas (el teatro, la danza, la plástica y la música) para lograr la configuración de una obra de arte itinerante en la que el papel que desempeñan los músicos resulta fundamental. La realización de este trabajo resulta útil no solo para el músico como interprete, sino como un ser creativo que, al estar en contacto con las diversas expresiones artísticas, adquiere una mayor sensibilidad a la hora de crear un tema musical que parte de conceptos e imágenes no propios de la música. El alcance de la sistematización de esta información, aunque está centrado en los músicos, sin lugar a dudas también servirá como punto de referencia para directores musicales y escénicos, compositores o intérpretes que estén interesados en crear, producir y poner su talento al servicio de las artes vivas”.

En este trabajo se observa cuál es el uso que se le da al cuerpo, al músico como un artista completo, que además de crear e interpretar la música, también hace parte del montaje escénico y realiza la música en función de este.

CAPÍTULO III COMPONENTE NARRATIVO DEL TRABAJO

INVESTIGATIVO

El flautista enfrentado a la puesta en escena

Para poder hablar de este enfrentamiento con la puesta en escena es necesario hablar un poco del recorrido musical que ha tenido el autor. Ha sido parte de diferentes agrupaciones musicales, como la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, la Banda Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional, la Orquesta Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional, la Nogal Jazz Big Band de la Universidad Pedagógica Nacional, la Banda Sinfónica del Municipio de Cogua, el quinteto de música colombiana Quinto Sonido Ensemble, la orquesta de salsa Minka Latina, entre otras. Además de esto ha realizado diferentes presentaciones en escenarios convencionales, como el auditorio Maria Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional, auditorio de la Biblioteca Pública Virgilio Barco, el auditorio del Colegio Newman School de Cajicá, lugares en los cuales participó como solista o haciendo parte de diferentes agrupaciones.

La puesta escénica del autor en estos escenarios no se trabajó de manera consciente ya que era un aspecto que no se tenía en cuenta para las interpretaciones. El cuerpo muchas veces no es visto como un instrumento mediante el cual también se puede realizar una interpretación musical, cuando se ejecuta el instrumento, el instrumentista muchas veces se centra en las partes que están involucradas directamente en la técnica del mismo, en el caso de la flauta travesa, se centra principalmente en las manos, la postura, la respiración y la embocadura.

El escenario a la italiana posee una tarima donde se ubica el instrumentista y los asistentes están ubicados en sillas frente a él. En estos tipos de escenarios el eje central siempre va a ser el intérprete y es el lugar donde el autor ha realizado todas sus presentaciones. Al momento de cambiar de escenario a uno no convencional la disposición del auditorio es diferente, la puesta en escena deja de girar alrededor del instrumentista y se comienza a centrar en el territorio en el que se está participando. *“Cuando hablamos de territorios musicales urbanos no nos referimos a lugares geográficos, fijos, sino a espacios simbólicos, móviles, en ocasiones efímeros, que tienen la característica de la desterritorialización”*. (Zapata Burgos, 2004, pág. 26)

Los diferentes montajes que se realizaron con los estudiantes de la UAN, sirvieron para que el autor viviera el reto de usar su cuerpo como medio de interpretación, y reafirmar algunos retos interpretativos como la memoria musical (indispensable para cualquier tipo de montaje y cualquier escenario), la capacidad de improvisación y composición y la destreza técnica instrumental de la tercera y cuarta octava del instrumento.

A continuación, se realiza la explicación de los tres montajes (Día de los muertos, Paraíso de labriegos y devolución de la obra a Pasto, su territorio) y los escenarios en los cuales se realizaron las puestas en escena, lugares en donde aparecieron los retos interpretativos ya mencionados y otros nuevos. Se evidencia como el autor se fue adaptando a estos escenarios y como fue resolviendo los distintos retos a los que se vio enfrentado.

Día de los muertos



Ilustración 1 Desfile Bogotá D.C.

Este fue el primer acercamiento del autor con los estudiantes de la UAN, fue bastante complejo debido a que siempre ha sido una persona muy tímida y no se le facilita acercarse a las personas cuando recién las conoce. *“El primer gran reto con el que me encontré fue el de conocer personas nuevas que no son de mi área de aprendizaje, si bien trabajan las artes, la puesta escénica es algo muy difícil de trabajar para mí”* (Muñoz Muñoz, 2018, pág. 1). Sabía que debía reconocer su cuerpo como un intérprete musical y transmisor de emociones de igual manera como consideraba su instrumento, pero debido a su poca indagación del manejo corporal como instrumentista no fue algo fácil de lograr.

También se vio enfrentada su capacidad de exploración sonora, sentido improvisatorio con carácter creativo, que fueron útiles para la ocasión. *“Se realizó un trabajo de improvisación a dos flautas, Zulay Sánchez y yo, donde no teníamos nada preparado, solo nos guiamos por nuestros conocimientos previos y [diálogos] visuales”* (Ibídem). Todo esto ocurrió el primer día de esta nueva experiencia, fue un gran choque para el autor, pero gracias a este encuentro

logró ver qué era lo que debía mejorar para poder realizar este trabajo de ensamble performático con ellos.

Después de haber realizado diferentes ejercicios grupales con los estudiantes de la UAN, el autor comenzó a reconocer cuales eran las falencias que tenía (memoria musical, capacidad de interpretación, expresión corporal) y qué era lo que debía trabajar en este escenario hasta el momento desconocido para él. La primera pieza con la que se realizó el montaje fue la canción popular El grillo, la cual es interpretada en el carnaval de Riosucio. La encargada del montaje musical fue la maestra Maria Clara Cerón, quien se encargó de enseñar tanto la melodía como la letra a los diferentes estudiantes, además de esto buscó involucrar al flautista mucho más en el grupo escénico.

“Se trabajó la memoria del instrumentista, debido a que era necesario que desfilara con ellos, en este trabajo se me dificultó mantener un tempo estable ya que tenía que manejar de manera distinta la respiración y ser consiente de cómo cambia toda la puesta corporal del flautista para tener un apoyo (tanto corporal como pulmonar) optimo al momento de tocar”. (Muñoz Muñoz, 2018, pág. 2)

En el siguiente ensayo se reafirmó la necesidad de que el instrumentista tenga una excelente memoria musical y una correcta postura corporal, ya que gracias a esta se logra mantener una adecuada proyección del sonido en la flauta. Al lograr un equilibrio entre estos dos aspectos se realizó una interpretación óptima de la canción El Grillo.

Se realizó un trabajo de reconocimiento auditivo para diferenciar cual es el primer pulso en un compás de 3/4 ya que la obra El Grillo está escrita en esta métrica. Primero se hizo un ejercicio de calentamiento corporal y luego se les pidió a los bailarines que danzaran con la

música, en este ejercicio se evidenció la falencia auditiva para reconocer el pulso fuerte dentro de la obra. El autor les explicó cómo está conformado este tipo de compases y cada cuantos pulsos hay un acento, luego de la explicación se realizó el ejercicio acompañado por palmas y posterior a esto ellos danzaron con la música mientras la profesora Maria Clara recalca el pulso fuerte en la tambora.

El espacio de ensayo era un lugar cerrado pero la presentación se realizó en una zona abierta y el alcance sonoro de la flauta en el registro que se estaba trabajando no era el adecuado.

“Al momento de tocar con ellos, la profesora María Clara Cerón me pidió el favor de que tocara lo más agudo que pudiera, puesto que eso en la calle no se iba a escuchar. Al momento de realizar ese cambio de registro, tuve una gran dificultad sobre todo en las notas más agudas (si y do), y sentí que la embocadura la tenía que modificar; mientras que en clase me dicen que esas notas trate de realizarlas lo más piano posible, la profesora me decía que tocara lo más duro que pudiera.” (Muñoz Muñoz, 2018, pág. 2)

Apareció un nuevo reto interpretativo, el aspecto técnico instrumental, donde el flautista trabajó en la tercera y cuarta octava del instrumento para que, de esta manera, el alcance sonoro del instrumento pudiera ser escuchado en un escenario callejero. Este nuevo reto, significó una manera diferente de ver el instrumento y de interpretarlo, como se mencionó anteriormente, el autor estaba acostumbrado a realizar sus interpretaciones en escenarios convencionales. El trabajo de la tercera octava significó en un comienzo, un cambio de embocadura, para poder trabajar en ese registro del instrumento, el instrumentista empezó a tener una sonoridad mucho más “pitada” en palabras del maestro Alfredo Ardila (Entevista, 2018), y esta sonoridad para interpretar música clásica no era la correcta.

Al momento de realizar el cambio de registro, para pasar a la tercera y cuarta octava de la flauta el autor tuvo una gran dificultad sobre todo en las notas más agudas (si y do), debido a que las digitaciones en esas octavas, nuevamente, en palabras del maestro Alfredo Ardila son un completo rompecabezas técnico (Entevista, 2018) el cual dificulta la ejecución y no deja que se realice de manera rápida y precisa. Además de esto los labios deben continuar de manera relajada para una correcta embocadura, y esto no fue logrado por el autor, por el contrario sintió que tenía que modificarla y tenía que apretar los labios mucho más, lo cual desencadenó en un error técnico que dificultó interpretar los ejercicios y obras trabajadas en la clase de flauta.

En los escenarios no convencionales la partitura es solo una guía donde no se puede dejar a un lado la improvisación, tanto para los músicos como para los artistas escénicos, la canción popular El Grillo estaba escrita para tres flautas, al comienzo el autor era el único flautista, por tal razón realizó una interpretación intercambiando continuamente las voces.

Score

EL GRILLO
Canción pupolar Riosucio
Antonio Posada Correa
Transcripción y arreglo: María Clara Cerón
Edición: Juan Sebastian Muñoz Muñoz

Flute 1

Flute 2

Flute 3

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Partitura 1 El grillo

Se realizó el montaje de la obra con otra flautista, Aura Carolina Guayambuco Leuro licenciada de la Universidad Pedagógica Nacional, en este caso el autor realizaba parte de la primera y segunda voz, y Aura realizaba parte de la segunda y tercera voz. La profesora María Clara le hizo la misma aclaración a Aura de tocar lo más agudo que pudiera, debido a que en la calle no se iba a escuchar.

Se realizó el trabajo de la obra con dos nuevos integrantes, quienes hicieron el acompañamiento en la percusión menor, específicamente en la tambora y la guacharaca, se explicó cuáles eran las vueltas que tenía la obra tomando como guía la partitura e indicando cuales eran los cortes musicales obligatorios de la misma. El primer ensayo lo realizaron solo los músicos y se dieron cuenta de la importancia de tener un diálogo visual para poder afianzar la obra, luego de tener clara la estructura se prosiguió al ensayo con los bailarines.

“Luego de haber realizado el montaje de las dos flautas y la tambora, pasamos a interpretar la obra junto con los bailarines, nos explican cómo debemos formarnos y que debemos estar pendientes de los movimientos de los bailarines para saber cuándo se debe avanzar y cuando no, al haber terminado vuelve a notarse la dificultad de mantener un pulso estable entre todos, la profesora María Clara nos dice que siempre tratemos de estar juntos ya que en la calle si estamos muy separados no nos vamos a escuchar y eso sería un desastre”. (Muñoz Muñoz, 2018, pág. 3)

El día del desfile, los dos flautistas estábamos maquillados para el Día de los muertos, sin embargo, sólo se podía realizar desde la frente hasta la altura de la nariz, debido a que si se pintaban los labios la flauta no podría estar fija, lo que desencadenaría que la columna de aire saliera desenfocada y el sonido no sería claro. Como lo explica Domingo *“Tampoco vas a tocar con la boca toda pintada porque se ensucia la boquilla”*. (Sánchez Sotomayor D. , 2019)

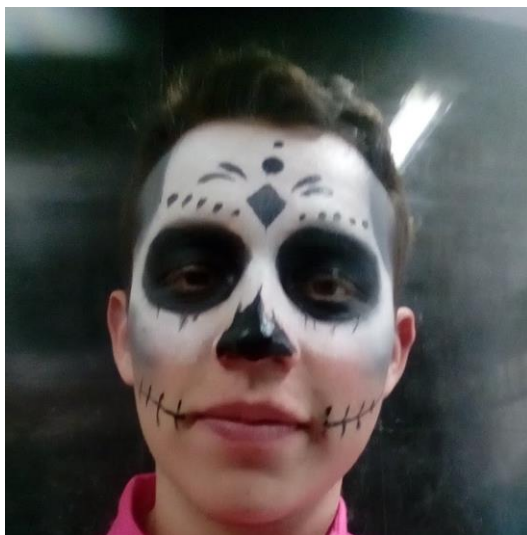


Ilustración 2 Maquillaje

“Nos pintaron la cara e íbamos desfilando con todos los estudiantes, al momento de pintarnos sólo se podía hacer desde arriba de los labios hasta la frente, debido a la manera en cómo se toca la flauta, si nos hubiéramos pintado toda la cara, se hubiera corrido la pintura, ensuciado la flauta y al momento de estar en desfile el sudor va a ser que se corra la pintura y se empiece a mover la flauta, quitándole claridad a la interpretación”. (Muñoz Muñoz, 2018, pág. 3)

Este primer desfile fue realizado en el centro de la ciudad, los flautistas tuvieron la dificultad de hacer que la flauta fuera escuchada en un espacio abierto, debido a que el instrumento no posee una campana como la mayoría de instrumentos de la familia de los metales. Por tal razón la insistencia de la profesora Maria Clara Cerón para que los dos flautistas tocan lo más agudo que pudieran y les indicaba que en la calle siempre estuvieran juntos, ya que en un escenario callejero si no están unidos se van a perder.



Ilustración 3 Altar Día de los Muertos



Ilustración 4 Ofrendas

Al momento de realizar el desfile y la puesta en escena callejera los músicos pasaron a ser parte del mismo, debían estar atentos a los movimientos y desplazamientos realizados por los bailarines para poder seguirlos. Además de esto debían buscar, que en ese nuevo escenario la sonoridad de la flauta abarcara el mayor espacio posible y así lograr que tanto los participantes al desfile como los oyentes escucharan la melodía que acompañaba.

Cada escenario implica un reto diferente, las características de un escenario móvil son mucho más amplias y diversas en comparación al escenario convencional, ya que en este último se prevén muchos aspectos que en la calle no se pueden controlar, como los cambios climáticos, el viento que haga, los charcos existentes en la calle y posibles baches que puedan haber en la misma, sin dejar a un lado los desplazamientos que implican estar en este tipo de

escenarios. Todas estas características dieron como resultado que en esta primera experiencia del autor en un escenario no convencional, el tempo de la pieza El Grillo no fuera estable sino que fue un ir y venir del mismo, dificultad que es evidenciada pero en menor medida al momento de interpretar música en un escenario convencional.

Luego de haber finalizado el desfile y realizando una retroalimentación de la experiencia, los flautistas se dieron cuenta que la música iba a un tempo mucho mayor con respecto al que estaban manejando en la marcha, no se estaba realizando ningún acompañamiento corporal de lo que se estaba tocando, ya que se concentraron en seguir a los bailarines, en no enredarse con los posibles obstáculos que el escenario pudiera tener y en no olvidarse de la melodía de la obra.

Paraíso de Labriegos



Ilustración 5 Teatrova

Al comenzar el segundo montaje el flautista se sentía más confiado y seguro con lo que estaba haciendo, el manejo del cuerpo para el desfile lo tenía más claro y la capacidad aeróbica era mucho mejor. Se realizó el montaje de la obra Paraíso de labriegos donde se usó la música del colectivo Los Danzantes del Cerillo de Pasto, partícipe del Carnaval de Negros

y Blancos, quienes les enseñaron a los estudiantes de la UAN toda la comparsa, incluida la música, tomando como base esta experiencia los estudiantes realizaron la obra. En este montaje se hizo un énfasis especial en el trabajo del cuerpo, ya que el flautista dejó de ser un artista encargado de la música exclusivamente para ser un artista integral, formando parte de todo el montaje escénico y teniendo un papel importante en la obra.

La obra se dividió en dos momentos: Una comparsa teatral realizada en un escenario no convencional y la obra Paraíso de Labriegos interpretada en un escenario convencional. Cada escenario presentó sus retos específicos, los cuales a medida que avanzaban los ensayos y presentaciones iban potencializando la interpretación.



Ilustración 6 Comparsa Biblioteca Nacional



Ilustración 7 Comparsa Auditorio Jorge Tadeo Lozaon

La música que se trabajó para la comparsa fue una obra bastante extensa, la cual estaba conformada por distintas obras, escritas en diferentes métricas y distintas velocidades. La primera vez que el autor escuchó la obra, tuvo que trabajar un poco su oído musical para poder interpretarla sobre el audio, al comienzo le dio mucho miedo ya que la composición dura alrededor de diez minutos y no creyó que pudiera transcribir toda la obra y aprendérsela de memoria.

Score

MÚSICA PARA COMPARSA

Danzantes del Cerillo

Marcos Guzmán

Transcripción: M.J. Alviar & J.L. Corcho
Edición: Juan Sebastian Muñoz Muñoz

The image shows a musical score for two flutes. The top system (measures 25-28) is labeled 'Picra 1' and 'A'. The bottom system (measures 29-32) has first and second endings. The next system (measures 33-36) also has first and second endings. The final system (measures 37-42) has first and second endings. The score is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#).

Partitura 2 Música para comparsa

A medida que avanzaron los ensayos el profesor Abelardo le indicó que la obra ya estaba transcrita para dos flautas, los flautistas se debían aprender toda la obra debido a que los artistas escénicos habían realizado el montaje para la comparsa guiados por el audio. Cada ensayo el autor llevaba memorizada una nueva parte, sin embargo, no logró aprenderse toda la obra, lo que hizo fue tomar puntos claves y células ritmo-melódicas para guiar a los demás músicos y no alterar el montaje ya realizado por los bailarines.

Al realizar el montaje de Paraíso de Labriegos, el profesor Abelardo le indicó al autor en donde quería que fuera un participante activo en la obra, le explicó que se va a realizar un concurso de danza donde el ganador bailará con la princesa. El flautista debía interpretar la música y de igual manera encargarse de elegir al bailarín ganador, tenía que moverse por el

escenario danzando la música que estaba tocando, al momento de sacar a los bailarines lo debía hacer con un sonido estridente y acompañado por gestos corporales.

Al llegar este momento de la obra y luego de la explicación dada por el profesor, el autor tuvo una gran confusión y no sabía qué hacer debido a su poca memoria musical, su banco de melodías era muy corta y las referencias auditivas de música sureña eran nulas. En los primeros ensayos tomó algunos fragmentos de algunas piezas que conocía pero que se salían completamente del contexto de la obra, la puesta escénica corporal no fue trabajada en los primeros ensayos porque tenía que solucionar primero las melodías que iba a interpretar.

Al ver que el flautista no sabía que música interpretar y la que estaba ejecutando se salía del contexto de la obra, Nicolás Romero, estudiante de la Universidad Pedagógica Nacional y percusionista que también participó en el montaje y quien su papá es oriundo de Pasto, realizó la transcripción de algunas obras correspondientes a la región, *El Borrador*, *El Miranchurito*, *Ñuca Llacta* y *Sandoná*, fueron las obras usadas para el concurso de danza, no hubo dificultad por parte del autor para poder aprendérselas ya que no eran más de diez sistemas por obra y eran melodías sencillas.

El borrador
Los realeros de San Juan

Partitura 3 El borrador

El miranchurito
Son sureño
Luis 'El Chano' Guerrero

Partitura 4 El miranchurito

Ñuca Llacta
Sanjuanito
Nanda Mañachi

Partitura 5 Ñuca Llacta

Sandoná
Son sureño
Jorge Rodríguez Méderos

Partitura 6 Sandoná

La profesora Maria Clara Cerón trabajó la expresión corporal de todos los músicos sin que esto significara que la música dejara de sonar. Realizó la respectiva explicación sobre cómo es la entrada al escenario convencional, donde indicó que los músicos son los que ingresan de primeros, el tiempo que debían estar danzando y moviéndose alrededor del escenario, tenía que ser suficiente para que los bailarines se acomodaran en su lugar de inicio para la obra.

A medida que avanzaban los ensayos de las escenas que requerían una puesta en escena específica, la confianza en el escenario era cada vez mayor, las obras que estaba interpretando en la flauta estaban más claras y con una mejor memoria tanto musical como muscular. Gracias a esto el autor se sentía más libre para enfocarse y pensar en los movimientos corporales que iba a realizar.

Este nuevo rol para el flautista implicó tener una agilidad mental y musical bastante precisa, en el momento del concurso de baile, el autor pasó por diferentes métricas y tocó a distintas velocidades. Estos cambios fueron instantáneos porque en el escenario no hay momentos de silencio entre todas las partes, todo debe ser lo más continuo posible y esta continuidad se logra gracias a la memoria musical.

Avanzada la obra el profesor Abelardo le indicó al autor que en la escena en la que aparecen los Tábanos realizara una composición asemejando en las flautas el sonido de los insectos, de igual manera le dijo que tomara como guía *El vuelo del Moscardón* de Nikolai Kórsakov. La composición fue realizada para dos flautas, donde el autor quería representar el constante movimiento de los insectos, presentó la obra al profesor y él dio su aprobación, sin embargo, la profesora Maria Clara indicó que los tábanos no emiten ningún sonido, por tal razón no se realizó el montaje de la obra.

Flute 1 **Tocando fondo**
Juan Sebastián Muñoz Muñoz

Flute 2 **Tocando fondo**
Juan Sebastián Muñoz Muñoz

Partitura 7 Tocando fondo Fl. 1

Partitura 8 Tocando fondo Fl. 2

Se realizó el montaje de la obra *Son Sureño*, con la cual ocurrió lo mismo que con la pieza El Grillo, estaba escrita para tres flautistas y al comienzo sólo estaba el autor, por tal razón iba intercambiando la melodía para que sonara lo más completo posible. Para los últimos ensayos y toda la temporada de la obra Paraíso de Labriegos se logró realizar con todos los instrumentos para los que estaban escritas las piezas.

Score **El Ventura**
Son sureño
Andrés Zambrano
Transcripción: M. J. Alviar y J. L. Corcho
Edición: Juan Sebastián Muñoz Muñoz

Lento

Alegre

4 veces

Partitura 9 El Ventura

Para la parte final de la obra el profesor Abelardo le pidió el favor al autor de que organizara el montaje rítmico, ya que los estudiantes de la UAN no tenían claro que debían trabajar y como debían hacerlo. Se realizó una escucha de la propuesta que ellos tenían y se procedió a preguntarle al profesor que era lo que él quería. Después de esto se hizo un trabajo musical de tempo y contratempo con los palos de bambú, haciendo especial énfasis en mantener una velocidad estable, se notaron algunas dificultades en unos pocos.

A medida que se realizaba el montaje, se retomó el trabajo de ritmo final, donde el Cacique es el encargado de ejecutar un ostinato rítmico, al que poco a poco los demás participantes se le suman, creando un efecto de crescendo sonoro. Se incluyó el trabajo del cuerpo, el cuál siempre se estaba moviendo de manera lateral y a un tempo estable, este movimiento ayudó a mejorar el juego de tempo y contratempo, además facilitó entender y lograr el unísono en el ostinato rítmico.



Ilustración 8 Vienen por ellos

El primer día de función el autor no se sentía seguro con las obras porque no había logrado memorizarlas completamente, en la comparsa realizó algunas entradas antes de tiempo lo

cual hizo que los bailarines omitieran algunos pedazos del montaje que ya tenían preparado. Los demás flautistas se guiaron por las vueltas musicales que realizó el autor, quien en los primeros ensayos de la pieza *Chicha del Pueblo* no la tenía memorizada completa, y esto desencadenó que tanto los bailares como los demás músicos se perdieran.

Al estar en este nuevo escenario con las implicaciones que este conlleva, como usar el cuerpo, aprenderse las obras de memoria y moverse por el escenario, hizo que sintiera mucha presión. En la primera función, se olvidó un poco de las obras, y puntualmente en el concurso de baile, se confundió completamente, sin embargo, logró sacarlo adelante.

La comparsa implicó cambios corporales tanto de postura como de actitud, el hecho de estar desfilando y desplazándose por el escenario, indicó que el apoyo debe ser mayor para una estabilidad sonora, además de esto el aire que se inhala aporta en mayor medida al proceso de oxigenación del cuerpo, en especial para las piernas. El estado físico para los músicos es indispensable en este tipo de montajes, la ejecución instrumental callejera representa un desgaste mayor al compararlo con una ejecución en un escenario convencional, donde algunas veces los instrumentistas están sentados. El hecho de desplazarse y danzar con la música que se está tocando, requiere que el proceso de inhalación y exhalación sea más continuo, la postura corporal para interpretar la flauta no debe cambiar, los brazos deben estar preparados para soportar el peso del instrumento y de esta manera evitar que la columna de aire salga desenfocada lo cual le quitaría claridad a la interpretación.

Vuelta a las raíces



Ilustración 9 Universidad CESMAG, Pasto, Nariño

Se realizó la devolución de todo lo aprendido en esa primera visita, al lugar donde fue enseñado, se presentó la obra y la comparsa en el lugar de origen. El autor sintió una presión diferente a las presentaciones anteriores, ya que era realizar la obra teniendo como público las personas que la realizaron.

Al momento de estar en la calle, el viento del ambiente pasa a ser un obstáculo para el intérprete, ya que interrumpe la columna de aire y no deja que la flauta suene debido a que es un instrumento que no posee una pared que recubra los labios evitando que la columna de aire salga desenfocada. Al presentar la comparsa en la Institución Universitaria CESMAG de Pasto, los flautistas se vieron enfrentados a este reto y se tuvieron que adaptar al escenario, ya que comenzó a ventear y tuvieron que girarse, para que el viento pegara contra la espalda y no afectara el sonido del instrumento.

Al ingresar al escenario convencional el flautista estaba bastante nervioso porque interpretó música hasta ese entonces desconocida en un lugar donde es muy conocida, como consecuencia, al inicio del concurso de baile tuvo mucha confusión y las primeras piezas

sonaron con muchas notas improvisadas. Pero a medida que transcurría la escena, logró controlar sus nervios y todas las obras se escucharon con claridad, además de esto la actitud corporal fue cada vez mejor, logrando como resultado que cuando eligió al bailarín ganador todo el público lo aplaudió.



Ilustración 10 Paraíso de Labriegos.

Los artistas (danzantes y músicos) tuvieron la oportunidad de participar en la comparsa de Los Danzantes de Cerillo, colectivo que, como ya se mencionó anteriormente estuvo dispuesto a compartir su música y coreografía con los estudiantes de la UAN. El día del desfile vivieron toda la entrega y emoción de cada participante del colectivo y fueron aceptados como uno más, usaron atuendos y se pintaron la cara como personajes pertenecientes a la comparsa. El clima que estaba haciendo era bastante frío y con llovizna, escenario en el cual nunca habían tocado y del que no sabían si el instrumento iba a sufrir algún daño, sin embargo, siguieron adelante.



Ilustración 11 Onomástico



Ilustración 12 Comparsa

Al comenzar toda la música y la puesta en escena callejera, se dieron cuenta que los músicos tenían sus propios movimientos dancísticos y siempre iban acompañando la música con movimientos corporales, algo que en un principio al autor le costó acoplarse y adaptarse, ya que si tocaba no podía seguir sus movimientos y viceversa.

“Cuando comenzó el desfile pensé que los músicos únicamente tocaban y los encargados de la coreografía eran los bailarines, pero me lleve una gran sorpresa y fue que los músicos también tienen su propia coreografía, tienen vueltas y desplazamientos que ocurren en cada momento del desfile, al comienzo fue complejo para mí, estaba muy pendiente de las notas y de lo que debía sonar, por tal razón las primeras veces que tocábamos no pude hacer la coreografía con ellos, o la realizaba pero no tocaba”. (Muñoz Muñoz, 2018)



Ilustración 13 Danzantes del Cerillo

Dentro de la comparsa, además de Marcos Guzmán (el profesor), hay integrantes que indican entradas, movimientos corporales, cambios de obras y son los que continuamente están alentando a todo el colectivo a seguir con la misma actitud durante todo el recorrido.

Terminado el desfile, se tuvo una conversación con distintos integrantes del colectivo, donde explicaron que la mayoría no son músicos profesionales si no que participan en estos eventos culturales por amor a lo que hacen. Indicaron que el profesor es el encargado de realizar la composición para todos los instrumentos y la enseñanza de las líneas melódica se realiza mediante cuadrillas, después de que cada grupo tengo memorizada su melodía se realiza el ensayo general.

Esta experiencia le sirvió al flautista para conocer nuevas facetas de él como artista, para exigirse en cada ensayo y en cada escenario cada vez más. Logró vivenciar que si se observa como un híbrido musical va a tener la capacidad de interpretar diferentes músicas en distintos escenarios, respetando cada uno por igual.

Invita a los demás artistas a siempre estar dispuestos a explorar nuevas sonoridades, nuevos escenarios y nuevas maneras de interpretar su instrumento, siendo cada vez más conscientes sobre el uso que se la da al cuerpo y la importancia del mismo en cualquier tipo de interpretación, además de esto tener y estar en la capacidad de poder realizar montajes interdisciplinarios.

CAPÍTULO IV COMPONENTE ANALÍTICO DEL TRABAJO

INVESTIGATIVO

Música, poesía y danza

El término griego del cual se deriva el nombre de “música”, mousiké (a saber, tekne, “el arte de las Musas”), definía, todavía en el siglo V a.C., no sólo el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza, es decir, los medios de transmisión de una cultura que, hasta finales del siglo IV a.C., fue esencialmente oral, una cultura que se manifestaba a través de ejecuciones públicas en las cuales no sólo la palabra sino también la melodía y el gesto tenían una función determinante. (Comotti, 1999, pág. 5)

Al volver a las raíces, la música es descrita como un todo, donde además de organizar los sonidos también abarca la poesía y la danza. El músico era una persona completa, el uso que se le daba al cuerpo era de manera interpretativa y el principal escenario donde se realizaban las ejecuciones era en lugares abiertos, lugares callejeros.

A medida que avanzaban los tiempos, la manera cómo se interpretaba la música fue cambiando “A partir del siglo IV se impuso un nuevo tipo de espectáculo, un verdadero recital de un virtuoso (tragodòs) que cantaba y mimaba con acompañamiento instrumental textos originales o, más a menudo, tomados del repertorio gramatical del siglo V”. (Comotti, 1999, pág. 36). Estos cambios originaron que los artistas modificaran su actitud escénica para poderse adaptar a esa nueva manera de interpretar.

“Por las exigencias del nuevo modo de hacer teatro, que requería para la parte musical coloridos y timbres diversos según la naturaleza de los textos presentados,

se difundió cada vez más la práctica de la synaula (el acompañamiento de instrumentos de viento y de cuerda que sonaban juntos), de la cual hemos ya hallado alusiones en Píndaro y que condujo en la época imperial a la Constitución de verdaderas orquestas”. Séneca (Ep. 84, 10) citado por (Comotti, 1999, pág. 37).

Este cambio de escenario se fue conservando a medida que avanzaban los años, el tocar en la calle y participar con el público se fue perdiendo poco a poco. El *mousiké* se fragmento en las distintas ramas del arte, trabajando de manera independiente los músicos, los poetas y los danzantes.

Los músicos dejaron de interactuar con el público y les quitaron la oportunidad a los oyentes de participar con los artistas, el instrumentista comenzó a tener una figura de alguna manera superior, al estar sobre una tarima alejada del público. Al surgir este nuevo escenario y observar que era tan bien acogido por todas las personas, se desprestigió el trabajo realizado por los músicos callejeros, dando como resultado que aquellos que se presentaban en este nuevo escenario eran considerados músicos de élite.

Volviendo al tiempo actual, se observa que la comparsa teatral hace que los artistas y en especial los músicos vuelvan a ser una unidad, donde es observado el cuerpo como una parte esencial para cualquier tipo de interpretación. El instrumentista es capaz de desenvolverse en diferentes escenarios no como músico sino como artista integral, se convierte en un híbrido musical, una persona que no solo interpreta diferentes géneros musicales y participa en diferentes puestas escénicas, sino que vuelve a ser un *mousiké*.

Retos interpretativos del flautista como músico callejero

“Tenemos miedo de enfrentarnos con experiencias musicales nuevas, en las que el conocimiento y la condición de expertos no nos sirven para orientarnos, y solamente puede servirnos la vivencia subjetiva, sentida con tal honestidad, y por eso nos refugiamos en la seguridad del pasado, donde sabemos que hemos de esperar, y donde lo que más importa es la condición de connoisseur”. (Small, 1980, pág. 15)

En el escenario callejero el artista debe estar siempre en estado de alerta, ya que este escenario representa cambios repentinos que no son controlados por los participantes, por tal razón deben estar en la capacidad de adaptarse a ellos y continuar con el montaje que se está realizando. La cercanía con las personas es totalmente diferente a la que se vive en un escenario clásico a la italiana, la gente participa y hace parte del montaje, los artistas interactúan de una manera artística con los oyentes que asisten y participan de los eventos. Estas interacciones y cercanías del público con los artistas requieren que el intérprete modifique su actitud escénica.

“En los lugares al aire libre la experiencia musical incluye al transeúnte, lo atrapa, lo invita a hacer un alto en el camino y lo vincula a una celebración colectiva...Estos espacios son una característica de la vida urbana, mediante ellos se construye la ciudad simbólica y se impregnan de sentido vivencial sus lugares. En estos espacios la música, no sólo las construcciones, configuran el sentido de lo urbano, ello nos hace sentirnos pertenecientes a una ciudad: nos hace ciudadanos”. (Zapata Burgos, 2004, pág. 39)

El escenario callejero de igual manera permite que los transeúntes se sientan parte de la música y la vivan de manera distinta a como se vive en un escenario convencional. Los artistas pueden crear nuevas maneras de interpretar gracias a estas interacciones, lo cual

permite que el goce artístico experimentado por ambas partes sea mucho mayor, sensaciones que como lo describe Christopher Small, no pasan en un escenario convencional.

“El oyente mismo no participa en modo alguno en el proceso creativo; su tarea se reduce a contemplar el producto acabado de los esfuerzos del artista, a responder interiormente ante él, sin ninguna demostración exterior ni reacción física (incluso mover el pie al compás de la música es exponerse a que lo tachen a uno de ignorante o de palurdo)”. (Música, sociedad y educación, 1980, pág. 38)

Es fundamental que en la puesta en escena callejera la actitud escénica sea impactante, para que genere en el espectador las ganas de seguir escuchando toda la obra y observar toda la comparsa. Al compararlo con el escenario convencional, donde un músico tiene el suficiente tiempo para lograr captar a los oyentes, en la calle este tiempo se convierte en solo un instante, por eso la importancia de impresionar al oyente desde su primer acercamiento con la comparsa.

Para lograr este impacto en el público, además de tener una puesta escénica grupal llamativa, es necesario que el flautista desarrolle los siguientes aspectos considerados por el autor.

- Expresión corporal
- Memoria musical
- Destreza técnica-instrumental

Expresivo corporal

“La práctica interpretativa enfocada no solo en aspectos técnicos y sonoros sino también en la concientización del movimiento corporal desempeña un papel preponderante en el incremento de la expresividad en la interpretación musical, facilitando incluso la ejecución sonora”.
(*Payome Villoria, 2015, pág. 35*)

El cuerpo es una parte fundamental en todo el aprendizaje musical y artístico, como lo menciona Gloria Zapata, es mediante el cual se vive la experiencia musical vital (2004). A medida que los músicos avanzan en su estudio profesional del instrumento, se olvidan del uso interpretativo que se le puede dar al cuerpo y se concentran exclusivamente en el desarrollo técnico, sin darse cuenta que con el trabajo corporal se puede potencializar la interpretación logrando una mayor claridad y eficacia.

Realizar una ejecución instrumental no se debe reducir en tener una sonoridad redonda y acorde al género, ni tener un virtuosismo extravagante en el instrumento. La interpretación debe buscar atrapar al público, envolverlo en la historia que el artista está contando mediante su instrumento musical y gracias a esta conexión generar el goce del oyente. Para poder transmitir con mayor claridad lo que el artista siente y lograr capturar la atención del público, el cuerpo se convierte en parte fundamental de la interpretación musical.

Para involucrar el cuerpo en la interpretación musical, es necesario cambiar la preparación física del instrumentista, las exigencias musculares y aeróbicas son muchos mayores a las que se realizan en una interpretación, donde el músico se concentra solo en el sonido.

“Por mi parte sentía una fatiga muscular en los labios...el cansancio que sentía en la boca ese día no lo había sentido antes. Al momento de desfilarse, se evidenció mucho el poco ejercicio físico que realizó, el desfile era en subida, sentía que me faltaba el aire, además de la fatiga muscular y el frío, hubo un punto en el que sentía que no podía más y tuve que dejar de tocar para poder respirar, las respiraciones deben ser en momentos más cortos de tiempo, ya que hay bastante desgaste y se le están dando diferentes uso a los pulmones, no sólo es respirar para tocar, si no regular las respiraciones para caminar y poder oxigenar todo bien. Durante toda la obra me sentí un poco mareado y fatigado.” (Muñoz Muñoz, 2018)

Al ser parte de una puesta escénica interdisciplinaria, el músico debe estar disponible para los requerimientos de la escena, sin dejar el trabajo instrumental. Debe tener la misma capacidad de resolución con los obstáculos que se presentan a medida que avanza el montaje y que se puedan llegar a presentar el día de la presentación. Está en la facultad de proponer e improvisar tanto musical como escénicamente.

Este cambio de actitud escénica genera en el instrumentista una nueva visión de él como artista, ya que se siente preparado para afrontar cualquier tipo de escenario y de música. Además, al ser parte de distintos montajes con temáticas distintas, la experiencia del intérprete se va a enriquecer, conocerá nuevas músicas y nuevas maneras de verse como instrumentista. En palabras de Aura *“fue explorar cosas que no había explorado y que me gustaron”* (2019).

La actitud corporal que se trabaja en montajes con un énfasis interdisciplinario requiere que todas las personas estén dispuestas a ser parte de la escena. Los instrumentistas además de hacer la música participan en los montajes, se vuelven actores y bailarines. Los artistas escénicos, algunas veces se vuelven músicos, todos en la escena se convierten en híbridos artísticos.

Memoria musical

“La partitura no es más que una serie de instrucciones codificadas para los intérpretes, y no se puede decir que sea la obra misma (aunque el hecho de que podamos llamarla “la música” da a entender que la consideramos de vital importancia), en tanto que el consenso común acepta que cualquier ejecución, por más eminente que sea el intérprete, no abarca más que parcialmente la esencia de la obra”. (Small, 1980, pág. 37)

La partitura es una guía musical la cual orienta al intérprete y es un gran soporte en un escenario convencional. Al cambiar de escenario y realizar la interpretación en un espacio abierto, los músicos se encuentran con retos que suprimen el uso de la partitura. Cuando estas intervenciones callejeras se realizan mediante una comparsa teatral, es necesario que el músico se mueva e interactúe por todo el escenario, desplazamientos que no se podrían realizar si se encontrara la partitura sobre en un atril. Como lo menciona Rodolfo Barbacci en su libro *Educación de la memoria musical* (1965), existen varias maneras y tipos de aprendizaje para la memoria musical, que pueden pasar desde la memoria muscular, hasta la memoria fotográfica, producto del análisis musical y el estudio solfeado de la partitura.

Memorizar la partitura es necesario para realizar cualquier interpretación, sin embargo, en escenarios callejeros es indispensable. “Una composición no retenida mentalmente no está del todo asimilada” (Nagy, 2014, pág. 1). Al interpretar la obra más de una vez el mismo día, genera que el aprendizaje de la obra sea más vívido.

Después de tener la obra lo mayor memorizada posible, el artista está en la capacidad de improvisar tanto escénica como musicalmente. Conocer la obra genera una confianza en el

artista, donde aparte de ser importante la música, el flautista se concentra en el cuerpo y en la interacción con los demás.

“Las ventajas de la interpretación de memoria suponen una mayor capacidad de concentración que proporciona el estar libre de supeditación visual, el mayor grado de asimilación de la obra que exige por parte del intérprete e incluso el mayor grado de atracción que ejerce sobre el auditorio”. Casella Alfredo, citado por (Nagy, 2014, pág. 1)

En un examen de dirección orquestal que tuvo el autor, el maestro Guillermo Gordillo dijo, “lo importante de tener la música de memoria es que podemos disfrutar de cuando estamos dirigiendo (2019)” de igual manera Rodolfo Barbacci en su libro Educación de la memoria musical menciona: “Bülow, a un colega que hundía la cabeza en la partitura leyéndola mientras dirigía, le dijo: “La partitura en la cabeza y no la cabeza en la partitura”. (Barbacci, 1965, pág. 21)

Al poner este comentario en el escenario callejero aplica completamente, ya que en una comparsa se está en constante movimiento y no es posible tener un atril. De llegar a tener uno no permitiría una correcta conexión con los asistentes a la comparsa, no se podría involucrar el cuerpo y no habría una participación activa en la comparsa. “La eliminación del atril permite al solista una libertad de movimientos, que sin ser “teatrales”, ayudan al oyente a mejor captar los diversos matices psicológicos que la obra puede transmitir, y la libertad de acción del solista le permite además engraciarse ante el oyente”. (Barbacci, 1965, pág. 19)

En la comparsa de Paraíso de Labriegos, la obra duraba alrededor de diez minutos y la memoria muscular se vuelve fundamental. Las comparsas están diseñadas para trabajar mediante movimientos cíclicos, es decir la obra se repite más de una vez, ya que es la misma

pieza para todo el recorrido de la comparsa. Esta constante retoma de la obra genera que el músico en un punto confíe tanto en la memoria, que se concentra en gozar del momento y disfrutar lo que está haciendo.

Sonoridad de la flauta traversa para la música de calle

“Al ser espacios abiertos la acústica no le va a permitir establecer minucias sobre dinámicas piano y mezzopiano o inclusive mezzoforte, vas a estar trabajando dinámicas de mezzoforte para arriba, mezzoforte, forte, fortísimo, pitado”. (Ardila Villegas, Entrevista, 2018)

A diferencia de otros instrumentos como el clarinete, la trompeta o el saxofón, la flauta traversa no posee una campana que ayude a proyectar el sonido, por tal razón las octavas que son necesarias para la sonoridad de la flauta en la calle son la tercera y cuarta octava. “La profesora María Clara Cerón me pidió el favor de que tocara lo más agudo que pudiera, puesto que eso en la calle no se iba a escuchar”. (Muñoz Muñoz, 2018). La destreza técnica que se necesita para estas octavas debe ser mucho más precisa, debido a que la digitación, parafraseando al maestro Alfredo Ardila es un completo rompecabezas.

Dentro de la academia el instrumentista busca mejorar su técnica y lograr una mejor sonoridad, al interpretar música clásica el flautista busca que los agudos no suenen estridentes y los graves sean mucho más sonoros. Esta homogeneidad sonora no se puede lograr en escenarios callejeros, como lo menciona Aura Guayambuco:

“Cuando uno llega a la calle pues no se escucha nada, absolutamente nada, no se puede usar ni la primera ni la segunda octava, de pronto las últimas notas de la segunda octava, pero todo tienes que mandarlo tercera octava o no te vas a escuchar”. (2019)

De igual manera menciona Jonathan Villegas:

“La cosa con la flauta es que en los registros más cómodos no suena bien, o bueno no es que suene bien, no es que suene mal, sino que no suena duro, entonces siempre toca pitar para, pues para que se escuche algo”. (2019)

En la flauta travesa la primera y segunda octava es la misma digitación (a excepción de la nota Re y Do graves) pero con una corriente de aire mucho veloz, desde la tercera octava la digitación comienza a cambiar. La organización de los dedos y la embocadura, si bien se deben mantener relajados siempre, se deben trabajar específicamente. Los sobreagudos son armónicos en función de la digitación y la corriente de aire tiene que ser una línea delgada, pero a la vez muy veloz.

Normalmente esta sonoridad tan aguda no es fácil encontrarla en música euro-centrada, y la que hay escrita es por un corto periodo de tiempo. En la *Charanga*, como lo menciona Mónica Nataly Contreras (2017), el uso sonoro que se le da al instrumento, requiere que el flautista realice su ejecución principalmente en estas octavas de la flauta.

CAPÍTULO V DISTINTOS ESCENARIOS, MISMA ACTITUD

ESCÉNICA

La postura frente al escenario de calle como otra opción al escenario convencional

Los músicos que han realizado sus estudios en la academia están acostumbrados a que el único escenario válido para hacer sus interpretaciones es el escenario convencional. Sin embargo, al indagar y observar las transformaciones que se dieron en los distintos escenarios, donde los músicos mutaron en artistas callejeros, se reconoce que la interpretación callejera requiere el mismo grado de concentración y destreza que en un escenario cerrado.

Escenario convencional

“Situamos los sonidos en un edificio o en otro espacio construido o reservado para ese fin y cuidadosamente aislado para que no puedan entrar los ruidos de la vida diaria – y quizá también para que los sonidos no puedan escapar hacia el mundo-, mientras que los ejecutantes están instalados sobre una plataforma, aparte del público”. (Small, 1980, pág. 34)

Al interpretar música clásica, ya sea en un repertorio para solista o participando en una orquesta, en el escenario (tanto dentro, como fuera de él) ya está todo preparado. Las ejecuciones que se realizan en estos escenarios les brindan al o los instrumentistas ser el centro de atención, debido a la manera como está organizado el escenario.

A medida que se avanza y se tiene un mejor manejo del instrumento, los músicos buscan cada vez escenarios más grandes y reconocidos a nivel mundial. Lo cual para el instrumentista es un gran logro, ya sea interpretando música acompañado por una orquesta o siendo parte de la misma.

Calle

“La principal característica de los territorios musicales urbanos es el disfrute, el goce, la disipación, el sinsentido”. (Zapata Burgos, 2004, pág. 25)

En el escenario callejero los músicos y artistas están a la deriva, sin saber con qué condiciones se van a encontrar, que retos deben afrontar y a que se deben adaptar. La capacidad de improvisación es mucho mayor, si bien hay una presentación artística y musical que se ha trabajado con anterioridad, el espacio abierto tiene sus propias normas y los artistas se deben adaptar rápidamente a ellas.

En estos escenarios es donde se desenvuelven las comparsas o desfiles, los sonidos ambientales son mayores, lo cual dificulta que la sonoridad de la flauta se proyecte por todo el espacio.

Las interacciones con el público son más cercanas, el músico debe usar su cuerpo para potencializar lo que está interpretando y de esta manera lograr ser escuchado. Si el instrumento que interpreta es la flauta travesa, la actitud escénica y corporal debe ser mayor, el flautista debe ser un artista escénico, en donde música y expresión se corporal se convierten en una sola rama.

CAPÍTULO VI RESULTADOS

Músico de frontera

“La práctica de una educación musical pública universitaria más incluyente y divergente, implica el desafío del ejercicio constante de apropiación de diferentes géneros, de diferentes repertorios y de diferentes lenguajes, y así investigarlos y profundizarlos de manera consciente y respetuosa, tanto dentro del aula como fuera de ella”. (Ardila Villegas, 2013, pág. 17)

Los músicos deben estar en la capacidad de interpretar géneros distintos con el mismo respeto musical y el mismo profesionalismo, si bien la enseñanza del instrumento la mayoría de veces es euro-centrada, la técnica del instrumento es una sola. El flautista es quien debe volverse versátil e indagar sobre las distintas músicas que hay a su alrededor y más allá del mismo, logrando que cada interpretación, sin importar el género que sea, conserve el lenguaje y la estructura musical específica.

“La posibilidad de ver el sonido muy amplio para el flautista, eso yo creo que me afectó mucho, entonces tener un pie, en lo erudito, en la academia, en lo clásico y un pie en lo popular, en lo ancestral y otros tipos de músicas, por un lado”. (Ardila Villegas, Entevista, 2018)

Para este trabajo, el músico de frontera además de interpretar diferentes géneros y estilos, está en la capacidad de realizar sus intervenciones musicales en distintos escenarios y espacios. Lo cual no le quita profesionalismo a la intervención y su actitud escénica se adapta a cada uno de los escenarios, teniendo como resultado un artista integral.

Masa sonora

Al usar la flauta travesa en un escenario convencional o al estar en una agrupación de orden clásico, la sonoridad del instrumento en la tercera octava, sobresale sobre los demás instrumentos. En las interpretaciones clásicas, la tercera octava representa un reto técnico donde siempre se debe buscar una sonoridad más dulce y en lo posible piano. “Uno como flautista y tocando en otras agrupaciones como la banda uno piensa que tiene un sonido muy grande, y siempre hay que estarle bajando y estarle bajando con esas agrupaciones.” (Gayambuco Leuro, 2019).

Cuando el instrumentista realiza interpretaciones callejeras, teniendo este pensamiento de sonoridad, el escenario, al no tener unas condiciones ideales para la interpretación de la flauta no deja que las vibraciones del instrumento resuenen. El flautista va a tocar lo más duro posible usando las octavas más agudas de la flauta, sin embargo, el sonido ambiental y el generado por los instrumentos de percusión que lo acompañan, no permiten que ese único instrumentista sea escuchado.

Al comenzar a trabajar en conjunto con otra flautista, la sonoridad es un poco mayor, sin embargo, se necesita un nivel de concentración tanto personal como grupal para que el ensamble funcione. “Hay que estar como muy conscientes de lo que están haciendo los compañeros, y tratar de medio escucharlos, porque tampoco o sea, yo te tenía a tres metros y no te escuchaba” (Gayambuco Leuro, 2019). Para lograr masa sonora con dos flautas travesa y acompañamiento de instrumentos de percusión es indispensable la concentración y comunicación entre todas las partes.

Cuando se trabaja con un colectivo donde hay más de dos instrumentos de viento, es de vital importancia la coordinación grupal. El colectivo de Los Danzantes del Cerillo, está conformado por distintos instrumentos pertenecientes a la región andina, donde trabajan con una técnica interpretativa llama *Sicuri*. El maestro Marcos Guzmán, quien realizó la composición para el colectivo que se presentó en el Carnaval de blancos y negros de Pasto, explicó en una conversación, que el Sicuri consiste en realizar una interpretación de una línea melódica, mediante la distribución de las notas (2018). Al momento de realizar toda la interpretación, los instrumentistas la realizan mediante pregunta y respuesta, y de esta manera completan toda la línea melódica. De esta manera también se lograría un trabajo de Masa Sonora.

Por último, el autor considera que se puede lograr Masa Sonora, mediante un ensamble completo de flautas, donde sean más de tres instrumentistas, con la misma destreza técnica y manejo de la tercera octava. Es indispensable que estén dispuestos a usar su cuerpo como medio expresivo e interpretativo, ya que de esta manera se logra un mayor alcance sonoro y se atrapa la atención del espectador.

A MODO DE REFLEXIONES y APRENDIZAJES FINALES

El trabajo de investigación le permitió al autor hacer una reconstrucción de la música, entendiéndola y practicándola como una unidad, en la cual la danza, el teatro y la interpretación musical constituyen un solo complejo. La mejor manera de volver a ser *mousiké*, como se menciona en el capítulo IV, es mediante las ejecuciones callejeras, ya que estas interpretaciones producen una sensación de ser un músico completo, que continúa en formación, pero con una visión muy integral del hacer musical.

Para ser parte del montaje, el autor debió cambiar su actitud escénica, ya que transformó la timidez inicial en una postura escénica interdisciplinar. Lo cual significa estar disponible para la acción actoral o danzada, para realizar un trabajo interpretativo y también manejar una actitud docente necesaria para el momento.

Durante toda la experiencia, en algunos pasajes del montaje y de la presentación de la obra el autor ejerció como docente. Uno de esos momentos fue enseñar a los bailarines y actores la comprensión de la música en sus factores disciplinares propiamente dichos. Componentes referentes al tempo, la acentuación y la métrica contribuyeron a la calidad escénica del montaje. Esta continua comunicación interdisciplinar, eliminó la brecha que se tiene entre las disciplinas, dando como resultado una articulación escénica sin preponderancia particular de ningún elemento. Todos se convirtieron en artistas híbridos.

Gracias a este montaje el flautista logró identificar cuáles eran sus mayores dificultades y cuáles eran los retos que debía desarrollar, para trabajar en la comparsa y en la escena. La

memoria musical, indispensable para cualquier montaje. También se pudo identificar el trabajo corporal que potencia cualquier tipo de interpretación y que, en un escenario como el callejero, requiere una preparación física mayor. Para finalizar, se potenció el desarrollo técnico instrumental, teniendo en cuenta que la técnica del instrumento es una sola, es estar en la capacidad de usar adecuadamente los elementos técnicos ya aprendidos en los distintos escenarios.

Cabe aclarar que las músicas no son excluyentes entre sí, todo depende de la capacidad del instrumentista para observar el instrumento de manera versátil y con una gran riqueza sonora. Además de esto, debe observarse como un artista, lo cual no significa olvidar la disciplina donde es profesional. Los músicos siempre deben estar dispuestos a explorar nuevas sonoridades, nuevos escenarios y nuevas maneras de interpretar su instrumento, siendo cada vez más conscientes sobre el uso que se le da al cuerpo y la importancia del mismo en cualquier tipo de interpretación. Con esta continua búsqueda el músico estará en la capacidad de realizar trabajos interdisciplinarios y se podrá consolidar como un híbrido musical.

BIBLIOGRAFÍA

Ardila Villegas, A. E. (2013). *Sonoridades de frontera, Circo Boehm, una propuesta otra por la educación musical de la UPN*. Bogotá: Repositorio Universidad Pedagógica Nacional.

Ardila Villegas, A. E. (2018). Entrevista. (A. Jaimes, Entrevistador)

Barbacci, R. (1965). *Educación de la memoria musical*. Buenos Aires: Ricordi.

Comotti, G. (1999). *Historia de la música. Vol. 1*. Madrid: Turner Musica.

Contreras, M. N. (2017). *Suenala, flauta, charanga y decolonialidad*. Bogotá: Repositorio Universidad Pedagógica Nacional.

Gayambuco Leuro, A. C. (2019). Entrevista. (J. S. Muñoz Muñoz, Entrevistador)

Gordillo Galán, G. (2019). *Conversación exámen de dirección*. Bogotá: Salón 101 UPN, Facultad de Bellas Artes.

Guzmán, M. (2018). *Conversación personal*. Pasto.

Jaimes Carvajal, F. A. (2017). *Aproximación a la definición de investigación artística desde la praxis musical*. Bogotá: Trabajo personal.

Miñana, C. (1988). Flauta traversa sin llaves. Técnicas de construcción. *A Contratiempo*, 51-67.

Muñoz Muñoz, J. S. (2018). *Bitácora*. Bogotá.

Nagy, J. (2014). Memoria musical. *Temas para la educación*, No 26.

Payome Villoria, L. C. (2015). *El gesto corporal como generador de significado en la interpretación musical*. Medellín: Repositorio Universidad de Antioquia.

Sánchez Sotomayor, D. (2019). Entrevista personal. (J. S. Muñoz Muñoz, Entrevistador)

Sánchez Sotomayor, M. D. (2016). *DEL COMPÁS A LA COMPARSA. PROCESO DE CREACIÓN DEL MUNDOSONORO DE LA COMPARSA TEATRAL GABO ETERNO EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA EN EL AÑO 2015: SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA* . Bogotá: Repositorio Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB).

Small, C. (1980). *Música, sociedad y educación*. Alianza Musica.

Villegas Huertas, J. (2019). Entrevista. (J. S. Muñoz Muñoz, Entrevistador)

Zapata Burgos, G. P. (2004). *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

ANEXOS 1

Bitácora

Febrero 27

El primer gran reto con el que me encontré fue el de conocer personas nuevas que no son de mi área de aprendizaje, si bien trabajan las artes, la puesta escénica es algo muy difícil de trabajar para mí. La clase comenzó con las muestras que tenían los estudiantes de la idea que tenían al momento de interpretar un pasillo, en donde logré evidenciar que a algunos se les dificulta sentir el tempo de la canción y llevar las figuras rítmicas que se trabajan principalmente en el pasillo que son la base para la expresión corporal. Luego de esto la profesora María Clara Cerón estaba trabajando ejercicios de respiración para luego hacer un trabajo de exploración vocal y buscar distintas maneras de colocar la voz para que los estudiantes comenzaran a hacer el uso de los resonadores, en este ejercicio me pidieron que participara, pero debía perder ese miedo a hacer parte del trabajo escénico, aunque fuera un ejercicio muy cercano a mi práctica diaria instrumental. Luego de esto se realizó un trabajo de montaje de la obra compuesta por Zulay Sánchez por parte de los estudiantes de la licenciatura en Artes Escénicas de la U.A.N., donde Zulay explicó el cuadro en que fue inspirada su composición musical, donde para mí el tema principal fue la dualidad entre vida y muerte, y gracias a esta explicación los estudiantes hicieron su propia representación de la composición.

Luego de esto se realizó un trabajo de improvisación a dos flautas, Zulay Sánchez y yo, donde no teníamos nada preparado, solo nos guiamos por nuestros conocimientos previos y

“diálogos” visuales, los artistas escénicos iban realizando movimientos guiándose por lo que escuchaban, primero solo usaban movimientos corporales luego fueron involucrando poco a poco sonidos vocales o percutidos.

Como conclusión de esta primera experiencia resalto la importancia de perder el miedo escénico, de involucrarse en nuevos proyectos y con nuevas personas, además de esto me di cuenta de la gran falencia que poseo respecto a la memoria musical, ya que soy muy apegado a la partitura y en estos montajes escénicos la partitura solo es una guía, además de la memoria los instrumentistas deben tener una gran capacidad de improvisación.

Marzo 6

Se inició el trabajo con calentamientos corporales por parte de los estudiantes, luego se trabajó un pasillo colombiano, con este se evidenció mucho más las falencias que tienen los estudiantes para sentir el primer pulso o pulso fuerte de cada compás, además de esto tenía entradas en las cuales se debía esperar la voz de los cantantes y era bastante difícil, debido a que era una grabación y no se tenía una comunicación entre los músicos y los escénicos. Para que ellos entendieran el tempo y métrica en la que estaba la obra se trabajó primero con palmas donde expliqué que el golpe fuerte era cada tres pulsos; luego de la explicación se intentó hacer que marcaran el tempo primero con las palmas y luego con el cuerpo.

El profesor Abelardo Jaimes les pedía que sus movimientos fueran más seguidos, que no se sintiera un fraccionamiento intentando marcar cada pulso si no hacerlo todo de manera continua y natural, luego de esto; se trabajó la canción teniendo en cuenta lo que se explicó y con el refuerzo del bombo marcando siempre el primer pulso de cada compás.

Posterior a esto la profesora María Clara realizó el trabajo del aprendizaje de la canción popular “El grillo” que se trabaja en el Carnaval de Riosucio, comenzó cantando la melodía y haciendo que los estudiantes la repitieran. Luego de eso hizo un trabajo de aprendizaje de la letra debido a la complejidad de la misma, en este ejercicio ya empecé a hacer parte de los estudiantes, aprendiéndome la letra de la canción, luego de tener más clara la letra, se acompañaba con la flauta traversa la línea melódica y la profesora realizaba el acompañamiento rítmico en el bombo. Posterior a esto se trabajó la memoria del instrumentista, debido a que era necesario que desfilara con ellos, en este trabajo se me dificultó mantener un tempo estable ya que tenía que manejar de manera distinta la respiración y ser consciente de cómo cambia toda la puesta corporal del flautista para tener un apoyo (tanto corporal como pulmonar) óptimo al momento de tocar.

Marzo 13

Se trabajó la melodía de la canción popular “El grillo”, de tal manera que mientras los estudiantes cantaban yo realizaba la melodía en la flauta, al momento de tocar con ellos, la profesora María Clara Cerón me pidió el favor de que tocara lo más agudo que pudiera, puesto que eso en la calle no se iba a escuchar. Al momento de realizar ese cambio de registro, tuve una gran dificultad sobre todo en las notas más agudas (si y do), y sentí que la embocadura la tenía que modificar; mientras que en clase me dicen que esas notas, trate de realizarlas lo más piano posible, la profesora me decía que tocara lo más duro que pudiera. En este punto ya vi como una obligación aprenderme la obra de memoria, y este ítem en específico es el que me cuesta más trabajo realizar, ya que me es muy difícil memorizar lo que estoy tocando. Sin embargo, me di cuenta que era necesario, de lo contrario no hubiera

podido ser parte de la comparsa, al comienzo fue un poco complejo, pero poco a poco logré memorizar la obra.

Esta fue la primera vez que desfilaba mientras tocaba, por tal razón se me dificultó bastante la respiración y lograr tener un tiempo estable, (algo que fue difícil mantener por parte de ambos grupos), puesto que tenía que pensar no sólo en tocar, sino que también en seguir a los artistas. Al momento de desfilarse pude notar que era necesario tener una mejor postura para tener el equilibrio correcto y que el aire no saliera para cualquier lado, igual que la flauta no se moviera y los brazos no se cansaran, además el trabajo del diafragma es mucho mayor al estar en movimiento porque se requiere un mejor manejo del aire.

Marzo 18

El arreglo de la canción “El grillo” está realizado para tres flautas, pero sólo se logró ser tocada por dos flautistas, este día se realizó el ensayo con la otra flauta que fue interpretada por Aura Carolina Guayambuco Leuro, se tuvo que realizar una repartición donde la flauta primera debía realizar la melodía de la primera y parte de la segunda flauta, y la segunda flauta realizaba la melodía de la segunda y parte de la tercera flauta. Se vuelve a resaltar la importancia de saberse la partitura de memoria y la profesora María Clara que estaba en la tambora nos pidió el favor que tuviéramos un pulso mucho más estable, ya que sonaba como un ir y venir. Le dice a Aura que todo lo que pueda tocar en la tercera octava lo haga, de otra manera no se va a escuchar en el desfile, y en ella también se evidencia la dificultad que yo también tuve días atrás. Luego de haber realizado el montaje de las dos flautas y la tambora, pasamos a interpretar la obra junto con los bailarines, nos explican cómo debemos formarnos

y que debemos estar pendientes de los movimientos de los bailarines para saber cuándo se debe avanzar y cuando no, al haber terminado vuelve a notarse la dificultad de mantener un pulso estable entre todos, la profesora María Clara nos dice que siempre tratemos de estar juntos ya que en la calle si estamos muy separados no nos vamos a escuchar y eso sería un desastre.

Marzo 19

En este día se realizó “el día de los muertos”, donde desfilamos por el centro interpretando la canción de “El grillo”, en este caso pasamos de ser sólo las personas encargadas de la música a participar en todo el desfile como tal, ya que nos pintaron la cara e íbamos desfilando con todos los estudiantes, al momento de pintarnos sólo se podía hacer desde arriba de los labios hasta la frente, debido a la manera en cómo se toca la flauta, si nos hubiéramos pintado toda la cara, se hubiera corrido la pintura, ensuciado la flauta y al momento de estar en desfile el sudor va a ser que se corra la pintura y se empiece a mover la flauta, quitándole claridad a la interpretación.

Cuando se empezó a desfilarse el primer y considero que más difícil de los obstáculos es hacer que la flauta transversa fuera escuchada, por más que intentáramos y trabajáramos en la tercera octava el sonido era muy pequeño y casi ni los bailarines la podían escuchar, sumado a las dificultades musicales (sonoridad, tempo, ritmo, memoria) estaban las extra musicales como desfilarse y estar pendientes de los posibles obstáculos que pudo haber en el camino, y por último el manejo del aire, la salivación y la postura, pude observar que al momento de desfilarse la marcha no iba al tiempo en el que iba la obra, íbamos haciendo cosas muy diferentes, y el

uso de la tercera octava sumada a los aspectos mencionados antes hacían que fuera muy difícil interpretar arriba.

Como se mencionó con anterioridad si se estaba muy separado de la base rítmica y las voces de las flautas era muy difícil mantener un pulso estable, pero cuando parábamos en diferentes puntos y sin estar en movimiento si se lograba entender con claridad la línea melódica de cada flauta y mantener un tempo estable entre todos para que de esta manera lográramos sonar como un ensamble.

De este desfile pude concluir que para que la flauta traversa se puede oír en un desfile callejero es necesario que hayan más de dos flautas que estén realizando la misma voz, quedarse quietos en un punto en donde va a ser mucho más fácil que sea escuchada o tener un ensamble de varias flautas tocando las diferentes voces.

Abril 17

En este día se realizó un trabajo conjunto con tambora guacharaca y flauta de la canción del grillo con dos nuevos integrantes para la comparsa, les expliqué las vueltas que tiene la obra guiándonos un poco por las partituras, pero haciéndolo más con referencias auditivas y que cortes obligatorios había que realizar. Luego de esto los estudiantes de la U.A.N estaban realizando el montaje de una obra del desfile del carnaval de pasto, donde se nota la exigencia para los artistas.

Fue la primera vez que nosotros escuchábamos la obra, el audio en el que se estaba escuchando no era muy claro, se escuchaba mucha bulla fuera de la música, la obra era

bastante extensa y la comencé a ver como un gran problema, puesto al déficit que tengo respecto a la memoria musical, tuve que empezar a tocar sobre la obra, a trabajar mi oído musical, otro ítem que me cuesta un poco más que los demás, traté de sacar partes de la melodía, pero toda la obra fue bastante difícil. Para la percusión fue un poco más sencillo ya que tenían que seguir un mismo patrón rítmico y algunas veces el audio tenía variaciones. Terminamos esta sesión de clase con una grabación que nos hicieron a todos, yo tuve que inventar algunos pedazos, pero siempre respetando el trabajo que ya tenían los estudiantes de la U.A.N.

Mayo 15

El día de hoy los estudiantes mostraron el montaje que realizaron tomando como base las experiencias que vivieron en la salida que realizaron el mes de abril, el profesor Abelardo realizó sus respectivas correcciones, les recordó que son profesionales y por tal razón deben estar mucho más comprometidos con lo que se está trabajando además de todo el significado que tiene ese montaje; me explicó en donde quiere que yo haga parte del montaje, y me dijo que tiene pensado que haya un momento de improvisación donde debo ir tocando algunas piezas y a medida que esto sucede debo ir sacando poco a poco a los bailarines hasta que el mejor gane y tenga la oportunidad de bailar con la reina, de igual forma me dijo que escuchara una obra que falta montar que hace parte del desfile y del montaje.

Mayo 16

Se realizó la muestra completa por parte de los estudiantes de la U.A.N. y me fui organizando para saber dónde debo participar y que papel debo tener, el ingreso se debe hacer con música

y yo soy la persona encargada de guiarlos a sus puestos de inicio en la obra teatral, luego de la muestra de ese momento debo interpretar la canción son sureño, canción que aún no me la sé de memoria y tuve que tocar leyendo la partitura, fue un poco complejo al comienzo puesto que la obra está escrita para tres instrumentos de viento, y en el ensayo solo estoy yo, trate de unir la mayoría de melodías posibles para que no se sintiera tanto el vacío, luego de este momento se trabajó la parte de improvisación tanto de ellos como mía, fue una gran confusión porque no sabía qué hacer, y mi banco de melodías colombianas es muy corta, interpreté algunas canciones que me sabia intentando variarlas y hacerlas sonar de la manera en que sentí que era lo mejor, me pude dar cuenta de que ellos no sienten con claridad el pulso fuerte de cada compás, puesto que pasaba de tocar un bambuco a tocar una salsa y seguían sintiendo el pulso de una misma manera, por tal razón seguían bailando igual.

Saliendo del aspecto musical también debía manejar el cuerpo para poder sacar a los bailarines, ya que en esta parte de la obra se debe escoger al mejor bailarín para que tenga el gusto de bailar con la princesa, mi labor a parte de tocar la música es ser el encargado de decidir quien sigue y quien se queda, este punto también fue un poco complejo, ya que algunas veces soy una persona bastante tímida y el cuerpo no es algo que trabaje en las clases de flauta o en alguna muestra musical. Luego de haber realizado este trabajo el profesor Abelardo me dijo que no deben quedar baches entre los diálogos y la música, que no debe haber ninguna interrupción en el transcurrir de la obra, me resaltó que los músicos estamos muy acostumbrados que haya un silencio entre una intervención y otra, y eso en estos montajes no debe pasar.

Por último en la parte final de la obra, el profesor me dijo que si era posible realizar una composición parecida a la obra “El vuelo del Moscardón” de Nikolai Rimski-Korsakov, y luego me pidió el favor de que organizara el montaje rítmico de la parte final de la obra, ya que los estudiantes no tenían claro cuál era el ritmo que debían trabajar y como debían hacerlo, primero escuché cual era la propuesta que ellos tenían y escuché que era lo que el profesor Abelardo quería en ese momento específico de la obra, luego empecé a trabajar un tiempo y contratiempo, ya que algunos tenían algunas dificultades en este aspecto. Luego de esto el profesor les dijo que la postura que tenían no era la correcta, tenían que estar un poco con las piernas flexionadas, y en este punto trabaje un poco los movimientos corporales junto con las células rítmicas que se estaban trabajando. Trabajé con ellos el concepto de masa sonora para que de esta manera hubiera un efecto de comenzar de menos a más, ya que el cacique junto con su familia comenzaba haciendo el ritmo, luego el primer grupo de bailarines realizaban los golpes a tiempo y el segundo a contratiempo, luego de un momento todos los estudiantes realizaban al unísono el ritmo dado por el cacique, no logré que el ensamble realizado sonara como yo quería, pero también sabía que era la primera vez que los orientaba y que realizaban un trabajo rítmico con cortes y un tempo estable.

Mayo 22

La clase inició haciendo énfasis en la parte improvisada de los estudiantes de artes escénicas, puesto que se tienen que mover dependiendo de la música que yo interprete, el profesor Abelardo le pidió a los estudiantes que hicieran una muestra con la música que habían trabajado, ya que no se estaba mostrando lo que él quería; a cada uno de los estudiantes les pedía pasos diferentes para un mismo género, pero después de tres pasos quedaban en blanco,

se trabajó sin música las coreografías que ya tenían realizadas, y el profesor les decía que porque no usaban esos movimientos en la puesta de improvisación, en este punto mi reto fue cada vez más complejo, debía sacar al bailarín que considerara que no lo estaba haciendo de la mejor manera, una de las mayores problemáticas y dificultad que tengo en este momento, es la rapidez mental que necesito para cambiar de una métrica a otra, la verdad me fue muy complejo pasar de un $6/8$ a un $3/4$ ya que tenía que cambiar la acentuación del primer tiempo, y a esa velocidad me era bastante complejo, además como ya lo mencione anteriormente, el poco banco de memorias que tengo hace más difícil esta momento de la obra, por tal razón me veo obligado a ampliar este banco de melodías, para que de esta manera las obras que estoy interpretando tengan una mayor complejidad al momento de danzarlas, me es necesario escoger mejor el repertorio para este momento en específico de la obra y pensar mucho más en cómo debo manejar mi cuerpo al momento de sacar al bailarín.

Luego de esto se trabajó el son sureño, donde nuevamente me vi enfrentado a la memoria musical, ya que este es un ítem que como ya lo he mencionado anteriormente que me cuesta bastante, posterior a esto se habló con la profesora María Clara de la última canción que falta montar por parte mía, ella me explicó que son células rítmicas de no más de dos compases, donde se va improvisando sobre estos ritmos, la dificultad de esto es que no tiene una forma musical clásica, por tal razón las vueltas pueden ser 15 compases, luego 6, después, 12, etc.

Por último, se realizó el montaje rítmico de la parte final de la obra, se cambió el final de la obra, por tal razón no fue necesaria la composición. Se retomó el trabajo rítmico donde en el momento final la familia del cacique realiza un patrón rítmico que se repite siempre, se mostró como los demás participantes debían trabajar, para que hubiera un trabajo de

ensamble rítmico, y se trabajaron las dinámicas para poder dar esa sonoridad grande y gorda que se necesita para el final, con el movimiento corporal se lleva el pulso y con el bastón se hacen los golpes correspondientes al pulso y al contratiempo, lo más difícil de realizar fue el unísono final, ya que fue complejo que todos iniciaran al mismo tiempo, luego de un tiempo de práctica y eligiendo una estudiante para que fuera la encargada de hacer la invitación a los demás para poder hacer el unísono final y terminar el montaje.

Mayo 29

En este día se realizó un ensayo con los percusionistas, los cuales son tres, bombo, redoblante y campana, algunas veces guitarra, se realizó todo el ensayo de la obra para orientar un poco a los percusionistas y saber qué papel debían realizar, al momento de llegar a la parte de la improvisación aún no tenía de memoria las obras, por tal razón tuve que tocar con las partituras y acompañado por la guitarra mientras el campanero realizaba la eliminación de los bailarines, luego de esto la profesora María Clara nos dio las partituras correspondientes al desfile callejero realizado por la comparsa de los Danzantes del Cerrillo de Pasto. Revisamos principalmente “Chicha del pueblo” ya que ensayarla toda era muy difícil, nos dimos cuenta que las vueltas escritas estaban diferentes a como la habían estudiado los danzantes, por tal razón se hizo un ensayo tanto con la música en vivo como con la pista, para que todos nos pudiéramos guiar.

Como tarea se dejó el estudiar toda la comparsa para poderla tocar de memoria y escuchar la obra completa para saber que vueltas faltan o que hace falta por tocar. Además, estaba

encargado de conseguir otras flautas que nos pudieran acompañar en toda la obra para que al momento del desfile se logaran escuchar y guiar a los bailarines.

Junio 5

Se cambió la fecha de la temporada ya que todavía había cosas por corregir y pulir, tanto en el aspecto musical como en el escénico, la profe María Clara nos explicó a nosotros los músicos que debemos comportarnos en escena, que todos los movimientos y acciones que realicemos en tarima, que no hacen parte de la obra se van a notar, me llamó la atención la frase que ella dijo “los músicos no tienen puesta escénica” ya que nosotros estamos acostumbrados en tarima a molestar, a reír y hacer pausas entre cada tema que se interpreta. También se ensayó con Aura, otra flautista, primero había realizado con ella un ensayo en la universidad para cuadrar velocidades y las voces que cada uno va a trabajar, ese día ya guiándonos por lo que habíamos trabajado en la universidad fue mucho más fácil realizar el ensamble con los bailarines, ensayamos sólo la pieza “chicha del pueblo” y “el ventura” (los percusionistas que son de Pasto nos dijeron que así se llama el son sureño), nuevamente volvimos a la parte improvisada, la cual me seguía costando mucho aunque ya tenía más idea de lo que quería hacer, la música que estaba interpretando no estaba acorde a la región pacífica que estábamos manejando, ya que eran bambucos, pasillos y algunas salsas, por tal motivo este día se decidió que las obras a interpretar serían otras, si bien era interesante realizar una obra de música colombiana, el señor Diego, percusionista y oriundo de Pasto, me recomendó que interpretara obras de la región y Nicolás el percusionista me dijo que él me ayudaba con la música. Se cuadraron los siguientes ensayos, ya que estábamos a una

semana de la temporada, cuadramos ensayo el día lunes 11 para poder ensayar el desfile y el día miércoles 13 para realizar el ensayo de la obra.

Junio 11

Se realizó el ensayo de la comparsa, esta vez ya estábamos todos los músicos completos, tres flautas (Aura, Jonathan y yo) y los tres percusionistas, primero se hizo un ensayo por separado, las flautas solas, los bailarines solos y la percusión sola, para cada uno pulir su parte. Era la primera vez que Jonathan veía las partituras por tal razón entre Aura y yo le explicamos las vueltas de cada tema de la comparsa y de igual forma le dijimos que tocara lo más agudo que pudiera todo, luego de esto realizamos el desfile desde la universidad Jorge Tadeo Lozano, hasta el teatro Teatrova, con el fin de tener unos puntos estratégicos para poder guiarnos tanto los músicos como los danzantes, lo más complejo de todo es memorizar toda la partitura, y tocarla de tal manera que encajara con el montaje realizado con los bailarines, puesto que ellos ya tenían todo el montaje guiado por el audio grabado, por parte mía, todavía tenía mucha confusión con la obra, por lo que tuve que improvisar varias partes, además no sabía que movimientos estaban realizando los bailarines, por tal razón no tenía una guía visual, no hubo mucho problema en la parte de tocar y movernos, puesto que no estábamos realizando ningún movimiento diferente al caminar, por tal razón no hubo inconveniente ese día. Luego del desfile hicimos un ensayo de percusión y flautas de la obra Ventura, ya que Jonathan no la conocía y él tenía partes sólo, realizamos el ensayo del Ventura con los bailarines, para todos tener las vueltas y nuestras partes cada vez más claras. Luego de esto se hizo el respectivo ensayo de Chicha del pueblo donde aún tenía confusión

respecto a las notas y las vueltas de la música, además de esto los demás flautistas se estaban guiando por lo que yo hacía

De nuevo el mayor reto al que me vi enfrentado es al de memorizar todas las obras y poder hacer que encajen bien con lo que están realizando los bailarines, la verdad fue una prueba cada vez más difícil debido a la complejidad de las obras, la duración de las mismas y la cantidad.

Junio 13

La encargada de este ensayo fue la profesora María Clara, y ella trabajó mucho más la parte escénica de los músicos, se trabajó como debía ser el ingreso al teatro, y nosotros en este caso debíamos ir adelante y antes de comenzar la obra, debíamos hacer nuestra puesta en escena para darle espacio a los bailarines que se pudieran acomodar, aunque estuviéramos bailando y desplazándonos en el escenario, la música nunca debía dejar de sonar. Repetimos esta parte de la obra dos veces ya que nosotros, los músicos, no estamos acostumbrados a usar el cuerpo mientras tocamos; después de realizar este trabajo, seguimos con la obra completa, las correcciones que se realizaron fueron mínimas, y se le agregó un efecto sonoro de la flauta en el momento en que se están buscando los tábanos, se realizó el efecto de frulato para esta parte de la obra, la profesora me dijo que el trabajo realizado en el momento de la improvisación estaba mucho mejor.

Junio 14

Fue el primer día de la función, estaba bastante nervioso y con muchas cosas en la cabeza, llegué sobre el tiempo para salir a realizar el desfile, antes de salir la profesora me dijo que en el momento en el que el cacique estuviera pasando el “guayabo” tocara la chicha del pueblo intentando generar que el cacique recordara lo que había pasado la noche anterior. La memoria cada vez funcionaba mejor, sin embargo la obra es demasiado larga, lo que hice fue tomar puntos clave de la partitura, realizar esas células rítmicas y después improvisar sobre ellas, funcionó bien en el desfile, sin embargo seguía teniendo mis dudas sobre los cortes y las guías melódicas que tienen los bailarines, comenzó el desfile al lado del auditorio de la Jorge Tadeo Lozano, estaba un poco nervioso y por más que me dijeron que me moviera, estaba mucho más concentrado en acordarme completamente en la partitura que de disfrutar el momento, como ya mencione con anterioridad, los demás flautistas se guiaban por lo que yo hacía, por tal razón debía estar lo más concentrado posible, el desfile salió bien, sin embargo los bailarines al final de la función me dijeron que hice una entrada muy rápido, debía esperar que todavía faltaba bastante, me explicaron y quedo más claro para el desfile del siguiente día. Comenzó la obra y como se había cuadrado el día anterior, nosotros los músicos éramos los primeros en escena, comenzamos tocando e intentando bailar, pero igual que en el desfile estaba muy concentrado en las notas y no en disfrutar, aunque no sonó mal ni me sentí muy inseguro, siento que pudo haber sido mucho mejor.

Luego, la actuación de los bailarines en los cuales nosotros, los músicos, también hacíamos parte del montaje, teniendo una postura escénica correspondiente a lo que estaba sucediendo en tarima, las entradas para la música fueron claras y sonaron como deberían, la parte de la

improvisación salió un poco enredada, los nervios me ganaron e hicieron que mi mente quedara en blanco, aunque logré sacar adelante ese momento importante de la obra, luego de esto hubo un momento de improvisación escénica, donde todos votaban sus sombreros y aunque nosotros no ensayamos ese pedazo realizamos el mismo movimiento que los artistas escénicos y salió bien para ser improvisado, de nuevo los demás músicos me siguieron y todos arrojamos el sombrero, aunque no sabíamos en que momentos debíamos recogerlos; sin embargo, hubo un momento en el cuál todos quedan como estatuas mirando y siguiendo al cacique, y en este momento no supe cómo hacer, lo tenía en mi mente y sabía que ese momento iba a llegar, sin embargo me vi bastante imposibilitado para hacer movimientos acordes a esa parte de la escena. Terminó la obra, se tocó la última pieza del desfile y para finalizar se tocó el grillo, todos salimos con un buen sentimiento y con agradecimiento con todos por lo que había sucedido esa noche.

Junio 15

Llegamos más temprano que el día anterior para no estar tan sobre el tiempo al momento de hacer el desfile, la profesora María Clara nos hizo unas correcciones de la parte escénica, puesto que hubo momentos en los que nos quedábamos como estatuas pero no tenida cavidad con lo que estaba pasando en el escenario, nos explicó que la parte del sombrero estuvo bien realizada a pesar de no haberse ensayado, se realizó la respectiva corrección del momento en que todos quedamos adorando al cacique, luego de esto realizó la corrección en el momento en que el bailarín gana el concurso y le explicó al guitarrista que debe pasar al frente del escenario para dar el concierto a los dos y al momento de que empiecen a haber problemas, se devuelva tocando pero no involucrándose en la pelea, que siguiera como los músicos del

Titanic, además de esto me dijo que el momento en el que todos están despertando del guayabo, tocara todo mucho más lento, como si estuviera borracho y lo que sonara fuera el recuerdo de lo que había pasado, me dijo que aunque lo hice bien el día anterior necesitaba que lo hiciera más lento y con algunos efectos de afinación para dar esa sensación de tener el guayabo recordando lo que sucedió. El profesor Abelardo les corrigió a los actores el momento de la pelea, que no se les olvidara que ellos son la familia más pudiente de Pasto y no pueden tener una pelea como cualquier persona del pueblo, nos corrigió el final de la obra, para hacer la venia y que hubiera aplausos ya que la noche anterior no hubo eso. Luego de las correcciones y los últimos preparativos antes de comenzar la función salimos a realizar el desfile, esta vez se realizó al frente de la Biblioteca Nacional, primero se realizó la puesta de todo el desfile pero sin desfilar y luego si el desfile para llegar al teatro, las vueltas de la música fueron mucho más claras para los bailarines y sonó más claro todo, sin embargo no había la misma energía que el día anterior, por mi parte sentía una fatiga muscular en los labios, el trabajo de la tercera octava requiere una mejor preparación y totalmente diferente al estudio que realizo diariamente, si bien estudio de dos a cuatro horas diarias, el cansancio que sentía en la boca ese día no lo había sentido antes. Al momento de desfilar, se evidenció mucho el poco ejercicio físico que realizo, el desfile era en subida, sentía que me faltaba el aire, además de la fatiga muscular y el frío, hubo un punto en el que sentía que no podía más y tuve que dejar de tocar para poder respirar, las respiraciones deben ser en momentos más cortos de tiempo, ya que hay bastante desgaste y se le están dando diferentes uso a los pulmones, no sólo es respirar para tocar, si no regular las respiraciones para caminar y poder oxigenar todo bien. Durante toda la obra me sentí un poco mareado y fatigado, pero la obra nuevamente salió bien, la parte de las calaveras que es la parte improvisada, fluyó mejor que ayer, aunque todavía con confusión de las melodías. Finalizó la obra, se realizó el final de la

obra como se había ensayado y nuevamente se finalizó con el grillo, tenía ganas de descansar y pasar una noche mejor, estando mucho mejor para el día de mañana.

Junio 16

Último día de función, las correcciones son menos, solo nos corrigió una pequeña cosa respecto al momento de los sombreros, ya que se vio un poco desorganizado, realizamos el ejercicio con el cacique para saber en qué momento debíamos quitarnos el sombrero y en qué momento debíamos soltarlo, se trabajó el momento en el que debemos dejar de marchar cuando le ponen la corona al cacique y cuadrar el momento final del juego rítmico con los palos de cada bailarín. Luego se repasó la obra completa para realizar una grabación, el final de la obra no se pudo hacer como la noche anterior puesto que las luces no se apagaron, entonces tuvimos que tocar la última parte del desfile sin haber realizado la venia. Salimos a realizar el desfile igual que la noche anterior, esta vez, todos estábamos más calmados y concentrados en disfrutar, yo me sentí mucho más seguro al momento de tocar, deje a un lado las notas en mi cabeza y me concentré en disfrutar el momento del desfile, los momentos de entrada de los bailarines salieron muchísimo mejor que las noches anteriores, tenía todo mucho más claro, la fatiga que tuve la noche anterior no la sentí hoy, todo estuvo con mucha más energía y mucha más conexión entre todos.

Entramos al teatro, nuevamente los músicos primero, todos estábamos más calmados, sentía el escenario cada vez más mío y con más libertad para moverme en él, entraron los artistas y comenzó nuestra última función, todo sonó mejor, teníamos todo mucho más claro, la parte de las calaveras por fin sonó claro, las diferentes piezas que estaba interpretando en ese

momento y fui más claro al momento de sacar a los bailarines, nuevamente finalizamos con el grillo y quede satisfecho con el trabajo que se realizó durante todo el semestre.

Junio 21

Después de la función hubo una gran indecisión por parte de los músicos si ir o no ir a participar a Pasto, el profesor Abelardo me llamó en horas de la mañana para confirmar que el viaje estaba en pie y que esa misma noche salíamos para Pasto, yo estaba muy emocionado, aunque con mucha expectativa porque no sabía con qué me iba a encontrar y que tenía que hacer.

Junio 22

Después del largo viaje de Bogotá a Pasto de alrededor de 20 horas, llegamos a nuestro destino, por fin estábamos en Pasto, dentro del bus las chicas se tuvieron que peinar y el maquillador tuvo que maquillar a los danzantes que más pudiera, llegamos a la Universidad CESMAG, nos organizamos y los flautistas fuimos calentar para estar en escena, la obra se tenía que presentar a las 7:00 p.m. pero comenzamos a las 7:30 p.m., antes de salir el profe Abelardo, nos agradeció porque eso que estaba pasando para él era lo más cercano a la felicidad, volver al lugar de donde se aprendió el montaje es muy gratificante para él, hubo mucha emoción y un poco de lágrimas en ese pequeño encuentro antes de la función.

Salimos a realizar nuestra comparsa, el frío era bastante pero nos sentíamos bien en donde estábamos, la verdad yo estaba un poco nervioso, porque era tocar la música original de ellos y en el lugar de ellos, además que debido a la extensión de la obra, no logré memorizarla

toda, como lo había mencionado anteriormente, sin embargo hicimos nuestro mejor esfuerzo para sacar la comparsa adelante, en este pequeño desfile ocurrió algo que no había pasado antes y era que estaba venteando con fuerza, y esto para la flauta representa un pequeño inconveniente, ya que al pasar el viento interrumpe con la columna de aire del flautista y la flauta deja de sonar, razón por la cual nos tuvimos que acomodar de tal manera que el aire pegara en nuestras espaldas.

Comenzamos la obra igual que antes, entramos los músicos haciendo un pequeño desfile por todo el teatro, luego ingresaron los danzantes y comenzó la obra, todos estábamos más nerviosos que toda la semana pasada, debido a que teníamos los maestros que nos habían regalado sus aprendizajes para poder realizar esta obra, los presentes en el escenario eran la gran mayoría pertenecientes a la cuadrilla de los danzantes del cerrillo, y vivieron la obra completamente diferente a como se vivió en Bogotá, estaban mucho más inmersos en la obra, aplaudían, bailaban, reían, se asombraban, hacían comentarios relacionados al montaje que se estaba realizando, fue una experiencia diferente pero linda, aunque yo sentí que a todos nos hizo falta un poco de “algo” que no sé qué fue, la obra salió bien, pero yo sentí que faltó algo.

La primera obra, que fue el ventura salió perfecta, la sonoridad de las flautas quedó bien, era la primera vez que tocábamos con amplificación en esta obra, en los agudos debía alejarme del micrófono ya que suena muy duro y hubiera tapado a la otra flauta, comenzó la parte de la improvisación, de nuevo los nervios eran grandes para mí, estaba tocando géneros no conocidos para mi hasta que comencé este montaje, tocando un género desconocido en el lugar donde es conocido a la perfección no fue para nada fácil, las primeras obras salieron

con unas notas inventadas, bastantes, pero fui cogiendo confianza y sonó cada vez mejor, el escenario era cada vez más mío, terminé toda la puesta y al final cuando quedo el bailarín ganador, todos aplaudieron, fue una gran sensación de felicidad de que el trabajo que realicé quedó bien. Seguimos con “chicha del pueblo” la cuál era la obra que teníamos todos mucho más clara y sonó bien, luego la canción de la “culebra” que como estaban las guitarras amplificadas sonaba muy duro y las partes en las que la guitarra acompañaba a la princesa Tamina la voz de ella casi no se escuchaba, por lo menos no atrás. Las demás escenas de la obra salieron bien, todos ya sabíamos que teníamos que hacer, sin embargo, el único momento de la obra que no salió como se había trabajado fue el juego rítmico de la última escena, fue complejo para ellos realizar lo que se ensayó y que todos terminaran al tiempo.

Terminamos la obra y todos los asistentes quedaron contentos con lo que se presentó, hubo agradecimientos por ambas partes, agradecidos por todo el apoyo y la calidad humana que tiene cada una de las personas que participó e hizo posible este montaje, se organizó como sería el día de mañana y como debemos prepararnos.

Junio 23

Día de comparsa, debíamos estar a las 5 de la mañana en la universidad para poder cambiarnos y poder ser maquillados, en este punto ya estaba un poco nervioso porque empezaba a ver la magnitud del lugar en el cuál iba a ser participe, se veían alrededor de 10 personas maquillando y a medida que transcurrían las horas llegaban cada vez más y más integrantes del cerrillo, todos se colocaban sus trajes y hacían la fila para poder ser maquillados, se nota la emoción y la entrega que tiene cada uno por ser parte de este

colectivo, no tuvieron ningún inconveniente en llegar a las 5 de la mañana, sin importar el frío que estaba haciendo, y que el día estaba bastante gris y lloviznando en algunos momentos del desfile. La mayoría están por puro amor a lo que hacen y lo que significa estar allí, la gran mayoría no son músicos, pero cada vez que se maquillan y se ponen el vestuario, son un músico más que hacen todo lo mejor que pueden para que todo el colectivo suene súper bien.

Siendo las nueve y treinta de la mañana nos preparamos para desfilan, la ansiedad era cada vez mayor, yo y yo éramos los únicos con instrumentos occidentales de aire en el colectivo, de resto todas eran zampoñas y kenas, comenzamos a recorrer los demás colectivos que habían, y se nota el compromiso que hay por cada cuadrilla para realizar el desfile, aunque este desfile no sea el del carnaval propiamente, estaba cada vez más feliz de estar en ese lugar viviendo ese mismo instante, éramos alrededor de 200 personas que estábamos desfilando con los danzantes del cerrillo, la energía era increíble, todos dispuestos a desfilan con toda la energía que tenían, y a medida que avanzaba el desfile se llenaban de muchas más energía para seguir tocando. Cuando comenzó el desfile pensé que los músicos únicamente tocaban y los encargados de la coreografía eran los bailarines, pero me lleve una gran sorpresa y fue que los músicos también tienen su propia coreografía, tienen vueltas y desplazamientos que ocurren en cada momento del desfile, al comienzo fue complejo para mí, estaba muy pendiente de las notas y de lo que debía sonar, por tal razón las primeras veces que tocábamos no pude hacer la coreografía con ellos, o la realizaba pero no tocaba, la verdad fue bastante complejo para mí, incluido esto el clima que estaba haciendo, al comenzar el desfile estaba lloviendo y era una situación a la cual nunca me había enfrentado antes.

Seguía transcurriendo el desfile estaba cada vez más seguro de lo que hacía, la melodía salía cada vez mejor, aunque en este punto, era difícil seguir una línea melódica específica, ya que las voces estaban repartidas en la variedad de los instrumentos de viento que habían, los pasos que ellos hacían eran cada vez más fácil realizarlos y seguir con ellos, a medida que transcurría el desfile empezaba a salir el sol, y el cansancio se empezaba a sentir, sin embargo la energía de todos lo hacían a uno tener ganas de seguir tocando y participando. Terminamos el desfile y todos nos decían que ese recorrido era bastante corto comparándolo con el desfile del carnaval de comienzo de año.

Nos sentamos a hablar y almorzar después del desfile con un compañero, acerca de cómo es el proceso de enseñanza de las piezas, ya que como lo mencionaba anteriormente los músicos no son de academia, el profesor es el que muchas veces compone todo, y enseña por cuadrillas la voz de cada instrumento, luego de entregarle la melodía a cada voz, ellos son los encargados de enseñarles a los demás y posterior a esto se realiza un ensayo general.

En la comparsa me di cuenta de que algunos participantes son los que dan las respectivas entradas y cuentan en qué momento se debe cambiar de obra, cada participante es el encargado de hacer marcas para realizar movimientos o cambios de melodías o golpes.

Conclusiones

Considero que lo más importante de este trabajo realizado fue la manera en como pude poco a poco quitar ese miedo escénico, si bien seguí estando detrás de mi instrumento, el involucrar el cuerpo sentí mucha más libertad, y quisiera poder aplicar esto en cualquier obra o montaje en el cuál yo participe.

La respiración es completamente diferente, se requiere tener mucha más capacidad pulmonar para poder tocar y desfilar, poder involucrar el cuerpo, además se evidencia la necesidad de tener un buen estado físico por más músicos que seamos, y la capacidad de tener nuestra mente abierta a diferentes escenarios y sonoridades.

La flauta travesa para poder participar en estos escenarios callejeros, es necesario que sea una gran masa o que sean pocas pero que se use la tercera y cuarta octava lo más que se pueda, en este caso se da cuenta la versatilidad del instrumentista para poder tener un manejo apropiado de estas octavas.

Partitura – El grillo

Score

EL GRILLO

Canción popular Riosucio

Antonio Posada Correa

Transcripción y arreglo: María Clara Cerón

Edición: Juan Sebastian Muñoz Muñoz

The musical score is written for three flutes (Flute 1, Flute 2, and Flute 3) in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 1 to 6, the second system covers measures 7 to 13, and the third system covers measures 14 to 19. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A fermata is placed over the final note of the first system in Flute 1. Measure numbers 7, 14, and 19 are indicated at the beginning of their respective systems.

©

21

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3

Detailed description: This system contains measures 21 through 27. Flute 1 (Fl. 1) starts with a melodic line of eighth notes, followed by a phrase with a slur and a fermata. Flute 2 (Fl. 2) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some rests. Flute 3 (Fl. 3) plays a similar rhythmic accompaniment, often in a lower register. The music is in a 3/4 time signature.

28

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3

Detailed description: This system contains measures 28 through 34. Measure 28 is the start of a new phrase. Flute 1 (Fl. 1) has a melodic line with some slurs. Flute 2 (Fl. 2) and Flute 3 (Fl. 3) continue with their accompaniment. There is a repeat sign at the end of measure 30. The music is in a 3/4 time signature.

1. 35 2.

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3

Detailed description: This system contains measures 35 through 41. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). Flute 1 (Fl. 1) has a melodic line with a slur and a fermata. Flute 2 (Fl. 2) and Flute 3 (Fl. 3) play accompaniment. The music is in a 3/4 time signature.

42

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

49

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

D.C. al Coda

56

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

63

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

70

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

77

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Partitura – El ventura

Score

El Ventura

Son sureño

Andrés Zambrano

Transcripción: M. J. Alviar y J. L. Corcho

Edición: Juan Sebastian Muñoz Muñoz

Lento

Flute 1

Flute 2

Alegre

Fl. 1

Fl. 2

16

4 veces

Fl. 1

Fl. 2

24

Fl. 1

Fl. 2

©

Fl. 1
Fl. 2

31

Fl. 1
Fl. 2

38

Fl. 1
Fl. 2

44

Fl. 1
Fl. 2

51

8

Fl. 1
Fl. 2

66

El Ventura

72

Fl. 1

Fl. 2

79

Fl. 1

Fl. 2

93

Fl. 1

Fl. 2

100

Fl. 1

Fl. 2

115

Fl. 1

Fl. 2

Música para comparsa

Score

MÚSICA PARA COMPARSA

Danzantes del Cerillo

Marcos Guzmán

Transcripción: M.J. Alviar & J.L. Corcho

Edición: Juan Sebastian Muñoz Muñoz

Pieza 1 A

Flute 1

Flute 2

30

1. 2.

36

2. 1.

42

1. 2.

©

49

Fl. 1

Fl. 2

1. 2.

55

Fl. 1

Fl. 2

1. 2. 1. 2.

63

Fl. 1

Fl. 2

1. 2.

69

Fl. 1

Fl. 2

B

1. 2.

75

Fl. 1

Fl. 2

MÚSICA PARA COMPARSA

81

Fl. 1

Fl. 2

87

Fl. 1

Fl. 2

93

Fl. 1

Fl. 2

100

Fl. 1

Fl. 2

C

111

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 1 ¹²⁰

Fl. 2

Fl. 1 ¹²⁷ 6

Fl. 2 6

Fl. 1 ¹³⁷

Fl. 2

Fl. 1 ¹⁴²

Fl. 2

Fl. 1 ¹⁴⁸

Fl. 2

MÚSICA PARA COMPARSA

5

Pieza 3

154

Fl. 1

Fl. 2

160

Fl. 1

Fl. 2

165

Fl. 1

Fl. 2

8

8

178

Fl. 1

Fl. 2

187

Fl. 1

Fl. 2

6

MÚSICA PARA COMPARSA

D Pieza 2
Chicha del pueblo

194

Fl. 1

Fl. 2

200

Fl. 1

Fl. 2

205

Fl. 1

Fl. 2

210

Fl. 1

Fl. 2

215

Fl. 1

Fl. 2

MÚSICA PARA COMPARSA

7

Fl. 1

Fl. 2

221

3.

Detailed description: This system contains measures 221 through 226. Flute 1 (Fl. 1) plays a melody of eighth notes with rests. Flute 2 (Fl. 2) plays a lower melody of eighth notes with rests. A triplet of eighth notes is marked in measure 226 for Fl. 1.

Fl. 1

Fl. 2

227

4.

Detailed description: This system contains measures 227 through 231. Fl. 1 has a fourth-measure repeat in measure 227. Fl. 2 continues with its melodic line. Both parts end with repeat signs in measure 231.

Fl. 1

Fl. 2

232

Detailed description: This system contains measures 232 through 236. Fl. 1 has a quarter rest in measure 232. Fl. 2 plays a steady eighth-note accompaniment.

Fl. 1

Fl. 2

237

Detailed description: This system contains measures 237 through 241. Fl. 1 has quarter rests in measures 237 and 238. Fl. 2 continues with its accompaniment.

Fl. 1

Fl. 2

242

Detailed description: This system contains measures 242 through 246. Fl. 1 plays a melody of quarter notes. Fl. 2 continues with its accompaniment.

247

Fl. 1

Fl. 2

E

254

Fl. 1

Fl. 2

4

4

263

Fl. 1

Fl. 2

F

269

Fl. 1

Fl. 2

275

Fl. 1

Fl. 2

280

Fl. 1

Fl. 2

285

Fl. 1

Fl. 2

290

Fl. 1

Fl. 2

Repetir desde F

296

Fl. 1

Fl. 2

302

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 1
Fl. 2

308

Fl. 1
Fl. 2

314

Fl. 1
Fl. 2

319

Fl. 1
Fl. 2

325

Fl. 1
Fl. 2

331

337

Fl. 1

Fl. 2

342

Fl. 1

Fl. 2

348

Fl. 1

Fl. 2

G 4

357

Fl. 1

Fl. 2

QUE VI VA LA FIES TA LA QUE CE LE BRA MOS CON MIS COM PA DRI

QUE VI VA LA FIES TA LA QUE CE LE BRA MOS CON MIS COM PA DRI

362

Fl. 1

Fl. 2

— TOS QUE, A LE GRES ES TA MOS

— TOS QUE, A LE GRES ES TA MOS

Fl. 1

Fl. 2

368

Fl. 1

Fl. 2

374

Fl. 1

Fl. 2

380

Fl. 1

Fl. 2

386

Fl. 1

Fl. 2

392

H

398

Fl. 1

Fl. 2

405

Fl. 1

Fl. 2

411

Fl. 1

Fl. 2

417

Repetir desde H

Fl. 1

Fl. 2

428

Fl. 1

Fl. 2

QUE VI VA LA FIES TA LA QUE CE LE BRA MOS CON MIS COM PA DRI

QUE VI VA LA FIES TA LA QUE CE LE BRA MOS CON MIS COM PA DRI

433

Fl. 1 —TOS QUE, A LE GRES ES TA MOS

Fl. 2 —TOS QUE, A LE GRES ES TA MOS

439

445

451

457

Detailed description of the musical score: The score is for two flutes, Fl. 1 and Fl. 2. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system (measures 433-438) contains vocal lines for both flutes with the lyrics '—TOS QUE, A LE GRES ES TA MOS'. Fl. 1 has a melodic line with some rests, while Fl. 2 has a more rhythmic accompaniment. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 438. The second system (measures 439-444) continues the instrumental parts. The third system (measures 445-450) shows more complex melodic figures in Fl. 1. The fourth system (measures 451-456) continues the instrumental development. The fifth system (measures 457-462) concludes the page with further melodic and rhythmic patterns in both parts.

463

Fl. 1

Fl. 2

469

Fl. 1

Fl. 2

475

Fl. 1

Fl. 2

481

Fl. 1

Fl. 2

486

Fl. 1

Fl. 2

ANEXOS 2 – CD

Entrevistas

Paraíso de labriegos – Devolución

Música para comparsa

Partituras

Audios