



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

**LA REFLEXIÓN PEDAGÓGICA EN LA PRÁCTICA DE MÚSICA DE CÁMARA DE LOS
ESTUDIANTES DE FLAUTA TRAVERSA DE LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

Presentado por el estudiante:

WILLIAM ARMANDO CAMARGO VILLAMARÍN

Cédula:

1072647272

Código:

2010275007

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

- Cumple con los requisitos básicos de un trabajo de investigación.
- El tema es una reflexión importante en la construcción del educador musical contemporáneo.
- Es la base para un posterior trabajo de profundización.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	EDILMA BERNAL VALENCIA		4.3
Jurado 2 - lector	ROBERTO RUBIO		4.3
Asesor	ALFREDO ENRIQUE ARDILA		4.3

Nota final: (4.3) Cuatro punto tres.

Dado en Bogotá D.C. a los ocho (08) días del mes de Junio de 2017

**LA REFLEXIÓN PEDAGÓGICA EN LA PRÁCTICA DE MÚSICA DE
CÁMARA DE LOS ESTUDIANTES DE FLAUTA TRAVERSA DE LA
LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

**WILLIAM ARMANDO CAMARGO VILLAMARÍN
CÓDIGO 2010275007**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C. 2017**

**LA REFLEXIÓN PEDAGÓGICA EN LA PRÁCTICA DE MÚSICA DE
CÁMARA DE LOS ESTUDIANTES DE FLAUTA TRAVERSA DE LA
LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

**MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO
DE LICENCIADO EN MÚSICA**

ASESOR ALFREDO ENRIQUE ARDILA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C. 2017

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL Ministerio de Educación Nacional	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	LA REFLEXIÓN PEDAGÓGICA EN LA PRÁCTICA DE MÚSICA DE CÁMARA DE LOS ESTUDIANTES DE FLAUTA TRAVERSA DE LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.
Autor(es)	CAMARGO VILLAMARÍN, WILLIAM ARMANDO
Director	ALFREDO ENRIQUE ARDILA VILLEGAS.
Publicación	BOGOTÁ, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. 2017. 193 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.
Palabras Claves	EDUCACIÓN MUSICAL, MÚSICA DE CÁMARA, FLAUTA TRAVERSA.

2. Descripción
Trabajo de grado que propone una didáctica para el proceso de ensamble de música de cámara con un quinteto de flautas. Estableciendo sesiones para desarrollar diferentes núcleos temáticos musicales, como son la afinación, la rítmica, la dinámica, el fraseo y la interpretación. Selecciona bajo unos criterios bien definidos un repertorio diverso, con obras del repertorio clásico europeo y del repertorio latinoamericano, incluyendo composiciones colombianas. Establece un concepto de música de cámara partiendo de las diferentes concepciones. Informa algunas de las obras más características del género, especialmente, las composiciones camerísticas que incluyen la flauta dentro de su plantilla instrumental.

3. Fuentes
Aretz, I. (2007). América Latina en su música. México: Siglo veintiuno editores.
Díaz Barriga, F. (2003). Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo. Revista Electrónica de Investigación Educativa.
Pozo, J. I. (1989). Teorías cognitivas del aprendizaje. Madrid, España: Ediciones Momta.
Jorquera Jaramillo, C. (2002). ¿Existe una didáctica del instrumento musical? Revista LEEME. n°9, 1-12.
Rink, J. (2006). La interpretación musical. Alianza.

4. Contenidos
El trabajo se divide en tres capítulos; el primero, identifica las problemáticas presentes en el espacio de música de cámara, la justificación del proyecto, los antecedentes que desarrollaron otros autores en la Universidad Pedagógica Nacional y que nutrieron esta monografía, la pregunta de investigación y los objetivos, tanto generales como específicos. En el segundo capítulo, se ubica el proyecto dentro de unos referentes teóricos, y se define el concepto música de cámara, también se encuentran diferentes obras del repertorio académico para este género, tanto europeo como latinoamericano, dentro de un orden cronológico y principalmente, diversas obras escritas para flauta. El tercer capítulo, se explica la metodología, su enfoque, la población, los instrumentos de recolección, los criterios de selección del repertorio, las sesiones de ensamble y los elementos musicales que demarcaron todo el proceso, además, hace un reconocimiento al desarrollo social directamente implícito dentro de la práctica de música de cámara. El documento finaliza con las respectivas conclusiones de este proceso de construcción musical colectiva. Contiene varios anexos: Biografía y transcripción de todas las entrevistas realizadas, los cuestionarios de diagnóstico realizados a la población de la monografía, las partituras del ensamble y la biografía de sus compositores. Se anexa también las entrevistas en formato de audio, el programa de mano del concierto final, las grabaciones de las sesiones, y los videos que evidencian el proceso de algunas secciones de obras, junto a selecciones de la presentación final del 23 de Marzo del 2017.

5. Metodología
El trabajo es una investigación de carácter cualitativo, aunque incluye ciertos datos propios de lo cuantitativo. Realiza doce sesiones con un grupo focal, conformado por cinco flautistas, a través de la observación participante. Plantea un cuestionario de diagnóstico para establecer las estructuras previas de los integrantes. Realiza entrevistas a tres maestros de flauta, con amplia trayectoria, permeados por la música de cámara e inmersos en el repertorio internacional y latinoamericano, especialmente. Por medio de las fuentes teóricas establece conceptos y argumenta hipótesis. Propone una construcción musical colectiva para que los sujetos, integrantes del proyecto se vuelvan participantes en la misma y se escuche a cada participante para la conformación sólida y el desarrollo idóneo del conjunto a lo largo del proceso de ensamble, buscando insertar esta población al medio profesional de la música de cámara. Potenciando así el conocimiento de este género y sus maneras de abordar, de un modo grupal, aprovechando estas zonas de desarrollo próximo, que de manera individual serían complejas de generar.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL FORMACIÓN PARA LA VIDA	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

6. Conclusiones
La música de cámara en estudiantes de formación requiere de una planeación exhaustiva, donde cada actor este reflexionando a lo largo del proceso y se piense en potenciar las áreas necesarias de dominio para la práctica de este género. Por tanto, se requiere de un maestro guía y de una planeación curricular. La música de cámara es necesaria para la formación de profesionales en la música, más aún si se piensa en educadores musicales. El repertorio diverso genera mayores aprendizajes a los integrantes del grupo. Además, aumenta su impacto en el público. La música de cámara exige un ambiente social desarrollado para su correcto funcionamiento, exigiendo a sus integrantes responsabilidad, respeto, compromiso, liderazgo, seguridad en sí mismo, entre muchos otros valores.

Elaborado por:	William Armando Camargo Villamarin.
Revisado por:	<i>[Signature]</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	08	10	2012
-----------------------------------	----	----	------

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de todos estos años han sido muchos los momentos, experiencias y aprendizajes que afectaron mi vida en el transcurso de ésta carrera. Ahora que culmino este proyecto me veo motivado a ejercer una profesión con todo el amor y responsabilidad posibles, y por todo lo vivido, veo que es posible alcanzar todos los sueños sin importar cuan altos se encuentren, siempre que se conserve disciplina y alta moral, se podrá llegar a las cumbres más altas. Mi agradecimiento por tanto va dirigido a esas personas que me animaron a seguir, a mejorar, a aquellos que me enseñaron tanto y todos los que me alegraron la estadía por esta etapa, cabe nombrar, en primer lugar, a mis padres, José Camargo y Martha Villamarín, quienes en un pequeño gesto de complicidad me apoyaron en este sueño; a mi maestro de flauta y asesor de proyecto Alfredo Ardila, quien me enseñó tantas cosas, tanto de lo profesional como de lo personal, y que me ha sumergido en el campo de la reflexión en pro de mi construcción. Son muchos los maestros que tuve y de todos aprendí algo, y muchos otros con los cuales deseé recibir clase y no pude, por ejemplo, mi maestro de dirección Camilo Linares y mi maestro de piano Germán Darío Pérez. Finalmente, estoy muy agradecido con mis compañeros de clase y con mis amigas, las más allegadas, personas muy inteligentes y con buena moral, con las que fui muy feliz y pudimos hacer equipos de trabajo con buena efectividad y un ambiente grato, como son Leidy Vargas, Nathalia Ramírez y Pilar Rodríguez, también agradecido con muchas otras amigas y amigos, podría nombrar varios, pero no deseo extender más este documento. Infinitamente agradecido con mis compañeros integrantes del proyecto, Juan David Rodríguez, Mariana Alméciga, Oscar Fiaga y Daiana Enciso. Me encuentro muy agradecido con todos ellos, con los funcionarios y con la institución que me cobijó por estos años, mi muy querida Universidad Pedagógica Nacional.

TABLA DE CONTENIDO

Capítulo 1.....	15
1.1. JUSTIFICACIÓN	15
1.2. ANTECEDENTES	18
1.3. PROBLEMÁTICA.....	20
1.4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	23
1.5. OBJETIVO GENERAL:.....	23
1.6. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:.....	23
Capítulo 2.....	24
2.1. MARCO TEÓRICO.....	24
Referentes pedagógicos.....	24
2.2. MÚSICA DE CÁMARA Y REPERTORIO	26
2.2.1. Conceptos sobre música de cámara.	27
2.2.2. Formatos occidentales.	31
2.2.3. Música de cámara y flauta traversa.	38
2.2.4. Música de cámara en Latinoamérica.	45
2.3. PERTINENCIA DE LA MÚSICA DE CÁMARA EN LA FORMACIÓN MUSICAL	56
Capítulo 3.....	61
3.1. METODOLOGÍA	61
3.2. POBLACIÓN:.....	62
3.2.1. Autobiografías.....	63

3.3. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN:	69
3.4. CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL REPERTORIO.....	70
3.5. SESIONES.....	78
3.6. REFLEXIÓN PEDAGÓGICA PARA UNA CONSTRUCCIÓN MUSICAL COLECTIVA.....	94
3.6.1. Rítmica	97
3.6.2. Afinación	102
3.6.3. Dinámicas	108
3.6.4. Fraseo.....	110
3.6.5. Interpretación	111
3.7. ASPECTOS SOCIALES EN LA PRÁCTICA DE MÚSICA DE CÁMARA	113
CONCLUSIONES.....	117
BIBLIOGRAFÍA	121
ANEXOS.....	124

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Cuarteto de cuerdas	15
Ilustración 2: Haydn y su cuarteto	31
Ilustración 3: Trío de cuerdas y flauta travesa	38
Ilustración 4: Flautistas do Rio	45
Ilustración 5: Ensamble de flautas de la Universidad Pedagógica Nacional ..	62
Ilustración 6: William Camargo	63
Ilustración 7: Juan David Rodríguez	65
Ilustración 8: Mariana Alméciga	66
Ilustración 9: Daniel Fiaga.....	67
Ilustración 10: Daiana Enciso	68
Ilustración 11: Concierto 23 de Marzo 2017	94
Ilustración 12: Concierto 23 de Marzo 2017	113

TABLA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Tiempos de emisión promedios relativos.....	100
Gráfico 2: Comparación de la representación gráfica del tempo real con la graficación de las flautas primera y segunda.....	101
Gráfico 3: Comparación de la representación gráfica del tempo real con la graficación de las flautas tercera y cuarta.....	101
Gráfico 4: Contorno melódico de la sección A de Entusiasmo.....	103
Gráfico 5: Comparación del contorno melódico de la sección A de Entusiasmo con las flautas tercera.....	104
Gráfico 6: Comparación del contorno melódico de la sección A de Entusiasmo con las flautas segunda y cuarta.....	105
Gráfico 7: Contorno melódico de la sección A del Nocturno de Carl von Dittersdorf.....	106
Gráfico 8: Comparación del contorno melódico de la sección A del Nocturno con las flautas primera y segunda.....	106
Gráfico 9: Comparación del contorno melódico de la sección A del Nocturno con las flautas tercera y cuarta.....	107
Gráfico 10: Contorno dinámico de la sección A de Entusiasmo.....	108
Gráfico 11: Comparación del contorno dinámico de la sección A de Entusiasmo con las flautas tercera.....	109
Gráfico 12: Comparación del contorno dinámico de la sección A de Entusiasmo con las flautas segunda y cuarta.....	109

RESUMEN

Trabajo de grado en educación musical que propone una didáctica para el proceso de ensamble de música de cámara con un quinteto de flautas.

Estableciendo sesiones para desarrollar diferentes núcleos temáticos musicales, como son la afinación, la rítmica, la dinámica, el fraseo y la interpretación.

Selecciona bajo unos criterios bien definidos un repertorio diverso, con obras del repertorio clásico europeo y del repertorio latinoamericano, incluyendo composiciones colombianas.

Establece un concepto de música de cámara partiendo de las diferentes concepciones. Informa algunas de las obras más características del género, especialmente, las composiciones camerísticas que incluyen la flauta dentro de su plantilla instrumental.

INTRODUCCIÓN

La música de cámara tiene una gran relevancia en la música occidental con el extenso repertorio que ha dejado cada periodo musical y Latinoamérica no se ha quedado atrás, el repertorio de música de cámara se ha fortalecido con el tiempo y, sin embargo, aún es necesario ampliarlo y difundirlo.

El fortalecimiento de nuestra música de cámara depende de diferentes sujetos, entre ellos, el público, los músicos, los maestros formadores y los compositores; aún podrían incluirse más personas que influyen en esta consolidación de la práctica de música de cámara en Colombia. Vemos entonces un gran mecanismo, donde cada integrante es un engranaje que lo moviliza, identificar las maneras y cualidades para que el movimiento de cada uno de estos se dé, será la labor de muchos de las personas interesadas en resignificar la música de cámara. Así este proyecto ha partido del deseo por conocer más a profundidad las prácticas de música de cámara, de su didáctica, un deseo por el saber, que algunos actores no poseen, no visualizan o no se piensan, y ha llegado a multiplicar en el autor y sus colaboradores el ánimo por fortalecer la conformación de ensambles con un repertorio propio y diverso, que explore nuevos campos de conocimiento musical, y que pueda llegar a la comunidad que nos rodea.

En el primer capítulo, el lector encontrará los antecedentes sobre música de cámara que dan contorno a esta investigación en educación musical y algunas problemáticas que se encuentran alrededor de este tema, así como los antecedentes que marcaron el punto de partida de la investigación. Además, podrá observar los objetivos para dar solución a estas problemáticas y la respectiva pregunta de investigación.

En el segundo capítulo, esta monografía establece el marco teórico, describiendo los referentes pedagógicos implementados en la propuesta y genera un criterio sobre música de cámara a partir de los diferentes significados. Nombra algunas de las obras de cámara que pueden ser de utilidad para incluirlas al repertorio de estudio de los estudiantes de flauta y reconoce la importancia de este género musical en el proceso de formación de los estudiantes de flauta a nivel universitario. Al indagar la relevancia de la música de cámara en los procesos de formación musical, se visualizará una necesidad de fortalecer esta práctica bajo unos criterios bien desarrollados, una carencia que algunos estudiantes de instituciones universitarias perciben y que muchos otros desconocen. Así, plantear desde lo curricular un espacio de música de cámara, podría ayudar a vislumbrar en el egresado, otro campo más para su desarrollo profesional.

En el tercer capítulo, se encuentra la metodología, los actores directamente implicados con la elaboración de la propuesta, además, del trabajo desarrollado en cada sesión y como se articula los ejes musicales con esta práctica, los cuales son la afinación, la rítmica, la dinámica, el fraseo y la interpretación. Se establece la necesidad de buscar un repertorio variado, tanto en estilo, género y época, para abordar todos los diferentes elementos presentes en cada una, y que colaborarán a los procesos formativos de los estudiantes. Se buscó en la planeación de las sesiones, el uso de la reflexión pedagógica, para dar sentido al proceso de montaje de repertorios diversos en los estudiantes de flauta, apartándose así de una práctica intuitiva que no podría ser replicada al no ser creada conscientemente. También, se define la importancia de las relaciones sociales para el buen funcionamiento de un grupo que aspire a conservarse en el tiempo, donde se establecen reglas para la sana consecución de la propuesta, y que finalmente llenará de satisfacción

a sus actores, al público que la disfrute en el escenario y al lector que se acerque a consultar esta monografía.

La monografía no describe con amplitud el repertorio existente para los diversos formatos de música cámara, no se indaga en el repertorio para instrumento solo, no profundiza todo el extenso repertorio para ensambles con flauta, no presenta una propuesta curricular, no profundiza en los fenómenos que giran en torno a la música de cámara en Bogotá.

CAPÍTULO 1



Ilustración 1: Cuarteto de cuerdas

Recuperado de <http://www.talkclassical.com>

En este capítulo se puede observar todo el entorno que generó la pregunta de investigación, y se visualiza la necesidad de un espacio formativo en música de cámara, donde la estructuración lograda a través de la reflexión pedagógica, potencie la formación de los estudiantes de flauta de la Universidad Pedagógica Nacional y poder cumplir los objetivos planteados a continuación. Así mismo, se habla de importantes propuestas que nutren este proyecto y que marcaron su punto de partida.

1.1. JUSTIFICACIÓN

En la Universidad Pedagógica Nacional, es necesario fortalecer los espacios de formación de ensambles de cámara para el desarrollo musical y social de los instrumentistas, adquisición de herramientas ante problemáticas generadas en las prácticas de conjunto y ensamble, y la reflexión sobre su actuar como maestros o integrantes de agrupaciones, potenciando así la

construcción colectiva del conocimiento. (Obsérvese, por ejemplo, la malla curricular actual, donde no existe una materia de música de cámara).

Algunos grupos se consolidan, otros se desintegran, pero en ocasiones estas experiencias en grupo podrían generar mayores aprendizajes significativos a sus integrantes, de las cuales sacar mayor provecho, pero esto no ocurre debido a que se ignora la importancia de la reflexión pedagógica.

Por tanto, los futuros licenciados deberían tener unas bases, lo más sólidas posibles, tanto en lo musical como en lo pedagógico, para integrarlas a futuras prácticas con estudiantes o ensambles musicales. El aprendizaje significativo (Ausubel, 1983), la cognición situada (Díaz Barriga F., 2003) y la zona de desarrollo próximo (Vygostky, 1988), juegan un papel importante en la reflexión pedagógica en este proyecto aportando al lector el interés de trasladar todos estos aspectos a sus prácticas docentes para fortalecer el aprendizaje de sus estudiantes y no simplemente abordar obra tras obra sin dejar en los intérpretes conocimiento ni un sentido crítico a su práctica.

El proyecto que se centra en la música de cámara también integra elementos de nuestro propio lenguaje musical, no sólo un repertorio clásico europeo, que, por supuesto tiene validez, sino también integrar a la práctica de música de cámara repertorio latinoamericano, un repertorio que posee un lenguaje que debe estar presente en las todas manifestaciones culturales del país, que pertenece a nuestras raíces, que aporta a nuestra identidad musical, que es necesario reconocer, visualizar y ampliar.

Otro aporte fundamental es la construcción social que se entreteje entre los integrantes, la música tiene sentido por sí mismo y se aborda con todo el interés posible, pero al fin y al cabo se comparte un espacio en común con intérpretes, con seres humanos. Entonces se posee un espacio de encuentro donde se generan vínculos, relaciones sociales que se fortalecen,

presentándose cada vez con más frecuencia fuera del espacio de práctica de música de cámara. En este proyecto también se releva la importancia de la camaradería, la amistad y compañerismo para fortalecer el grupo, saber afrontar los problemas en conjunto, apoyándose mutuamente. Así se evidencia que un buen entendimiento personal también fortalece el entendimiento musical, reconociendo aspectos como la coordinación, subordinación, liderazgo, autonomía y la responsabilidad.

También aporta herramientas para la construcción colectiva, en la cual se abordó cada problemática generada en el transcurso del proyecto, buscando hacer efectivo el tiempo del que se dispuso, sin apresurar los procesos, pero trabajando con constancia, disciplina y sobretodo de manera reflexiva, para afrontar las posibles problemáticas que se generen algún día con nuestros estudiantes del mismo modo o en maneras similares.

Por último, esta investigación aporta un reconocimiento al proceso de la práctica de música de cámara a la par del resultado, debido a que la escuela tradicional valora los resultados más que al proceso. El resultado es muy relevante en muchos espacios académicos musicales, pero no está exento de ser cambiante, por diferentes causas que salen o no de nuestras manos. Mientras que el proceso posee un sinfín de experiencias mutuas, de construcción, de encuentro con el otro, del encuentro de diferentes personajes que poseen conocimientos diferentes y/o semejantes, que establecen un diálogo generador de nuevas perspectivas que fortalecen a cada uno de sus integrantes. La importancia de procesos y resultados deben ser tomados a la par y no ignorar ninguno de los dos.

1.2. ANTECEDENTES

Las experiencias previas llevadas en la Universidad muestran un punto de partida que ayudarán a plantear la propuesta y el enriquecer los contenidos teóricos. Primero, la monografía *Procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas* de Johann Mauricio Vanegas Botero. Bogotá. 2005. Donde el autor nos muestra un desarrollo compositivo, un acercamiento a la música de cámara, al conjunto de flautas y una explicación a los diferentes registros de la flauta. Además, genera un punto de partida para ahondar más en el repertorio de música de cámara, sobretodo donde la flauta es importante. Otro aporte es la práctica del montaje de las obras para conjunto de cinco flautas donde en cuatro sesiones se vislumbra un poco los elementos necesarios para el funcionamiento adecuado de un ensamble, como el trabajo de afinación y articulación por medio de las escalas y arpeggios, y la importancia del uso de dinámicas y el fraseo.

La tesis de grado: *Sonoridades de Frontera – Circo Boehm una Propuesta otra por la Educación Musical en la UPN*. Del maestro Alfredo Enrique Ardila Villegas. Bogotá, 2013. Hace un aporte muy importante para esta monografía, estableciendo un precedente en cuanto a música de cámara se refiere, planteando obras en formato de solo, dueto, trío, cuarteto, quinteto, sexteto y septeto de flautas, incluyendo, además, el uso de instrumentos de percusión. El trabajo de años, contiene el repertorio diverso que tanto hace falta por abordar en los diferentes espacios de construcción musical, abordando obras del repertorio colombiano, latinoamericano, contemporáneo, que se destaca la importancia de la manifestación propia de la cultura, encontrándose con expresiones indígenas y africanas, pero también incluyendo el repertorio europeo, que ya en muchos otros espacios se viene trabajando. Propuso también talleres de construcción y luthería de instrumentos de viento, propios

de nuestro de territorio y de otras latitudes. También evalúa a profundidad las necesidades de estos espacios dentro de la malla curricular de la universidad.

La flauta traversa en la música de cámara: una propuesta instrumental y pedagógica para la expresión de la música tradicional colombiana. De Ramón Orlando Gonzales Jaimes. Bogotá. 2000. Elabora una propuesta con música tradicional colombiana para grupos de cámara como complemento al currículo de flauta traversa en el pensum de la Universidad Pedagógica Nacional. Explica los actores de la flauta traversa a lo largo de la historia en la música colombiana; y plantea una propuesta pedagógica musical para fortalecer el programa de flauta traversa de la Universidad Pedagógica Nacional con cinco arreglos para cuarteto de flautas y guitarra. Este trabajo nos muestra la necesidad de abordar nuestra propia música, la música colombiana, y fortalecer nuestra identidad.

Propuesta pedagógica y aportes didácticos de los conciertos realizados por cuatro grupos de cámara inscritos al proyecto “conciertos en las localidades” de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. De Henry Albeiro Gacharná Guerrero y Álvaro Wilton Santamaría Quitián. Bogotá. 2005. Describe la propuesta pedagógica, los componentes pedagógicos musicales, y los aportes didácticos presentes en los conciertos realizados por cuatro grupos de cámara inscritos al proyecto “conciertos en las localidades” de la Orquesta Filarmónica de Bogotá; recopila algunos comentarios realizados por el público asistente. Nos muestra la un poco la actividad camerística hecha en Bogotá por profesionales, pero con un contenido lúdico para llegar con más fuerza al público, en especial, infantil.

Repertorio sugerido para cuarteto de saxofones en jóvenes intérpretes. De Diana Patricia Hernández Cárdenas. Bogotá. 2006. Desarrolla una propuesta pedagógica dirigida a la enseñanza del saxofón a partir de un repertorio para cuarteto adecuado a jóvenes intérpretes. Trabaja los aspectos interpretativos

para fortalecer el desarrollo musical técnico instrumental de jóvenes saxofonistas.

1.3. PROBLEMÁTICA

La música de cámara tiene un importante valor para la formación musical de los diferentes instrumentistas, y a pesar que algunos músicos en Bogotá se han interesado en la misma, otros por su parte, denotan una falta de interés. Éste problema de interés puede estar enraizado en la manera como los maestros abordan el espacio de música de cámara, sobre qué enfoque le están dando, el repertorio, la interpretación y a su vez, de las dinámicas internas de cada grupo, de cómo se desarrollan las relaciones sociales de sus integrantes, la responsabilidad de cada parte y sus intereses grupales e individuales. Por otra parte, en muchos casos la música de cámara se hace manifiesta debido a un currículo que la plantea como materia, más que por iniciativa propia, pero que podría motivar a más de uno que no ha tenido el placer de gozar esta experiencia, y por supuesto en tal experiencia se han conformado grupos de cámara sólidamente, pero son muy pocos en relación a la gran cantidad de músicos actuales que existen en procesos de formación y a nivel profesional.

Otro problema en la práctica de música de cámara se presenta al abordar directamente la partitura sin tener un grado de significación para cada integrante, y a su vez, se lleva al público un contenido escaso de discursividad. El conocimiento se evade por estar centrados en un ejercicio mecánico de varios músicos, y se aborda la música en un sólo sentido, uno que toma la música como producción sonora alejada de un contexto social o histórico, que en ocasiones ignora cuáles elementos constitutivos se integran a la estructura cognitiva del estudiante, con un solo tipo de repertorio, que por supuesto tiene

validez, pero que en ocasiones no permite el ingreso de nuestras expresiones musicales latinoamericanas y cierra la posibilidad a ampliarlo. Por eso es importante para el estudiante en formación explorar diferentes repertorios, bien dice el texto de Cecilia Jorquera: *“Centrar la enseñanza instrumental en un repertorio fijo podría producir el mismo tipo de dependencia que provoca el aprendizaje de la técnica instrumental a través de ejercicios preestablecidos, de modo que el estudiante no llega a prescindir de aquello que el profesor le entrega”*. (Jorquera Jaramillo, 2002, pág. 10). Además, con pocas herramientas logísticas y sin la motivación necesaria por parte de algunos maestros, la música se queda encerrada en las cuatro paredes de un aula y no sale al público, en ocasiones se interpreta únicamente el día del examen. Así que, se debería pensar en obtener, en la medida del posible dominio técnico del estudiante, una interpretación que sea consciente, llena de valores establecidos en común por parte de cada músico, a través del proceso de montaje, para después llevarla a un público y enriquecerse mutuamente con la manifestación artística planteada por el conjunto.

Las problemáticas específicas del proyecto, ayudan a observar las problemáticas por las cuales los estudiantes no se incentivan a formar parte de la música de cámara o porque, si se hace parte de un proyecto camerístico, no se da continuidad. Así, por ejemplo, se planteó en un comienzo que el formato fuera compuesto por una flauta, un violín y un chelo, y aquél grupo funcionó por poco tiempo, debido a que la chelista no se comprometió con el estudio individual de sus partes, generando muchos retrasos en las sesiones. Entonces se convocó a otra persona, que, sí estudió el repertorio, pero no tenía una buena relación con uno de los integrantes, y aunque no se generó un conflicto, en el ambiente no estaba presente la comodidad ni la afabilidad necesaria, así que finalmente, esta persona argumenta estar muy ocupada y abandona el proyecto. La siguiente persona convocada a tocar la parte de

chelo, se compromete a ayudar con el proyecto, pero no aparece en ningún ensayo, y argumenta que está muy ocupado.

Como solución se cambia el formato, ahora se plantea flauta, violín y guitarra, en ese momento nos encontramos en vacaciones, en el mes de junio, entonces se complica un poco la realización de los ensayos porque cada uno de los integrantes vive en un municipio diferente, y con los compromisos del guitarrista en el inicio, se vio la posibilidad de trabajar con quinteto de maderas. Así que el autor decide inclinarse por un formato más rico en repertorio escrito originalmente para tal, como es el caso del quinteto de vientos. Las sesiones inician y comienzan a generarse dificultades, debido a que el nivel musical de cada integrante es diferente, en especial del oboe, que es una persona que aún está terminando el colegio, y el resto de compañeros está en diferentes semestres de universidad, estudiando música, pero lo difícil realmente es que el oboísta no estudia tanto sus partes.

Al final cuando terminan las vacaciones, es imposible tener un ensayo todos juntos, los ensayos se realizaban en la casa de la cultura de Chía, y al momento de retomar las labores de esta institución, los salones ya no están vacíos, entonces el único momento que es posible tener un salón y que todos tienen tiempo, no funciona la sala de instrumentos, y eso complica la situación, ya que el oboísta no posee un instrumento propio y tiene que recurrir al préstamo del mismo por parte de la casa de cultura. El oboísta da la esperanza que va a adquirir un oboe semiprofesional y que está buscando uno que se acomode tanto en calidad como en precio, pero pasa mucho tiempo en que no lo obtiene. Así que se termina este formato. Finalmente se encuentra un grupo de flautas, que quería conformarse y aceptan implementar con su grupo la propuesta, aunque en un principio se trabaja con seis flautistas, incluyendo al autor, uno de ellos no continúa al cambio de año, debido a sus obligaciones propias y su retiro de la universidad.

1.4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué impacto tiene la reflexión pedagógica en la práctica de música de cámara con los estudiantes de flauta traversa de la Universidad Pedagógica Nacional?

1.5. OBJETIVO GENERAL:

Relevar la importancia de la reflexión pedagógica en la práctica de música de cámara de los estudiantes de flauta traversa de la Universidad Pedagógica Nacional.

1.6. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1. Relevar la pertinencia de un repertorio diverso, acogiendo obras tanto clásicas como internacionales, latinoamericanas y colombianas.
2. Reconocer la importancia de la música de cámara en estudiantes en formación.
3. Reconocer la importancia del proceso tanto como del resultado.
4. Construir colectivamente aspectos musicales como afinación, fraseo, dinámicas, interpretación estilística y ensamble.
5. Identificar aspectos sociales que se fortalecen en la práctica de música de cámara.

CAPÍTULO 2

A continuación, se presenta el marco teórico de la investigación, ubicando el fundamento teórico de la propuesta, los referentes pedagógicos que se implementan. A su vez, se encuentran los diferentes significados de la música de cámara, y un recorrido histórico breve de la misma, además, se habla del tema que más nos inquieta, el repertorio para flauta en este género, ubicando así históricamente las obras occidentales para este género. También se hallan algunas de las obras producidas en Latinoamérica. Finalmente, se busca la pertinencia del espacio de música de cámara en el proceso de formación de los futuros licenciados en música.

2.1. MARCO TEÓRICO

Referentes pedagógicos

El aprendizaje significativo de Ausubel

Es el aprendizaje que relaciona el nuevo conocimiento con la estructura cognitiva que el estudiante ya posee, este aprendizaje se genera a partir de tres situaciones: la primera, que el material para trabajar posea un significado en sí; segundo, que el estudiante posea ideas inclusorias con las que relacione el nuevo material; y tercero, que el estudiante tenga una disposición para relacionar el material (Pozo , 1989). Por esta razón, la propuesta buscó en primer lugar, los conocimientos previos de cada integrante para conocer el punto de partida, y analizar cómo abordar las obras relacionando su conocimiento musical previo con el nuevo conocimiento que pudo ser generado, de este modo se procedió a planificar sucesivamente las sesiones, el conocimiento pudo concebir su asentamiento en las estructuras cognitivas

ya establecidas por cada estudiante, para relacionarlas de modo no arbitrario. Las ideas inclusorias para relacionar este nuevo material, parten de su conocimiento y experiencia con conjuntos musicales donde aprendieron las temáticas entorno a ensamblar un conjunto musical, no todos presentan experiencia en música de cámara por tanto como nuevo terreno, se toma como base lo aprendido en sus experiencias de banda sinfónica y en parte, del proceso de trabajo con su pianista acompañante. El material posee un significado en sí, las obras musicales abordadas tienen múltiples elementos que fortalecen la afinación, el fraseo, las dinámicas, la rítmica y la interpretación, y, por último, una predisposición por parte del estudiante, establecida como acuerdo entre las partes, y donde cada integrante mostró el interés de aprender sobre el ensamble de flautas y reconoció en esta experiencia una fuente de fortalecimiento de sus habilidades instrumentales y musicales.

La cognición situada

Establece la importancia que el estudiante debe aprender en el contexto pertinente, un aprendizaje *in situ*, para desarrollar habilidades y conocimientos propios de la profesión (Díaz Barriga, 2003). En este proyecto la comunidad de referencia en la que se insertaron los participantes, es la música de cámara del medio profesional musical, por medio de diferentes sesiones planteadas con base en los datos arrojados por las entrevistas y los textos musicales (por ejemplo, la interpretación musical de John Rink). Vinculando el pensamiento a la acción, y reflexionando acerca de la ética y valores del músico de cámara. Involucrando procesos de participación como el diálogo, la discusión grupal y la cooperación. Y poder facultar a los estudiantes a la participación activa y a pensar de modo reflexivo y crítico en su práctica musical.

La zona de desarrollo próximo

Es la zona existente entre el nivel real de desarrollo del estudiante, donde por sí sólo puede solucionar un problema, y el nivel de desarrollo potencial, donde puede resolver un problema bajo la ayuda de la guía de su maestro (Cerezo Huerta, 2006). En el proyecto cada integrante poseía unos conocimientos básicos, algunos con más profundidad que otros y en las sesiones tuvieron la guía de un compañero que se ha sumergido en la temática de la música de cámara, de esta manera, gracias a la cooperación de cada uno de ellos con sus semejantes, tanto el guía como los compañeros más experimentados, potenciaron el modo de abordar aspectos musicales como la afinación, el fraseo, las dinámicas, la rítmica y la interpretación dentro del proceso de ensamble de un grupo de cámara, aprendizajes que por sí solos al día de hoy, probablemente, no tendrían.

2.2. MÚSICA DE CÁMARA Y REPERTORIO

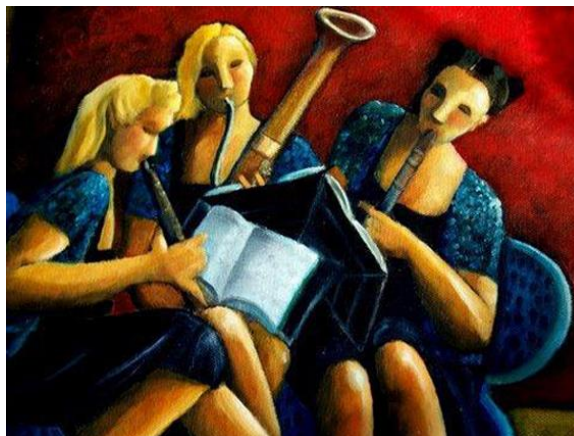


Ilustración 2: Trio de maderas

Recuperado de <http://blog.musicadecamara.com.es>

2.2.1. Conceptos sobre música de cámara.

La música de cámara se entiende como la música escrita para pequeños formatos instrumentales, y su definición ha cambiado con el tiempo, así la define el diccionario de música Harvard: “tal y como se utiliza el término actualmente, música escrita para ser interpretada por un grupo reducido, generalmente instrumental, con un instrumentista por parte” (Randel, 2001, pág. 681). Pero para tener una idea clara, es recomendable revisar a medida que transcurre el tiempo, que sucede con la música de cámara y sus aspectos fundamentales, para poder definirla mejor.

La música de cámara recibe su nombre de las cámaras, o habitaciones de los palacios de la realeza. En el siglo XVI, Francisco I dividió sus músicos, al ser bastantes, en dos grupos, “Chantres de la Chambre” y “Chantres de la Capilla” (Música Antigua, 2013). Estos músicos de cámara abordan un repertorio profano en conciertos íntimos, fiestas y ceremonias privadas. La escritura para aquel tiempo fue de tipo vocal, “Michael Este, en una publicación que data de 1638, distinguía entre las composiciones que podían ser tanto cantadas como tocadas” (Scholes, 1984, pág. 861). Vemos así que en los comienzos de la música de cámara los formatos podían doblar instrumentalmente las voces.

En el barroco, el bajo continuo en la música de cámara por lo general, era ejecutado por dos instrumentos, como la viola de gamba y el clave, se podría pensar que éste cumplía una función de acompañamiento, pero al observar detenidamente las composiciones del período, como, por ejemplo, las de Bach, las líneas del bajo son muy ricas contrapuntísticamente, teniendo tanta relevancia como las líneas de los instrumentos melódicos. En el clasicismo, la música de cámara poco a poco va a equilibrar el uso de cada voz, tal como afirmaba Goethe a propósito del cuarteto de cuerdas: “una conversación entre cuatro personas civilizadas” (Martínez Miura, 1998, pág. 10). Desaparece el

uso del bajo continuo. La música de cámara se ejecuta en pequeños salones y al comienzo, existen obras en el mercado con sencillez en su estilo y facilidad para tocar (Randel, 2001, pág. 681), pero en contraposición a este panorama Haydn desarrolla a gran nivel el cuarteto de cuerdas y junto con otros autores como Mozart y Beethoven, le dan un alto valor a la música de cámara en los diferentes de la época. Al llegar el romanticismo la música de cámara evoluciona su lenguaje debido al virtuosismo instrumental, el desarrollo de cada parte se explota al mayor nivel técnico conocido por el compositor. La música de cámara no se ejecutaba en público hasta que, en 1831, el cuarteto de cuerda de los hermanos Müller inició giras por toda Europa (Scholes, 1984, pág. 862).

En el siglo XX y XXI, la música de cámara aborda nuevos escenarios más allá de las salas de concierto, por ejemplo, Stockhausen en el Helikopter-Streichquartett (compuesto en 1993) coloca a un cuarteto de cuerda, cada uno de ellos en un helicóptero, a tocar su obra donde se mezcla con el sonido del helicóptero, sincronizados todos ellos por un metrónomo electrónico, mientras se reproduce la ejecución de los cuatro simultáneamente en la sala de conciertos próxima. Asimismo, comienza a explotarse recursos innovadores en la sonoridad como las técnicas extendidas, el cambio de instrumento en plena ejecución ya sea de la misma familia, u otra, el uso de percusión corporal y la voz por parte de los instrumentistas, además del uso de medios electrónicos e instrumentos no clasificados como tal, sino como objetos de uso cotidiano.

Hoy en día el diccionario Harvard la define así: “música escrita para ser interpretada por un grupo reducido, generalmente instrumental, con un instrumentista por parte (Randel, 2001, pág. 681). El libro Música de cámara expone que esta música se trata “de un diálogo de unos ejecutantes con los otros. Tal exigencia excluye, naturalmente, las piezas concebidas a solo y las

que, aún destinadas para dos o hasta tres partes, en ella sólo una línea melódica y la otra u otras cumplen una función de simple acompañamiento.” (Martínez Miura, 1998, pág. 7). Además, el texto anteriormente citado, excluye muchas de las obras del período barroco, mientras que otros textos, por el contrario, hablan de la música de cámara de autores del barroco como, por ejemplo, la Guía de la música de cámara, que relata sobre la música de cámara de Haendel: “La obra camerística de Haendel, relativamente importante, está constituida principalmente por sonatas para un instrumento y sonatas en trío con bajo continuo”. (Tranchefort, 2010, pág. 559) .

El término de música de cámara es aún complejo definirlo por completo, sobre todo si a esta situación le agregamos el reciente concepto sobre la orquesta de cámara donde se posee más de un músico por parte, alejándose de la característica principal del género, se podría generar mayor confusión, ya que tampoco se considera del todo orquestal.

Otra ambigüedad se puede generar si se observa ciertos conjuntos de cámara con instrumentos tradicionales, ¿se podría ubicar en este formato, por ejemplo, los formatos tradicionales? ¿si estos instrumentos tradicionales abordan repertorio ajeno a lo tradicional y acuden al repertorio presente en música de cámara? O en un caso contrario, ¿se puede trasladar la música tradicional a los instrumentos característicos de la música de cámara? Tal vez ¿combinar instrumentos tradicionales y “clásicos”? Por ejemplo, la página web de la Biblioteca Nacional de Colombia en su banco virtual de partituras en la Colección de Partituras Digitales Colombianas incluye el pasillo Adiós de Pedro Morales Pino en la categoría de música de cámara. Tal como refiere el maestro Manuel Rojas “Eso hace parte de la música de cámara también (hablando de la música popular), cuando tocas con tiple, con una guitarra, o cuando tocas con una guitarra y un bajo.” (Véase anexo 1.1, pregunta 2). En este punto es importante no mezclar, pero tampoco restringir, mucho menos

si la idea de abordar repertorios diversos en pro del beneficio de los estudiantes de música de cámara, y acompañar la flauta con guitarra y tiple no se excluya dentro del género, sino que lo enriquezca.

Finalmente, la música de cámara se podría definir como la música generada en una atmósfera de intimidad, entre los músicos y su público, y aun cuando es importante un equilibrio entre las voces dialogantes, no es obligatorio, puede ser un instrumento o tal vez veinte músicos, pero donde todos tienen relevancia. Clásicos, barrocos, modernos, experimentales, tradicionales o nacionalistas en su repertorio, siempre que se aborde la música con el respeto que se merece, existirá esa atmósfera íntima. Tal vez para facilitar el manejo de la cantidad de obras existentes para el género, sea conveniente generar subcategorías, las cuales serían: las obras para instrumento solista; las obras para formatos medianos, que van por lo general de dos músicos a doce, donde en predominancia cada parte es ejecutada por una voz. Las obras de gran formato, para orquestas de cámara, se podrían considerar como subcategoría de la música orquestal. Los formatos tradicionales, se mantienen como tal, podría considerarse nuestra música de cámara, pero por la raíz europea del término sería mejor no definirla con este término, porque en nada podemos envidiar al trío de cuerdas frotadas conformada por violín, viola y cello, cuando tenemos nuestra identidad arraigada en el trío de cuerdas pulsadas compuesto por la bandola, el tiple y la guitarra. Al final la música no se trata de división, ni de lucha consigo misma, ambos formatos pueden dar pasos acá y allá para explorar nuevas tímbricas y sonoridades, tanto el formato tradicional como el camerístico no se perderán y menos si siguen existiendo compositores e intérpretes que expresen sus ricos lenguajes con todo su esmero e inspiración propia de sus hábitats culturales.

2.2.2. Formatos occidentales.



Ilustración 2: Haydn y su cuarteto

Recuperado de <http://classicalmusicperiod.wikispaces.com/Chamber+Music>

A finales del siglo XVI y principios del XVII se compuso música para conjuntos de 4 a 7 violas, denominado el *viol consort*. A su vez, el consort compuesto de flautas de pico tomó relevancia. Estos formatos agrupaban instrumentos de la misma familia en varios registros y tenían una escritura vocal. De ésta época los compositores que destacan en la producción de música de cámara son A. Gabrieli, Byrd, G. Gabrieli, Brade, G. Allegri y O. Gibbons.

A comienzos del siglo XVII, aparece la sonata trío, que ejecutan dos instrumentos principales con bajo continuo. Las sonatas trío existen de dos tipos: la sonata da camera y la sonata da Chiesa, esta última ejecutada en la iglesia, por lo general el bajo continuo era tocado por un órgano. La sonata trío da camera en muchas ocasiones ejecuta una partitura escrita para instrumento melódico, donde no se precisa que instrumento debe tocarla, pudiendo ser ejecutada por un violín, flauta, u otro oboe. El compositor más destacado para

este formato es Arcangelo Corelli, aunque por supuesto otros compositores barrocos realizan un aporte importante para el formato, por ejemplo, la sonata trío que forma parte de la ofrenda musical de Johann Sebastian Bach.

La música para instrumento solo con acompañamiento de bajo continuo, es característica del periodo, donde aparece escrita la línea de la voz principal y la del bajo (interpretada en un principio por viola da gamba), teniendo el clavecinista que improvisar dentro del cifrado escrito, aunque algunos autores escriben las partes completas del clave, refiriendo la obra para *clave obbligato*, de éste género muchos compositores se destacan como Bach, Händel, Vivaldi, Telemann entre otros.

También se presentan otras combinaciones camerísticas como cuartetos, quintetos y muchos más, pero no como los formatos actuales. Aunque aparecen varios precedentes al cuarteto de cuerdas con las sonatas a cuatro de Scarlatti (compuestas en 1715), con ausencia de bajo continuo (Martínez Miura, 1998, pág. 7); y un cuarteto más antiguo del compositor italiano Gregorio Allegri (1582-1652) (Scholes, 1984, pág. 862).

A mediados del siglo XVIII, las orquestas no eran mucho mayores que los conjuntos solistas con un solo intérprete por voz, por esta razón algunas obras están concebidas para cualquier tipo de grupo. (Randel, 2001, pág. 681).

En el clasicismo aparece el cuarteto de cuerdas. Haydn se considera como “el padre del cuarteto de cuerdas”, por todo su desarrollo y progreso, llevando a un uso de cada voz con la misma relevancia, y compone 68 cuartetos. Otro autor relevante es Luigi Boccherini. A su vez otros compositores clásicos que abordan el formato son Mozart, Dittersdorf, Arriaga, Cherubini, Abel, Viotti, Vanhal, Bréval, Pleyel, Kromer, entre otros.

El desarrollo del piano y su color sonoro, posibilitaron una mejor compenetración con las cuerdas, desplazando el uso de otros teclados como

el clave. De esta manera, la sonata para instrumento solista con acompañamiento de piano toma fuerza, y la parte de acompañamiento del piano va tomando carácter propio abandonando su papel de acompañamiento y equilibrando su importancia frente al instrumento que acompaña.

Con Mozart se desarrolla el trío compuesto para piano, violín y cello, aunque él también compuso un trío poco común durante el mismo período para piano, clarinete y viola. Otras composiciones camerísticas del compositor son el cuarteto con trío de cuerdas e instrumento de viento: para flauta y oboe; y los quintetos para cuarteto de cuerdas e instrumento de viento: clarinete y corno; y cuarteto de cuerdas con piano. Otro formato que utiliza junto con Boccherini, es el quinteto de cuerdas con cerca de cien obras.

En el período de transición al romanticismo Beethoven aportó a la música de cámara con su ingenio al cuarteto de cuerdas al igual que Schubert, Czerny y Cherubini. Beethoven también compuso para trío de cuerdas y trío con piano. Figuran composiciones con nuevas combinaciones instrumentales como el quinteto “La trucha” para violín, viola, cello, contrabajo y piano y el octeto D.803 para clarinete corno, fagot, dos violines, viola, cello, contrabajo compuestos por Schubert; el septimino de Beethoven para clarinete, corno, fagot, violín, viola, cello, contrabajo, y el octeto de vientos del mismo autor, y el quinteto de cuerdas de Cherubini con dos cellos.

A comienzos del romanticismo otro importante formato camerístico hace su aparición, el quinteto de maderas. Un precedente aparece en el siglo XVIII con el grupo conformado por 2 oboes, 2 clarinetes, 2 cornos y 2 fagotes con el patrocinio de José II de Habsburgo (Quinteto de viento madera, 2012). Autores como Mozart, Kommer, Haydn, Rossetti, Mysliveček, Schubert, Beethoven y Hummel, por nombrar algunos, compusieron obras para este octeto de maderas. El quinteto de maderas está compuesto por flauta, oboe, clarinete,

corno y fagot. Se considera a Anton Reicha como el creador del género con 24 obras para el formato. Otros compositores que aportan al género son Danzi con 9 obras, Cambini con 3 obras, y con una sola obra: Rosetti, Albrechtsberger, Lickl, Taffanel y Klughardt.

Con la revolución industrial la producción de instrumentos y su calidad mejora, y es notorio en la familia de las maderas y los metales. A su vez, el surgimiento del virtuosismo influencia la música de cámara y esta situación exige más músicos profesionales, retirándose las interpretaciones a cargo de aficionados. La música de cámara se considera como el más intelectual, más profundo y más puro de los géneros musicales (Randel, 2001). Los formatos generados en el clasicismo siguen presentándose con mejores desarrollos técnicos y expresivos, tales como el trío de cuerdas; el trío con piano; el cuarteto de cuerdas; el cuarteto de cuerdas con piano; el quinteto de cuerdas; el quinteto de cuerdas con piano; y las obras a dúo de piano con violín, cello, oboe, clarinete u otro instrumento, con muchos compositores como Mendelssohn, Rossini, Weber, Chopin, Schumann, Liszt, Spohr, Onslow, Brahms, Bruckner, Richard Strauss, Wolf, Zemlinsky, Korngold, Pfitzner, Max Reger, Busoni, Dohnányi, Ellerton, Félicien David, Brahms, etc. Algunos grandes compositores de este período se dedicaron más a la música sinfónica y la ópera que a la música de cámara como, por ejemplo, Verdi con un cuarteto de cuerdas; un cuarteto y un trío con piano de Liszt; y Wagner quién compuso un quinteto con clarinete y el Idilio de Sigfrido con 13 instrumentos (flauta, oboe, dos clarinetes, fagot, dos cornos, trompeta, dos violines, viola y cello) aunque en su primera ejecución se doblaron los violines y la viola, dando un total de 16 músicos asemejándose más a una orquesta de cámara, siendo interpretada hoy en día en por orquesta. Otros formatos del período son el octeto para cuerda y el sexteto con piano de Mendelssohn; clarinete, cello y piano de Czerny; el octeto para clarinete, dos cornos, violín, 2 violas, cello y

contrabajo de Spohr; las 8 piezas para clarinete, violín y piano, y el trío con corno de Brahms; el septeto de Hummel para flauta, clarinete, trompeta, violín, cello, contrabajo y piano; y los dobles cuartetos de cuerda de Spohr y Mendelssohn.

A partir de la mitad del siglo XIX surgen nuevas expresiones musicales que extraen los materiales propios del lenguaje popular de cada nación, de este modo las escuelas nacionales tienden a fortalecer la identidad cultural de la música de cada región, Bedrich Smetana, compositor checo, compone dos cuartetos de cuerda, un trío con piano y *Desde la patria* para violín y piano. El compositor checo Antonín Dvorak aporta al género una gran cantidad de obras con 18 cuartetos de cuerda; quintetos y un sexteto de cuerdas; tríos, cuartetos y quintetos de cuerdas con piano; serenata para vientos; dúos de piano y violín.

En Rusia, Mikhail Glinka compone un cuarteto de cuerda; un sexteto con piano; un *Trío Patético* para clarinete, fagot y piano; una sonata para viola y piano; una serenata y un divertimiento. El “grupo de los cinco”, continúa el legado de Glinka, con los siguientes compositores y su obra camerística: Alexander Borodin: un trío, dos cuartetos y un sexteto para cuerdas, quinteto de cuerdas con piano; Nikolai Rimsky-Korsakov: dos cuartetos y un sexteto para cuerdas, un trío con piano, y un quinteto para flauta, clarinete, corno, fagot y piano; César Cui: Cuartetos de cuerda y dúos para violín y piano; Modest Mussorgsky y Mili Balákirev abordaron las obras para piano solo y a cuatros manos. Otro compositor ruso es Pyotr Ilych Tchaikovsky con tres cuartetos y un sexteto para cuerdas, y un trío con piano. Sergei Rachmaninov compone muy poca música de cámara, pero son destacables sus dos tríos elegíacos para violín, cello y piano, y la sonata para cello y piano.

El compositor finlandés Jean Sibelius compuso dos cuartetos de cuerda que retiró de su catálogo dejando su cuarteto “Voces íntimas” como obra

importante para el género, también compuso varias obras en dueto para violín y piano. Edvard Grieg, compositor noruego en su escaso legado camerístico se encuentran dos cuartetos de cuerdas, una sonata para cello y piano, y tres para violín y piano.

Cabe mencionar al compositor francés posromántico, Camille Saint-Saëns, debido a su gran cantidad de obras para el género, por ejemplo, el trío con piano; cuarteto con piano; sus cuartetos de cuerdas; el septeto para piano, trompeta y cuerdas; dúos para piano con flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trombón, violín, cello o armonio; tarantela para flauta, clarinete y piano; capricho para flauta, oboe, clarinete y piano; serenata para piano, órgano, violín y viola; entre otras. El uso de un estilo modal y tan rico en tímbrica influenciaron a Gabriel Fauré, compositor impresionista.

En el impresionismo, movimiento de predominancia francés encontramos obras principalmente para los siguientes formatos el trío, los cuartetos y quintetos con piano y cuerdas; cuartetos de cuerdas; dúos para piano con violín, cello, flauta, o clarinete, de autores como Debussy, Respighi, Turina, Satie, Manuel de Falla, y Ravel. Aunque algunos de estos compositores también componen obras con estilo neoclásico y expresionista, como Ravel y Roussel, este último con varias obras de cámara de la cual se destacan sus tríos con piano; un trío y un cuarteto de cuerdas, *Chansons et dances* para vientos; dúo para fagot y contrabajo; *Joueurs de flûte* para flauta y piano, serenata para flauta, arpa y trío de cuerdas; dúos con piano y violín o cello; *Fanfare pour un sacre païen* para metales y percusión; trío para flauta, viola y cello; *Elpenor*, poema radiofónico para flauta y cuarteto de cuerda.

El atonalismo concibe importantes obras de cámara tales como tríos y cuartetos de cuerda; quinteto con piano; dúos con piano y violín, cello o clarinete, entre otras. Con autores como Schoenberg, Berg, Webern, Adorno,

Eisler, Gottfried von Einem, Hauer, y Hindemith. Algunas obras destacables son el quinteto de maderas; la *Noche transfigurada* para 2 violines, 2 violas y 2 cellos; y *Una cita* para oboe, clarinete, violín y cello; y la suite op. 29 para clarinete en mi bemol y si bemol, clarinete bajo, violín, viola, cello y piano, todas estas de Schoenberg; el cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano; y el concierto op. 24 para flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta, violín, viola y piano de Webern; y el concierto de cámara para piano y violín con 13 instrumentos de viento de Berg.

La música del siglo XX es excesivamente amplia, y muchos compositores experimentan en diferentes estilos compositivos, mezclando elementos de la música tradicional, elementos de vanguardia y experimentaciones, el uso de técnicas extendidas y medios electrónicos; y la música de cámara se impregna de éstos nuevos estilos. En algunos casos la complejidad de las obras precisa de un director. Los formatos convencionales siguen ampliando su repertorio, formatos como el trío y el cuarteto de cuerdas; el trío y el quinteto de cuerdas con piano; las obras a dúo con piano e instrumento de cuerda, madera o metal; y por supuesto el quinteto de maderas.

Entre tantas obras con formatos diferentes podríamos mencionar: sonata para viola de amor y piano; sonata para tuba y piano; sonata para piano y contrabajo; y trío para Heckelphone, viola y piano de Hindemith; 44 dúos para dos violines; *Contrastes* y la sonata para dos pianos y percusión de Bartok, dúo para violín y cello de Kodaly, el octeto de cuerda de Enescu; el sexteto para clarinete, piano y cuerda de Copland; el trío para piano, oboe y fagot de Poulenc; cuarteto para saxos de Francaix; *Serenata in vano* para clarinete, corno, fagot, cello y contrabajo de Nielsen; el *Cuarteto para el final de los tiempos* para piano, clarinete, violín y cello de Messiaen; el quinteto para oboe, clarinete, violín, viola y contrabajo de Prokofiev; piezas para octeto de cuerda de Shostakovich; *Musica per nove* para piano, oboe, clarinete, fagot, trompeta,

violín, viola, cello y contrabajo de Frumerie; concierto para violín y cuarteto de cuerdas de Pettersson; *Zodíaco* para clarinete, fagot y quinteto de cuerdas de Stockhausen; *Charisma* para clarinete y cello de Xenakis.

Para el quinteto de maderas tenemos obras de Holst, Schoenberg, Ibert, Nielsen, Ligeti, Milhaud, Elliot Carter, Jean Françaix, Vincent Persichetti, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, etc. En estos quintetos y muchos otros formatos, los instrumentistas tocan en la misma obra instrumentos de diferente registro de la misma familia, y un ejemplo muy claro de ello, es *Pierrot Lunaire*, en donde el mismo intérprete que toca la flauta traversa soprano cambia a la flauta piccolo.

2.2.3. Música de cámara y flauta traversa.



Ilustración 3: Trío de cuerdas y flauta traversa

Recuperado de <http://pfcmusicaparatodos.blogspot.com.co>

Es en el barroco donde la flauta traversa comienza a tomar relevancia y llega a ser incorporada a las orquestas barrocas, y a los diferentes formatos de

cámara, ya que en un principio la flauta de pico ocupó este puesto hasta que la flauta traversa la reemplazo, debido a su riqueza tímbrica, mayor sonoridad y amplio registro. Así podemos mencionar el repertorio que es más relevante para este instrumento en esta época, que son las siguientes obras:

- Sonatas para flauta y clave de J. S. Bach.
- Sonatas para flauta y bajo continuo de Bach, Händel, Vivaldi, Telemann, Federico II, Quantz, Sammartini, Molter, Loeillet entre otros.
- Sonatas trío para dos flautas o flauta y violín u otro instrumento y bajo continuo de los mismos autores mencionados y muchos otros.
- Sonatas a dos flautas de Telemann, Quantz, Molter, Stamitz, Geminiani, Naudot, Hotteterre entre otros.
- Sonatas a tres flautas de Boismortier, Quantz y Reinhard Keiser.
- Conciertos para 4 flautas y continuo de Boismortier.
- Conciertos de cámara de flauta y diferentes instrumentos de Vivaldi y Telemann.

En el rococó, uno de los compositores destacados es Carl Philipp Emanuel Bach, donde el aporte es muy significativo para el instrumento con la sonata para flauta sola, sonatas para flauta y continuo, dueto para flauta y violín, y varios cuartetos.

En el repertorio para flauta durante el período clásico, se destaca los cuartetos (flauta, violín, viola y cello) de Mozart, Haydn, Stamitz, Devienne, Schneider, Schubert, Hoffmeister, Abel, Pleyel, y muchos otros. Y los quintetos y sextetos de cuerdas con flauta de Luigi Boccherini y Giovanni Battista Cirri.

La música para flauta y piano, principalmente sonatas, comienzan a tomar relevancia con autores como Haydn, Clementi, Cramer, Hoffmeister, Vanhal.

También aparece otro importante formato, aquel compuesto por flauta y guitarra con obras de Carulli y Leonhard von Call. A su vez para el formato

flauta, viola y guitarra con compositores como Leonhard von Call, Wenzel y Johann Nepomuk Kapeller.

Destacan también los tríos Londres de Haydn, compuestos para 2 flautas o violines y cello. Nótese que aún en ciertas partes el autor compone para que interprete la flauta o el violín.

Se hacen presente los dúos para flauta de Mozart, Cambini, Stamitz, Hoffmeister, Johann Wendling entre muchos otros. Y dúos para flauta y violín de Pleyel, Vanhal y Campagnoli.

Tríos de flautas de Niccolo Dôthel, Georg A. Schneider y Leonhard von Call.

Cuartetos de flauta de Dittersdorf y Devienne.

Del romanticismo podemos mencionar algunas obras con formatos poco convencionales como el cuarteto D.96 para flauta, guitarra, viola y cello de Schubert; Beethoven compone una sonata Anh. 4 para flauta y piano; una serenata op. 25 para flauta; violín y viola; un dueto para flautas WoO 26; aires nacionales para flauta o violín y piano op. 105 y op. 107; y el trío para piano, flauta y fagot WoO 37.

El flautista alemán Theobald Böhm renovó en 1832 y 1847 el mecanismo de la flauta, otorgándole una mejor calidad sonora y un sistema de digitación más cómodo, multiplicando posibilidades para el desarrollo virtuoso del flautista. Las principales composiciones que explotan el virtuosismo del instrumento se caracterizan, por lo general, por ser compuestas por intérpretes de flauta, y es un fenómeno que se presenta en varios instrumentos también. Así tenemos por ejemplo flautistas compositores como Doppler, Böhm, Köhler, Gaubert, Tulou, Demersseman, Andersen, Kummer, Popp, Tillmetz, Ciardi, Terschak, Briccialdi, Devienne y Fürstenau. Autores que aportaron no sólo al repertorio

camerístico y orquestal de la flauta, sino que también se preocuparon por la producción de métodos para el instrumento.

Para flauta y piano las composiciones más importantes involucran a los autores anteriormente mencionados, y también a Kuhlau, Mercadante, Reinecke, Brahms y Busoni.

El formato conformado por flauta, cello y piano, presente desde el clasicismo con obras de Clementi, Sammartini, Pleyel y Dussek, presenta mejor equilibrio en el protagonismo de los instrumentos, ya que, en el clasicismo el cello muchas veces doblaba las notas ejecutadas por la mano izquierda del pianista. De este modo compositores como Carl Maria von Weber, Czerny, Kuhlau, Köhler, Farrenc y Wilhelm Popp, enriquecen el trío, generando más independencia del cello, y más diálogo entre los instrumentos, éste período es el que más obras contiene para éste formato.

Para flauta y guitarra han compuesto Mauro Giuliani, Küffner, Soussmann, Gottfried Weber y Francesco Molino, entre otros. Y para el formato integrado por flauta, viola y guitarra se encuentran los compositores Kummer, Fürstenau, Matiegka y Berger.

Debido a las transformaciones de la flauta, se convierte en un instrumento confiable para explotar a nivel camerístico, conformando con mayor frecuencia los conjuntos grandes de cámara, cabe citar los quintetos para vientos con piano de Danzi y Magnard; los sextetos para vientos y piano de Farrenc, Max Brauer, Julius Rietz y Roussel; los septetos de Hummel, Spohr, Onslow y René de Boisdeffre; los octetos de Reinecke, Lachner, Hofmann, Lefebvre, Gouvy y Lazzari; los nonetos de Spohr, Farrenc, Rheinberger y Onslow, y las obras para 12 instrumentos de Mendelssohn y Reger.

De esta época se tienen bastantes obras para dos flautas algunos compositores para mencionar son Kuhlau, Briccialdi, Mercadante, Devienne,

Küffner, entre otros. Para dos flautas y piano los autores más destacados son Doppler, Briccialdi, Fürstenau, Demersseman, Ciardi, Galli y Hughes.

Para trío de flautas: Kuhlau, Kummer, Dressler, Gabrielski, Mercadante, Tulou, etc.

Para cuarteto de flautas: Briccialdi, Devienne, Soussmann, Gabrielski, Fürstenau.

El impresionismo usa con frecuencia la sonoridad de la flauta y el arpa en el género orquestal, a su vez, esta situación potenciará el formato con obras de Ravel y Satie, además de la sonata para flauta, viola y arpa de Debussy. Otras obras interesantes de este período son el concierto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y cello de Manuel de Falla; y la introducción y allegro para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda de Debussy.

Las obras destacables que incluyen a la flauta en su plantilla instrumental son: el trío para flauta, clarinete y piano de Schmitt; el septeto para vientos de Hindemith; el sexteto para vientos de Janáček; el noneto para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, violín, viola, cello y contrabajo de Martinu; el octeto de vientos y la pastoral para violín y cuarteto de viento de Stravinski; sexteto para piano e instrumentos de viento de Poulenc; la sonata para flauta, oboe, clarinete y piano de Milhaud; la rapsodia para dos flautas, clarinete y piano de Honegger; Le Jardinier de Samos para flauta, clarinete, trompeta, violín, cello and percusión de Ibert; el cuarteto para flauta, oboe, clarinete y fagot de Francaix; septeto para piano, quinteto de viento y contrabajo de Pijper; *Suites de danza* para flauta, violín, viola, cello y percusión de Blomdahl; trío para corno, violín y piano; *Ramifications* para 12 solistas de cuerda; concierto de cámara para 13 instrumentistas de Ligeti; la sonata para flauta, oboe, cello y clave; *Thirteen* para 13 instrumentistas de John Cage; “Para un satélite” para violín, flauta, oboe, clarinete, marimba, arpa, guitarra y mandolina de Bruno

Maderna; *Diferencias* para flauta, arpa, clarinete, viola y cinta electroacústica; *Prometheus* para sexteto de vientos de Ferneyhough; *Déserts* para 14 vientos (metales y maderas), 5 percussionistas, 1 piano, and cinta electroacústica de Edgard Varèse, entre muchas otras.

Para flauta y piano las obras más notables son de los compositores: Prokofiev, Dutilleux, Messiaen, Hindemith, Roussel, Mouquet, Poulenc, Leonardo de Lorenzo, Jolivet, Perillou Hüe, Bozza, Taktakishvili, Widor, etc.

Para dos flautas se encuentran composiciones de Leonardo de Lorenzo, Cage, Bozza, Koechlin, Hindemith. Para tres flautas de Castérède, Defaye, Feld y Tomasi. Para cuatro flautas Florent Schmitt, Eugène Bozza, Bonneau, Castérède, Defaye, Louvier.

Obras para flauta y arpa de Ibert, Denisov, Inghelbrecht, Bozza, Satie y Mouquet.

La flauta piccolo comenzó a usarse en conjuntos desde el siglo XIX con Rameau, y de vez en cuando los autores la incluyen en sus sinfonías, pero en música de cámara es escasa la cantidad de repertorio comparándolo con la flauta traversa soprano, anteriormente expuesta, y su repertorio comienza a desarrollarse a finales del siglo XIX. Algunas de las obras camerísticas que podemos mencionar son: para piano y piccolo de Wetzger, Damaré, Liebermann, Dubois, Schickele, Manookian, Boetto, Castérède, Feld, entre otros. En formatos diferentes el piccolo aparece en el quinteto para piccolo y cuerdas de Graham Waterhouse, Tracoline para dos piccolos y piano de Donjon, *Der Amsel Lockruf* para piccolo, flauta y piano de Tillmetz, y en el *Zungenspitzentanz* para piccolo y dos eufonios (o sintetizador) y con posibilidad de percusión y bailarín de Stockhausen. Por supuesto también existen ocasiones en las que el autor escribe obras que pueden ser tocadas por flauta soprano o piccolo, y en otras ocasiones el mismo intérprete toca

ambos instrumentos como, por ejemplo, el concierto de cámara de Alban Berg, donde el piccolista también interpreta la segunda flauta.

La flauta alto es desarrollada por Theobald Boehm en el siglo XIX, y al final del mismo se hace popular en la orquesta con Stravinsky y Ravel. En música de cámara algunas obras para el instrumento pertenecen a los autores: Tom Febonio, Daniel Kessner, Melvin Lauf, Phyllis Louke, Andrew McBirnie, Mike Mower, Laura Pettigrew, todas con piano, el divertimento para tres flautas de Koechlin y *Altra voce* para flauta alto, mezzosoprano y medios electrónicos en vivo de Luciano Berio, y *Música para timbales con flauta alto, trombón y piano* de Stephen Chatman.

La flauta bajo se le designó por mucho tiempo a la actual flauta alto, aunque Boehm intentó su construcción, al final el instrumento era difícil de manejar. Finalmente, en 1930, los fabricantes Rudall, Carte and Company construyen una flauta bajo más práctica en su manejo (Adler, 2006, pág. 193). Para flauta bajo y piano las obras que podemos mencionar son *Two for Two* de Katherine Hoover, *A Small Sonata for a Large Flute* de Gary Schocker, *Natural Cycles* de Daniel Kessner. Otras obras de cámara para flauta bajo son la suite para flauta y trío de Jazz de Claude Bolling (sólo el sexto movimiento en flauta bajo); *Archelogos II* con pista de audio de Sophie Lacaze; *Mnemosyne* de Brian con cinta de audio de Ferneyhough; *Moss Garden* con cinta de audio de Michael Oliva; *Ethers* para flauta bajo, trombón, violín, viola, cello y contrabajo de Tristan Murail; y *Seven2* para flauta bajo, clarinete bajo, trombón bajo, cello, contrabajo y dos percusionistas de John Cage.

Otras flautas como la contrabajo y subcontrabajo son menos frecuentes en los diferentes formatos, se hacen presente en ciertos ensambles de flauta, y por lo general, están doblando la voz del bajo, pero también tenemos algunas obras muy recientes para flauta contrabajo con piano de Adrienne Albert y

Robert Dick, o con guitarra de Günter Schneider, o con cello de Eckart Beinke. Y, por último, para flauta subcontrabajo y piano existe la obra *Fushi Windgesicht*, compuesta en 2007 por Susanne Erding Swiridoff.

El ensamble de flautas es relativamente nuevo, considerando que la flauta bajo aparece en 1930, aunque anteriormente la flauta alto ocupaba su papel, los ensambles anteriores a la mitad del siglo XIX sólo eran conformados por flautas sopranos, después se fueron agregando estos registros. A continuación, se presentarán algunos autores que han escrito para el ensamble de flautas, que incluyen flautas alto, bajo y/o piccolo: Sophie Lacaze, Sonny Burnett, Catherine McMichael, Wystraete, Adrienne Albert, Deborah Anderson, Renaud Déjardin, Alan Blank, Derek Charke, Jeff Manookian, David Felder, Emily Hall, Melvin Lauf, Phyllis Louke, Nancy Nourse, Wil Offermans, James Michael Sellers, Kelly Via, Nancy Wood, Daniele Zanettovich, entre otros.

2.2.4. Música de cámara en Latinoamérica.



Ilustración 4: Flautistas do Rio

Recuperado de <https://www.youtube.com/user/MrCelsow>

La música de cámara es de origen europeo desde su concepto y llega a América, como muchos fenómenos musicales, después de cierto tiempo. Con la llegada del conquistador se impone la cultura extranjera, tal como aparece en las Ordenanzas de Tomás López (1552-1553) para el pueblo maya, dice: “Ni tocasen atambor, toponobuzles o tunkules de noche, y si por festejarse le tocasen de día, no fuese mientras misa y sermón; ni usasen de insignias antiguas para sus bailes ni cantares, sino los que los padres les enseñasen” (Aretz, 2007, pág. 37). Así, el indígena es obligado a olvidar sus costumbres y comienza a ser adoctrinado por la iglesia. Aunque sea considerada una música muy simple, la música de los indígenas tiene mayor desarrollo en ciertas zonas como la del altiplano andino, donde se poseen una familia completa de aerófonos denominados zampoñas, otros lugares son más ricos en instrumentos de percusión, y la música es de carácter pentatónico.

Después en las iglesias los sacerdotes enseñan canto llano a los nativos, e incluso algunos de estos se sorprenden por la gran habilidad del indígena para aprender en poco tiempo. Instrumentos como los órganos llegan a Nueva España desde el siglo XVI, y la primera escuela de música es fundada por el fray Pedro de Gante (1480-1572). El primer compositor colonial indígena fue Tomás Pascual, quien fuera maestro de capilla (1590-1635) en Huehuetenango (Prensa Libre, 2013). La música del período barroco en América es puramente vocal, con autores como Manuel de Sumaya, Tomás de Torrejón y Velasco y José de Campderrós. Toda ella bajo las normas traídas por los diferentes músicos que se establecieron en el nuevo continente, cultivando la música foránea, mientras que se dejaba a un lado el lenguaje musical que poseían algunas culturas. En lugares como Minas Gerais se compone con el “más puro estilo barroco y rococó, incluso se copian los cuartetos de Haydn a los cuatro o cinco años de haber sido compuestos” (Aretz, 2007, pág. 28).

En el período colonial ingresan varios instrumentos a América, tanto los traídos por españoles como africanos, éstos últimos contruidos en el territorio americano. Instrumentos como la guitarra, el arpa, el laúd, el violín, el cello, el oboe, el pífano, la chirimía, la trompeta, y otros. La flauta traversa llegará al continente hasta el siglo XIX, junto con otros instrumentos como el clarinete, el piano, la mandolina, el contrabajo y el fliscorno (Aretz, 2007, pág. 151).

La música se va desarrollando principalmente alrededor de los centros religiosos y por esta razón la música escrita es en su mayoría, de carácter vocal. En el clasicismo se destacan autores como el peruano José Bernardo Alcedo (1788-1878), autor del himno nacional del Perú y los venezolanos, Juan José Landaeta (1780-1814 aprox.), autor del himno nacional de Venezuela y José Ángel Lamas (1775-1814), este último perteneciente a la Escuela de Chacao, la cual, se funda en 1781 y se encarga de la formación de más de 150 instrumentistas y 30 compositores como Juan Manuel Olivares, José Francisco Velásquez, José Antonio Caro de Boesi, Bartolomé Bello y Francisco Javier Istúriz. En esta escuela predominó la utilización de obras del repertorio religioso europeo del s. XVIII. Finalmente cesa sus actividades en 1810, probablemente por la situación política de ese país.

Con todo el período libertario surgido en América y las luchas continuas por la libertad, se pensaría que el arte en estas tierras también sufriría un proceso de independencia, pero no. Lo que ocurre es una perduración de las costumbres culturales del viejo mundo, principalmente por la clase alta, tal como dice Charles Seeger: “las tradiciones musicales de Europa han ejercido una constante hegemonía sobre la pertenencia a las otras dos culturas... que florecieron en nuestro suelo: la afroamericana y la indoamericana.” Así en la América romántica aparecen más obras impregnadas del lenguaje europeo, especialmente influidas por la ópera y la música italiana, y en parte la zarzuela, que fue del gusto de la élite criolla de aquellos tiempos. Algunos compositores

que podemos mencionar son Ignacio Cervantes (1847-1905) en Cuba; Federico Villena (1835-1899) en Venezuela; Gustavo E. Campa (1863-1934) en México; José M. Ponce de León (1846-1882) en Colombia, considerado como el primer compositor de ópera en Colombia con *Ester* en 1874; Carlos Gomes (1836-1896) en Brasil.

Pero el levantamiento de la clase media, una clase arraigada en el folclor de su región, impulsó al compositor erudito a buscar esa identificación y al generarse el período nacionalista en Europa, el compositor americano vuelve completamente su mirada al territorio. A grandes rasgos las músicas nacionalistas se alimentan del elemento indígena, en lugares como México, Centroamérica, Ecuador, Bolivia y Perú; del elemento afroamericano en la región Caribe y Brasil; y del elemento hispánico en Argentina y Chile, aunque también se presentan elementos de otras culturas europeas. Así, por ejemplo, el minuet francés en Uruguay, en la década de 1820, genera el minué montonero, o montonero, además de *la sajuriana*, *la condición* y *el cuando*. (Aretz, 2007, pág. 178)

Las formas populares tal como afirma el libro *Latinoamérica en su música*, son desarrolladas a partir de formas musicales netamente europeas, a excepción del huayno, carnaval y el sanjuanito que son propias del elemento indígena (Aretz, 2007, pág. 148). La músicaailable entra en auge con elementos de la rítmica africana, y poco a poco se van mezclando los elementos de la música del estilo europeo con los de la cultura afro y posteriormente con la cultura anglo. Por ejemplo, Manuel Ponce nos cuenta: “a partir del Centenario de nuestra independencia, en 1910, la canción mexicana pudo entrar en los salones de una sociedad que sólo admitía música extranjera, romanzas italianas, arias de ópera”, y también agrega: “Pero... la brillante carrera de la canción fue detenida bruscamente por la invasión de una música extranjera...

vaciados en el molde del Jazz... con una mala imitación de la música norteamericana (Aretz, 2007, pág. 150).

A finales del siglo XIX, la música de cámara comienza a tener relevancia en América, y el puesto principal, lo ocupa la música para piano, donde las obras tanto académicas como populares van tomando lugar. Algunas de las obras presentes de música de cámara en la América romántica son: del compositor Amancio Alcorta, la Gran fantasía para piano y flauta; el Trío en Mi bemol para flauta, violín y piano; el Trío en Sol para flauta, violín y piano; el Cuarteto para flauta, violín, violonchelo y piano. Del brasileño Leopoldo Miguez, Suite à l'antique (1893); un trío; y la Sonata para violín y piano. De la compositora venezolana Teresa Carreño, el cuarteto de cuerdas en si menor (1895) y la serenata para cuerdas (1895). De la compositora cubana Cecilia Arizti, la Romanza romántica para violín y piano, y el trío para piano, violín y violonchelo. Del brasileño Alberto Nepomuceno varios cuartetos de cuerdas, entre los cuales se destaca el tercero denominado *Brasileiro*, impregnado de la música tradicional de su país y el lenguaje europeo; la serenata y la Suite Antigua, ambas para quinteto de cuerdas. Del argentino Julián Aguirre la Rapsodia argentina, para violín y piano; Balada y Sonata y Nocturno, ambas para violín y piano.

En la etapa del nacionalismo musical, América entra a pensarse a sí misma, a buscar su identidad propia. Algunas de los compositores destacados de este período son: Manuel M. Ponce (1882-1948) México, Alberto Williams (1862-1952) y Carlos López Buchardo en Argentina, Guillermo Uribe Holguín (1880-1972) en Colombia, Eduardo Fabini (1883-1948) en Uruguay, y Andrés Sas (1900-1967) en Perú, entre otros. Son destacables las obras para conjuntos de cámara de Manuel M. Ponce con el trío romántico, para violín, cello y piano; Quatre miniatures pour quatuor à cordes; Préludes pour violoncelle et piano Cuarteto de cuerdas, Dedicado "A mon cher maître Paul Dukas"; Prélude, para

guitarra y clavecín; Sonata a dúo, para violín y viola; el trío para violín, viola y cello; Canción de otoño, para violín y piano; sonata, para cello y piano; sonata, para guitarra y clavecín; sonata breve, para violín y piano; y scherzino para violín y piano. De Carlos López Buchardo el Nocturno para cuarteto de cuerdas, flauta, clarinete, arpa y celesta. De Guillermo Uribe Holguín con sus obras para instrumento solo como el clavicémbalo, el piano y la guitarra; la fantasía folclórica para 2 pianos Op. 81 No.4; obras para piano y violonchelo, Op. 30, 40 y 61; diez cuartetos de cuerda; dos quintetos de cuerdas con piano Op.31 y 66; dos tríos de piano y cuerdas; un trío de cuerdas; sonata para piano y viola Op.24; para violín y piano seis sonatas, una suite y un *moto perpetuo*. De Andrés Sas, *Quenas* para voz, flauta y arpa; sonatina india para flauta y piano; y obras para violín y piano.

En el siglo XX, aparecen los más grandes exponentes del repertorio musical latinoamericano y algunos de ellos, son reconocidos internacionalmente. Tal como diría el maestro argentino Alberto Ginastera: “los compositores de América Latina están técnicamente tan capacitados como pueden estar cualesquiera otros compositores en cualquier parte del mundo” (Aretz, 2007, pág. 154). En un principio, con el nacionalismo se fortalece la identidad musical de América, pero al transcurrir las décadas los compositores se irán orientando cada vez más hacia un internacionalismo. El serialismo, la aleatoriedad y muchos elementos que provienen de Europa son tomados por los compositores de esta parte del mundo, como dice el libro América Latina en su música: “la afirmación de latino-americanismo ha ido cediendo el paso, hacia los últimos festivales, a expresiones más internacionales en las cuales cualquier tinte nacionalista resultaría anatema para participar en festivales europeos de vanguardia y codearse con un Boulez, un Penderecki o un Stockhausen.

Existen numerosos nombres y una obra bastante extensa en cuanto a la música del s. XX en Latinoamérica. Finalizando la década del 20, tres exponentes han ganado el reconocimiento internacional, como son el compositor brasileiro Heitor Villalobos, quien fue a París, como el mismo dijo, “no a estudiar sino a mostrar a los maestros europeos lo que un hombre de este lado del Atlántico había producido” (Aretz, 2007, pág. 156). Carlos Chávez, en México, quien buscó en sus raíces musicales la inspiración de su obra, rechazando el servilismo hacia lo europeo tomó sus aportes desde la música precolombina hasta el presente, con una fuerte identidad nacional. Y Juan José Castro en Argentina.

La obra camerística de Villalobos es muy interesante y de gran calidad, como son los 17 cuartetos de cuerdas; la bachianas brasileiras N.6 para flauta y fagot; los choros N. 2 para flauta y clarinete, N.º 4 para 3 cornos y trombón, y N.º 7 para vientos, violín y violonchelo; el dúo para violín y viola; el dúo para oboe y fagot; el quinteto instrumental, para flauta, violín, viola, violonchelo y arpa; el trío para oboe, clarinete y fagot; el cuarteto para flauta, oboe, clarinete y fagot; el sexteto místico para flauta, oboe, saxofón, guitarra, celesta y arpa; y un quinteto de vientos *em forma de chôros*.

Carlos Chávez, compone obras para violín y piano; violonchelo y piano; un sexteto para piano y cuerdas; *Energía* para piccolo, flauta, fagot, corno, trompeta, trombón bajo, viola, violonchelo y contrabajo; una sonata para 4 cornos; cuartetos de cuerdas; *Soli I* para oboe, clarinete, trompeta y fagot; *Xochipilli Macuilxóchitl* para piccolo, flauta, clarinete, trombón, y seis percussionistas; una suite para doble cuarteto de cuerdas; *Soli II* para quinteto de viento; *Tambuco* para seis percussionistas; *Invention II* para trío de cuerdas; y *Soli IV* para corno, trompeta y trombón. Por su parte, Juan José Castro compone una sonata para violín y otra para violonchelo; un cuarteto de cuerdas.

Otros compositores son los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla; el primero con sus *Rítmicas* N. 6 y 7, para instrumentos de percusión folclórica; y el segundo con su *Primera suite* para ocho instrumentos de viento y piano. El compositor mejicano Silvestre Revueltas compone obras como las cuatro piezas para dos violines y chelo; *Ocho x radio*; cuatro cuartetos de cuerdas; Tres pequeñas piezas serias para quintetos de vientos; tres piezas para violín y piano; *First Little Serious Piece* y *Second Little Serious Piece*; entre otras.

Los compositores latinoamericanos, a partir la década del 40, comienzan a viajar hacia Estados Unidos para mejorar sus conocimientos musicales, con maestros propios del país, como con otros europeos residentes en ese momento, nutriéndose del conocimiento de Paul Hindemith, Aaron Copland o Darius Milhaud. Así, por ejemplo, van hacia el Centro Musical de Berkshire compositores como el cubano Harold Gramatges, el mexicano Blas Galindo, el portorriqueño Héctor Campos-Parsi, el Argentino Mario Davidovsky, el argentino Alberto Ginastera, el uruguayo Héctor Tosar, el venezolano Antonio Estévez, el colombiano Óscar Buenaventura, el cubano Julián Orbón, el brasileño Eleazar de Carvalho y el panameño Roque Cordero.

Otros compositores se adoptan las técnicas provenientes del dodecafonismo, como Juan Carlos Paz, quién escribe su *Primera composición dodecafónica* para flauta, corno inglés y chelo, en 1934, compone en este estilo, además, su *Serenata* op. 24, la *Suite* op. 25, y el quinteto para vientos op. 26 y *Dédalus* op. 46. Otra obra destacada es el *cuarteto en cinco movimientos, In memoriam Alban Berg* de Aurelio de la Vega. Y también los brasileños Claudio Santoro y César Guerra-Peixe. Aunque Santoro abandona después el uso del dodecafonismo.

Los festivales realizados en el territorio, aportan una variedad de obras de muy buena calidad, y muchas de ellas en música de cámara. El jefe de la división de Música de la Unión Panamericana, el director de orquesta colombiano Guillermo Espinosa reunió a varios músicos para fundar el Centro Interamericano de Música, después conocido como el Consejo Interamericano de Música (CIDEM), gracias al cual se organizaron los Festivales Interamericanos de Música de Washington, además de muchos congresos de educación musical y etnomusicología, multiplicando así la riqueza musical latinoamericana.

Así en Primer Festival Interamericano de Música de Washington (1958), se involucran importantes obras de música de cámara, como los cuartetos de cuerda N.1 de Juan Orrego Salas, el N.2 de Ginastera y *el cuarteto en cinco movimientos, In memoriam Alban Berg* de Aurelio de la Vega. El segundo festival celebrado en 1961, aporta el cuarteto N. 6 de Gustavo Becerra y N.1 de Cordero; la partita para cuerdas del guatemalteco Enrique Solares y el quinteto de vientos de Santa Cruz; el quinteto para cuerdas y piano de Galindo; el *Quinteto abstracto* para instrumentos de viento del colombiano Fabio Gonzáles-Zuleta; y la sonata para chelo y piano del mejicano Rodolfo Halffter.

En el tercer festival, llevado a cabo en 1965, da a conocer las obras: del guatemalteco Joaquín Orellana un trío para cuerdas; de la peruana Pozzi Escot los *tres poemas de Rilke* para narrador y cuarteto de cuerdas; el cuarteto de cuerdas de Eduardo Maturana y el N.6 de Claudio Santoro; la partita para instrumentos de teclado, cuarteto de cuerdas y clavecín concertante de Julián Orbón; *Trasparencias* para seis grupos instrumentales de Antonio Taurello.

En el cuarto, desarrollado en 1968, con las obras: *Xilofonías* para flauta, oboe, clarinete bajo, fagot y percusión del mejicano Mario Kuri; *Concertante* para timbales y conjunto de cámara del colombiano Blas E. Atehortúa; *Eidesis II*

para trece instrumentos del argentino Alcidez Lanza; *Elegía para cuerdas* del portorriqueño Rafael Aponte-Ledeé; *Metamorfosis* para piano y quince instrumentos del argentino Armando Krieger; el segundo cuarteto de cuerdas del mejicano Manuel Enríquez; el cuarteto de cuerdas del chileno León Schidlowsky; *Zinctum* para cuarteto de cuerdas del uruguayo Sergio Cervetti, quién obtuvo con *con cinco episodios para trío*, el Premio de Música de Cámara del Festival de Caracas; *Contrastes* para dos pianos de Gerardo Gandini; *Juegos* para piano y cinta magnetofónica de Gustavo Becerra; *Sincronismo N.2* para cuatro instrumentos y cinta magnetofónica de Mario Davidovsky; y el cuarteto de cuerdas N.7 de Claudio Santoro.

En el quinto festival (1971), se hacen notables las obras: *Colores mágicos* para arpa, luces y orquesta de cámara del uruguayo José Serebrier; *Reflejos* para tres grupos instrumentales del del uruguayo Antonio Mastrogiovanni; *Metaplasis A* para orquesta de cámara del venezolano Yanis Ioannidis; y *Díptico II* para violín y piano de Manuel Enríquez.

El nacionalismo llega deja su predominancia en el repertorio y toma un tinte internacionalista, tal como afirma Ginastera al respecto: “la era del folklorismo en Latinoamérica había terminado” (Aretz, 2007, pág. 184). Esta afirmación se refleja en la obra de este compositor. Algunas de las obras de cámara de este autor son: el dúo para flauta y oboe op. 13, *Pambeana 1 y 2*, para violín con piano, y para chelo con piano, respectivamente, tres cuartetos de cuerda, un quinteto con piano.

Existen, además, muchos otros compositores con una obra muy distinguida para música de cámara, como los argentinos Mariano Etkin, Octavio López, Gabriel Valverde, Juan María Solare, Isabel Aretz, Mario Davidovsky y por supuesto, Astor Piazzolla; el boliviano Eduardo Caba; los brasileños Camargo Guarnieri, Francisco Mignone y Claudio Santoro; los chilenos Juan Orrego

Salas, Pedro Humberto Allende y Joaquín Zamacois; los cubanos Leo Brouwer, Ernesto Lecuona, Tania León y Amadeo Roldán; el costarricense Benjamín Gutiérrez; el ecuatoriano Gerardo Guevara; los guatemaltecos Ricardo Castillo, Enrique Solares y Joaquín Orellana; los mejicanos Silvestre Revueltas, Blas Galindo, Mario Lavista y Julio Estrada; los peruanos José Carlos Campos, Celso Garrido y Andrés Sas; los uruguayos Coriún Aharonián, Eduardo Fabini y Héctor Tosar; y los venezolanos Aldemaro Romero, Ana Mercedes Asuaje y Diógenes Rivas.

Por su parte en Colombia tenemos a los compositores Blas Emilio Atehortúa, Guillermo Uribe Holguín, Roberto Pineda Duque, Jesús Bermúdez Silva, Luis Carlos Figueroa, Mauricio Nasi, Antonio María Valencia, Fabio González Zuleta, Francisco Zumaque, Guillermo Quevedo, Pedro Biava, Gonzalo Vidal, Alfredo Aragón. Por supuesto, algunos de estos autores han producido mayor cantidad o calidad de obras que otros, pero el deseo es incluir algunos nombres notables en el repertorio camerístico. Existen otros grandes compositores del país que se dedicaron a un estilo más popular, y que han compuesto un gran número de obras para piano o formatos tradicionales, como Luis A. Calvo y Pedro Morales Pino, que, junto con otros autores latinoamericanos, no se incluyen para no extender el texto. Y por supuesto, los compositores más recientes y que en un futuro cercano serán recordados por la calidad de su obra. Para ello se necesita seguir indagando sobre el repertorio de música de cámara y publicitarlo en los diferentes festivales y auditorios del país.

2.3. PERTINENCIA DE LA MÚSICA DE CÁMARA EN LA FORMACIÓN MUSICAL

La música de cámara tiene una importancia notable para el músico en formación, tal como nos cuenta la especialista en flauta piccolo y flauta, Cecilia Piehl Price (ver anexo 1.2, pregunta 8), acerca de la importancia de estos espacios: “habría que asegurarse de que el rol (de la música de cámara) en las escuelas, en instituciones universitarias o las escuelas de música, no lo tomen como una materia secundaria... y si la música de cámara la sacan de las carreras o la menosprecian en las carreras, pierde muchísima importancia, y la pierde para el alumno también.” Y efectivamente, si primero no conoces algo como sabes que te gusta o no, si no tienes la opción de la experiencia camerística como la vas a buscar sin saber a fondo que significa un ensamble de cámara. Y ella agrega: “A veces, es más importante que toquen música de cámara a que vayan a la clase de flauta”.

Para el maestro Fernando Harms (ver anexo 1.3, pregunta 8): “Todos los conservatorios deben tener quintetos de viento más que la orquesta”, señalando así una relevancia mayor en el formato camerístico que el orquestal. Pero por qué razón para estos maestros la música de cámara es mucho más importante que materias como la del instrumento principal y la orquesta. La especialista Piehl nos indica el aporte a la afinación del estudiante, a escuchar esa afinación dentro de un acorde, a la sincronía del ritmo, a la unificación de criterios para desarrollar una versión grupal del repertorio. Para el maestro Harms cuenta el aporte que hace la música de cámara al estudiante, colaborando al reconocimiento de las cualidades sonoras de los instrumentos que tocan en un ensamble, a la afinación, y la convivencia entre los compañeros. Por su parte el maestro Manuel Rojas (ver anexo 1.1, pregunta 1), dice “ayuda a desarrollar el oído... nos ayuda a tener una dimensión más clara de lo que es la música y de lo que pueda pasar entre

un escenario". En el texto Música en grupo se relata: "además de permitir expresar estados de ánimo, es un recurso privilegiado para desarrollar la capacidad de escucha, mejorar las habilidades sociales y, en definitiva, vivir en armonía con los demás". (Balsera Gómez & Bernal Bernal, 2009)

Por otra parte, los currículos de algunas universidades en Bogotá reconocen la importancia de la música de cámara como una materia, por ejemplo, en universidades públicas como la Universidad Nacional, el programa de música instrumental tiene cinco espacios desde tercer semestre con 2 créditos cada uno; la Universidad Distrital Francisco José de Caldas plantea 4 espacios con 2 créditos cada uno en la línea de interpretación musical a partir de quinto semestre. En las universidades del sector privado también se hace presente este espacio de formación, así en la Pontificia Universidad Javeriana en el programa de estudios musicales en el énfasis de interpretación existen 4 espacios con dos créditos cada uno y se plantea a partir de séptimo semestre, mientras que la Universidad Sergio Arboleda en su programa profesional de música en énfasis de ejecución instrumental plantea tres espacios de dos créditos cada uno. En la Universidad Pedagógica Nacional, en la anterior malla curricular, existió un espacio de música de cámara, en el énfasis en de pedagogía instrumental, con cuatro espacios de un crédito cada uno.

Se puede afirmar que este espacio es considerado en estos currículos porque las líneas de profundización en la ejecución instrumental requieren mayor especialización, y que, para una carrera como una licenciatura en música, tal vez no sea tan relevante. Pero efectivamente es necesaria, por ejemplo, el maestro Harms afirma: "tendrían que tener al menos tantos quintetos de viento como futuros profesores de fagotes hay, si no, buscar cuartetos". La música de cámara no sólo puede ser una herramienta para profesionalizarse en la ejecución instrumental, también es un espacio que colabora a la formación de los futuros licenciados, ya que aporta elementos nuevos para las prácticas

estudiantiles de pequeños formatos. En ciertas zonas alejadas las prácticas de orquesta y banda están ausentes, por el simple hecho de contar con bajos presupuestos para tener todos los instrumentos necesarios para esos grandes formatos, y la mejor alternativa es conocer la música de cámara. Por supuesto, este género posee un repertorio exigente, pero en manos del arreglista, que muchas veces es este maestro director, queda la posibilidad de desarrollar las capacidades propias de cada integrante, y así el estudiante va tomando confianza y responsabilidad, porque el mismo es una parte fundamental para el grupo.

A diferencia de las prácticas grupales de música en grandes conjuntos, en la música de cámara los intérpretes no pueden “escondersse”, es decir, si un instrumentista no toca, se nota el vacío mucho más fácilmente que en un conjunto donde su parte está doblada por otro compañero, y en un principio puede funcionar para el músico en formación ese apoyo, pero tal como afirma Piaget la finalidad de la educación es el desarrollo de la autonomía (Piaget, 1932), debido a esta razón es necesario pasar cada vez de un estado de heteronomía a uno de autonomía, y el desarrollo musical también necesita ese proceso. Y comenzar en grupos grandes que nos apoyan para ejecutar una parte con un instrumento igual doblando, para después desarrollar la confianza de tocar una parte que no es doblada, sino que depende completamente de nosotros, exigiendo nuestro compromiso de estudio previo, y no se camufla el músico en una masa orquestal, como en ocasiones ocurre. La afinación y la articulación son mucho más evidentes, así como también el uso del fraseo y la dinámica. Si el maestro en formación experimenta el espacio de música de cámara no sólo se potenciará como músico, sino que impactará a sus futuros estudiantes, porque posee un conocimiento práctico de cómo desarrollarse a nivel musical y a nivel humano, enseñando la importancia del liderazgo, la confianza, la coordinación y la subordinación de una manera clara, además, el

maestro escuchará con mayor facilidad los problemas de sonido y demás en sus estudiantes, y tendrá mayor facilidad para ayudarlo a superar sus problemáticas, situación que sería más compleja con una orquesta por la gran cantidad de músicos.

El texto *Hacer música en grupo* nos muestra dos grupos con los que trabaja música de cámara: uno de enseñanza básica y uno de enseñanza profesional, el primero ha ejercido una ayuda para superar a María, una niña de ocho años, su miedo escénico; mientras que el segundo grupo con niños de 15 años y uno de 18, donde se potenció la escucha activa, el desarrollo de habilidades sociales y musicales. Esta práctica se elaboró en Zaragoza, España.

La propuesta de la tesis *Sonoridades De Frontera - Circo Boehm - Una Propuesta Otra* por la Educación Musical en la UPN nos muestra la necesidad de reivindicar los espacios de profundización en el lenguaje instrumental: “En este sentido lo cultural específico depende también de la apropiación de los instrumentos musicales que no pueden quedar de lado como optativos o electivos” (Ardila Villegas, 2013). Y como espacios de prácticas de Conjunto Instrumental, como es, por ejemplo, la banda, tienen sobrecupo en el mismo instrumento. Y al observar las bandas a nivel nacional o internacional, es curioso ver como el conjunto posee hasta nueve flautistas, en los cuales uno toca piccolo. El momento en que existió Circo Boehm como materia de Conjunto Instrumental, ayudó a los flautistas no sólo porque haya sido un espacio de potenciación del desarrollo instrumental, sino también porque amplifica sus alcances con repertorios diversos, conocimientos de músicas *otras*, desarrollo de técnicas extendidas propias de la flauta, improvisación y el uso de la percusión, además de otras experiencias. Y si se observa con detenimiento, ocho o seis flautistas que doblen dos partes de flauta en una banda o los mismo seis en un espacio propio del instrumento dentro de la música de cámara, ¿Cuál experiencia musical podría dejar mayores o nuevos

aprendizajes a sus integrantes? ¿Cuál podría fortalecer la apropiación de la técnica instrumental y el discurso musical? ¿Cuál podrá empoderar con mayor efectividad a el intérprete? Se puede observar también un escape a esta problemática por parte de los estudiantes, donde los flautistas se encargan de otro instrumento y no pueden ejercer en su propia área de conocimiento instrumental, ya lo describía Johann Vanegas en su monografía: “algunos estudiantes han optado por estar en otros conjuntos en los cuales no es necesaria la flauta traversa, dejando a un lado la formación del flautista en el ámbito grupal” (Vanegas, 2015, pág. 11).

Entonces, los conjuntos de gran cantidad de músicos son constructivos, pero también los ensambles de pequeños formatos, que por su facilidad brinda mayores oportunidades de escuchar el sonido de cada individuo, ayuda a crear espacios para la improvisación sin excluir a ninguno. Aunque las condiciones en nuestro país sean tan diferentes, los futuros maestros podrán aprovechar de todas las herramientas presentes en la música de cámara, porque, así como muchos de sus estudiantes no sean en el futuro músicos, otros tal vez, si se apasionen por llegar a ser grandes instrumentistas, no necesariamente eurocéntricos, y en ese caso su etapa de formación es la más importante, e igualmente será necesario un trabajo en la práctica de música de cámara y un maestro que esté empoderado de los saberes dentro de la misma.

CAPÍTULO 3

Este capítulo describe la metodología, los sujetos implícitos en esta propuesta y los instrumentos de recolección de la información, los criterios de selección del repertorio, un repertorio enriquecido por la variedad de sus obras, donde se establece la importancia de abordar diferentes estilos y géneros musicales. Además, las sesiones de trabajo con el ensamble, y los ejes musicales implementados en las mismas.

3.1. METODOLOGÍA

ENFOQUE

Este proyecto de investigación es de tipo cualitativo, debido a que trabajo con el fenómeno educativo musical, en este caso abordando, con algunos estudiantes de la Universidad Pedagógica, las relaciones y características presentadas en la práctica de música de cámara, y la recopilación de información de algunos actores que han tenido parte en la misma. El enfoque pedagógico de la monografía es constructivista, ya que la cognición humana está en construcción y el estudiante es sujeto activo de esta, por tanto, cada integrante del conjunto fue responsable de adquirir su propio conocimiento interrelacionando la práctica y el andamiaje proporcionado por el director del ensamble, además de las puestas en común de las diferentes temáticas abordadas. La música de cámara se enfocó a una construcción colectiva, donde el maestro, en este caso el autor del proyecto, cumplió su papel como guía, quien entregó herramientas necesarias para el aprendizaje a través de las diferentes sesiones. Se partió de las estructuras previas de cada integrante, estableciendo relaciones e integrando estos conocimientos al

proceso de ensamblaje con base en la reflexión pedagógica, una reflexión caracterizada por el aprendizaje significativo.

3.2. POBLACIÓN:



Ilustración 5: Ensamble de flautas de la Universidad Pedagógica Nacional

Ensamble de flautas traversas integrado por cinco estudiantes de flauta del Universidad Pedagógica Nacional, que poseen dominio en aspectos técnicos del instrumento, tal como son las escalas mayores y menores, con sus arpeggios; el uso de golpe simple y doble de lengua, staccato, legato y un nivel básico de lectura a primera vista. Con conocimientos básicos, unos más otros menos, en afinación, rítmica, dinámica, fraseo e interpretación. Todos son estudiantes provenientes de procesos de bandas municipales, y actualmente cuatro de ellos forman parte de la banda sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional.

Criterios de selección: La propuesta se elabora para estudiantes de flauta con alguna experiencia en bandas sinfónicas, debido a que aborda con sus integrantes repertorios diversos, con obras colombianas, latinoamericanas e internacionales. Los integrantes poseen conocimientos básicos en afinación,

rítmica, dinámica, fraseo e interpretación; la mayoría de ellos posee poca experiencia en música de cámara. De este modo, la propuesta actual ayudó para fortalecerlos y enriquecerlos en su práctica camerística, que por cualquier circunstancia no han abordado de manera seria y responsable.

3.2.1. Autobiografías

William Armando Camargo Villamarín



Ilustración 6: William Camargo

La música siempre está presente en la vida de las personas, pero cuando el autor de esta monografía, toma el libro *De lo espiritual en el arte* de Kandisky, que habla del artista, su creación, las formas y el color, pero al leer la relación de los instrumentos al color, se interesa de escuchar de música rock a escuchar música clásica, impulsado por imaginar como son los colores de esta música, que ya conocía, pero que nunca escuchó con detenimiento, y descubre un lenguaje instrumental enriquecido del género. Era el año 2002 cuando buscó más y más obras para escuchar. Así, mientras hacía las tareas de colegio escuchaba la emisora HJCK, después la emisora de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, UN Radio y Radio Nacional; y allí nace su gusto por la música barroca, por la sonata da camera y la sonata trío, entonces comienza su educación musical de manera autodidacta, aprendiendo gramática y flauta

dulce. Después por casualidad se entera de la escuela de banda del municipio de Chía, y en 2005, ingresa a recibir una educación musical. Allí se empapa del repertorio bandístico, con obras colombianas, latinoamericanas e internacionales formando parte de la banda y la estudiantina, como contrabajista. Pero ese gusto inicial lo lleva a conformar su primer grupo de cámara, creando adaptaciones a diferentes formatos, donde por la irregularidad de los músicos y falta de apoyo por parte de algunos funcionarios terminó en una experiencia de fracaso con la presentación final, y cargada de tristeza. Aun cuando la crítica mordaz le sugiere desistir de la música, continúa siendo parte de los conjuntos musicales representativos del municipio.

Años más tarde, intenta una conformación de un trío, pero no se consolida, mientras sigue en la banda sinfónica pero ahora como flautista. Finalmente conforma un conjunto de cuerdas, con dos violines, dos contrabajos y piano, con el nombre de “1685”, donde él tocaba el contrabajo y con el cual por fin logra cumplir ese pequeño sueño de tocar música de cámara, este concierto lo siente como la culminación de un proceso en la casa de la cultura, para iniciar un nuevo ciclo en la Universidad Pedagógica Nacional. En este último lugar, desde tercer semestre, en 2012, se inclina nuevamente por hacer música de cámara, especialmente, sonatas trío, con flauta, violín, cello y piano, con un grupo de amigos, que finalmente no pudieron seguir debido a su complicados y diferentes horarios, un año después intentaron retomar, pero nuevamente no fue posible por la misma razón. Por último, comenzó el actual proyecto con un formato de trío, primero conformado por flauta, violín y cello; segundo, con flauta, violín y guitarra; tercero, quinteto de maderas, todos ellos con la problemática constante del horario y tiempo para ensayar, sólo en un caso se dio la desintegración por incumplimiento por falta de estudio de uno de los integrantes, y finalmente, se consolidó con un ensamble de flautas traversas. También ha tocado con pianista acompañante en los diferentes

semestres de la carrera; en otra oportunidad tocó con su amigo guitarrista William Torres, y con chelo y piano. En la actualidad aparte del conjunto de flautas, forma parte de un trío con clarinete y fagot; y con un guitarrista está abordando únicamente obras del repertorio latinoamericano y colombiano.

Juan David Rodríguez Aponte



Ilustración 7: Juan David Rodríguez

Inició sus estudios musicales en la Banda de marcha del Colegio Parroquial Santiago apóstol en Funza, interpretando como instrumento principal la tuba. En 2010 es admitido en la Banda Sinfónica del Municipio de Funza bajo la dirección del Maestro Oscar Chunza, en donde actualmente es piccolista y primera flauta, además de desempeñarse como profesor en el área de Gramática. Sus profesores de instrumento han sido para ese momento, Felipe García, Sandra Sánchez y Jesús Luque. En 2011 ingresa como piccolista en la Orquesta Filarmónica Filadelfia, dirigida por el Maestro Jorge Rivera; por este mismo año decide crear el Quinteto de Maderas Di Amaretto, en donde se desempeñaba como flautista y director, y con este ensamble participa en el primer concurso internacional de cámara. Ha tenido la oportunidad de presentarse en diferentes escenarios a nivel nacional como flautista solista con acompañamiento de piano; ocupó el tercer puesto en la convocatoria realizada

en el municipio de Funza para estímulos y becas internacionales para recibir clases magistrales en Estados Unidos con talleristas de este país. Nombrado dentro de los procesos de formación de su municipio tales como, una Experiencia Exitosa y con una prometedora Carrera musical, reconocimiento otorgado por la Alcaldía de Funza en el año 2016.

Actualmente cursa sus estudios musicales en la Universidad Pedagógica Nacional con la guía del maestro Alfredo Ardila. Se desempeña como jefe de cuerda y Piccolista de la Banda sinfónica de la Universidad. Hace parte de diferentes ensambles entre ellos el Cuarteto Tradicional Colombiano Bachue, Ensamble de Músicas Latinoamericanas y Contemporáneas, y se ha desenvuelto como acompañante regular del Dueto de las Cantantes Sharon Rico y Ángela Velandia, y de los diferentes ensambles de piano acompañante e instrumento melódico.

Dailyn Mariana Alméciga Méndez



Ilustración 8: Mariana Alméciga

Inicia su formación musical en la Casa de la cultura de La Calera a la edad de los 6 años formando parte de la banda sinfónica del municipio, en ella estuvo

por 9 años participando en diferentes concursos bandísticos, en los cuales ocuparon, en varias ocasiones, el primer puesto. Después, con algunos de los integrantes de esta, conformó una orquesta tropical llamada Plano Latino, con la que amenizaron fiestas y eventos.

Al terminar el proceso con la banda sinfónica de La Calera, algunos de sus integrantes, incluyendo a Mariana, conformaron un grupo de cámara, donde tuvieron la oportunidad de tocar con el eufonista Steven Mead, y dar conciertos en diferentes lugares. En este momento se encuentra cursando tercer semestre de Licenciatura en música en la Universidad Pedagógica Nacional.

Oscar Daniel Fiaga



Ilustración 9: Daniel Fiaga

Inició su acercamiento a la flauta en el año 2007, en la banda sinfónica de Villa de Leyva, Boyacá. Donde participó durante 6 años, involucrado en el montaje de muchos tipos de repertorios y obras que abrieron su camino musical. En 2013, formó parte de *A la colombiana*, un ensamble de música colombiana en formato de flauta y guitarra. Presentándose en casas comerciales y restaurantes de Villa de Leyva, lo que los llevó también a aumentar sus

propósitos e involucraron otros géneros de música que son del agrado de estos lugares, tales como jazz, son cubano, boleros, salsa.

En el año 2014, ingresó a la Universidad Pedagógica Nacional, para adelantar estudios en flauta traversa, pero el siguiente año interrumpió sus estudios. En 2015, conformó con otros músicos, *Hacubembe*, un ensamble de flauta, guitarra, piano y percusión. En estos dos años mencionados fue partícipe del seminario internacional de pedagogía e interpretación de la flauta que realiza la Universidad Nacional.

En 2015 recibió clases de flauta con maestros tales como: Alexis Angulo, Manuel Rojas, etc., en la ciudad de Barquisimeto, Venezuela; y durante su estadía de 20 días, se involucró en la orquesta de flautas del estado Lara. Luego del regreso al país, ya en el 2016, dirigió por un año la banda sinfónica juvenil de Villa de Leyva. Retoma sus estudios en la universidad y participa en el seminario de pedagogía e interpretación del 2016. Actualmente forma parte del Quinteto de Flautas de la presente propuesta.

Daiana Enciso Duque



Ilustración 10: Daiana Enciso

Desde los 12 años se unió a la banda sinfónica del municipio de Villeta y desde entonces ha participado en las categorías infantil, juvenil y mayores en

diferentes concursos departamentales y nacionales de bandas, alcanzando los primeros lugares con estas agrupaciones. Participó como solista con esta banda. También ha realizado ensambles de duetos de flauta traversa y de flauta traversa con saxofón alto. Participó en el IV Seminario Internacional de Flauta Traversa que organiza el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia.

Actualmente se encuentra cursando tercer semestre de Licenciatura en Música en la Universidad Pedagógica Nacional, en dónde ha recibido cátedra de Flauta Traversa con el maestro Julio Noguera, realizando recitales de Flauta y Piano. Es miembro de la Banda Sinfónica de la UPN.

3.3. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN:

- Observación participante realizada con un grupo focal conformado por conjunto de flautas realizada en 12 sesiones. Se observarán los aspectos musicales como afinación, fraseo, dinámicas, interpretación estilística y ensamble.
- Cuestionario de diagnóstico dirigido a los compañeros que conforman el ensamble, para determinar sus estructuras previas en música de cámara y en las subcategorías a abordar por la propuesta.
- Entrevista semi estructurada dirigida a tres maestros latinoamericanos implicados en las prácticas de música de cámara desde la flauta, enfocadas a identificar la relevancia de la misma, el repertorio y la construcción social en este espacio.
- Revisión bibliográfica.

3.4. CRITERIOS DE SELECCIÓN DEL REPERTORIO

El repertorio se ha seleccionado buscando la diversidad, no centrándose en un solo tipo de género o estilo, acogiendo obras que son manifestaciones de nuestro territorio, tanto de Latinoamérica como de Colombia, obras que son más cercanas a nuestro sentir propio y que llegan con más facilidad a un público común, impactando a mayores personas y motivándolos a escuchar más expresiones musicales por su riqueza en la diversidad. A su vez es importante abordar el repertorio escrito originalmente para el formato, con obras del barroco y del clasicismo, que fortalecen el crecimiento musical del grupo, y que no tienen una gran exigencia para ser abordadas de acuerdo al nivel musical de los integrantes.

El repertorio debe ser diverso, para apropiarse más elementos para el estudiante, además, si hablamos de las músicas de Colombia y Latinoamérica, la apropiación de un lenguaje cultural propio, es determinante, en la propuesta los compañeros pedían ensayar el repertorio latinoamericano por sobre otros. Como afirma Jorquera: *“Centrar la enseñanza instrumental en un repertorio fijo podría producir el mismo tipo de dependencia que provoca el aprendizaje de la técnica instrumental a través de ejercicios preestablecidos”* (Jorquera Jaramillo, 2002). Por otra parte, se debe considerar que no todos los flautistas desean desempeñarse en la misma área, y es mejor que sea así, tal como afirma el maestro Alfredo Ardila: *“Nuestra consideración parte de que no todos los estudiantes están llamados a ser intérpretes de la música clásica europea, ni todos los profesores estamos llamados a enseñarla, siempre como prioridad y/o como única vía de enseñanza y de estética, y de cierta manera dar continuidad a procesos y herencias coloniales, que se han naturalizado en la educación durante los siglos anteriores en Colombia”* (Ardila Villegas, 2013).

La maestra Cecilia Piehl nos comenta: “incorporemos y valoremos lo que es nuestro, porque para nosotros es mucho más fácil un bambuco, un tango, una chacarera, un choro brasileiro, que interpretar Mozart, es mucho más natural para nosotros, porque lo oímos más en nuestra tierra” y agrega a propósito del repertorio latinoamericano: “nosotros mismos los desvaloramos, se trata de valorizarlo y ahí sí, el mundo lo valoriza, tiene que empezar por nosotros”. Mientras el maestro Harms dice: “Entonces en Latinoamérica afloran todos estos ritmos, pero en el estudio de la teoría rítmica convencional europea, no lo es tanto, entonces a ti no te enseñan esa rítmica. Y te enseñan el ritmo cristianismo occidental... pero no te enseñan la rítmica de acá”.

A su vez el maestro Manuel Rojas nos cuenta: “a veces nos ponemos el “switch” de lo clásico, de lo académico, y tienes una fortuna, y una gran riqueza que es tu música, porque no darla a conocer” y agrega “pasaríamos acá toda la tarde contándote anécdotas y experiencias de gente que se quebranta; gente feliz... grandes flautistas; gente normal; gente importante; músicos súper importantes. Indicando todo el impacto que genera en Europa misma nuestra música. Entonces, ¿Por qué no abordarla?

Finalmente si vemos con lupa el repertorio de las diferentes instituciones universitarias en Bogotá, van a beber fuertemente del mismo repertorio, como nos cuenta el Maestro Ardila: “después de trabajar profesionalmente en nivel universitario por más de quince años en el área de vientos, reflexiono y observo que de acuerdo a los programas de instrumento principal y clase colectiva en nivel universitario, se demostraron evidencias de la preferencia y casi obligatoriedad del repertorio eurocéntrico-erudito”. (Ardila Villegas, 2013) A nivel musical los aspectos más importantes para la selección del repertorio son aquellos que permitan fortalecer el ensamble del conjunto de cámara, tales como la afinación, la cual está totalmente ligada al componente armónico de las obras, por ejemplo, la afinación de sextas, séptimas, de acordes, etc. Por

tanto, se buscaron obras con tonalidades poco cargadas de alteraciones, armonías sencillas con acordes secundarios para identificar fácilmente las tríadas y algunas cuatriadas, el uso de octavas, terceras y sextas en melodías; la rítmica, que conserven una misma métrica a lo largo de la obra, para estabilizar el pulso grupal, uso de síncopas; las dinámicas, obras variantes en el matiz y uso de reguladores; fraseo, proponiendo un fraseo que vaya con la naturaleza de la melodía y la armonía, y la interpretación, donde se emplean elementos comunes de acuerdo al género o estilo, y se propone una interpretación propia del grupo. Existen otros elementos tomados en consideración en el proceso de ensamblaje, como la articulación, pero sólo se eligieron cinco categorías generales para el desarrollo de las sesiones, como fueron la afinación, la rítmica, la dinámica, el fraseo y la interpretación. La música se puede dividir en estas categorías, aun así, algunos elementos están correlacionados, debido a que la música es una unidad integral de todos estos elementos, tales como la dinámica y su relación dentro de la frase, o al hablar del ritmo armónico de la pieza.

Bajo estos criterios las obras abordadas son; en primer lugar, partiendo del conocimiento y trabajo previo de los integrantes, se abordó una obra barroca y una clásica que fueron escritas originalmente para este formato, tales como el Concierto n. 3 op. 15 de Boismortier y el Notturmo de Dittersdorf; por la importancia mencionada de un repertorio diverso, se seleccionó una obra del repertorio latinoamericano, choro Vou Vivendo de Pixinguinha y Benedito Lacerda; finalmente se escogió música colombiana, arreglada para el formato con el pasillo Entusiasmo de Luis A. Calvo y la Guabina Santandereana n.2 de Lelio Olarte. A continuación, se puede observar las categorías musicales de cada obra.

1) Entusiasmo. Compuesta por Luis A. Calvo. Arreglo de Jefferson Guerrero.

Armonía	Melodías dobladas a intervalos de tercera y sexta. Armonía tonal con algunos acordes con séptima.																																			
Dinámica	Uso de diferentes dinámicas escritas que van desde el piano hasta el fortissimo, y el uso del crescendo.																																			
Rítmica	Compás de ¾. Uso de síncopas, corcheas, negras y blancas con puntillo.																																			
Tempo	 = 63																																			
Articulación	Golpe simple y doble de lengua, staccato, legato.																																			
Fraseo e interpretación	El fraseo de la obra fue establecido con los integrantes del conjunto de flautas (ver anexo 4), se puede observar las indicaciones de matiz en color azul, que están sujetas a los fraseos establecidos. En cuanto a la interpretación se establecen algunas respiraciones para separar las estructuras. <table><tr><td>Estructura</td><td colspan="6">A A B A C C A</td></tr><tr><td>Sección</td><td colspan="2">A</td><td colspan="2">B</td><td colspan="2">C</td></tr><tr><td>Subsección</td><td>a</td><td>a´</td><td>b</td><td>b´</td><td>c</td><td>c´</td></tr><tr><td>Compás</td><td>1</td><td>18</td><td>37</td><td>53</td><td>68</td><td>76</td></tr><tr><td>Tonalidad</td><td colspan="2">Sol mayor</td><td colspan="2">Do mayor</td><td colspan="2">Do mayor</td></tr></table>	Estructura	A A B A C C A						Sección	A		B		C		Subsección	a	a´	b	b´	c	c´	Compás	1	18	37	53	68	76	Tonalidad	Sol mayor		Do mayor		Do mayor	
Estructura	A A B A C C A																																			
Sección	A		B		C																															
Subsección	a	a´	b	b´	c	c´																														
Compás	1	18	37	53	68	76																														
Tonalidad	Sol mayor		Do mayor		Do mayor																															

2) Guabina Santandereana. Compuesta por Lelio Olarte. Arreglo de Fabio Londoño.

Armonía	Melodías dobladas a intervalos de tercera. Armonía tonal.																																			
Dinámica	Dinámicas de mezzopiano a forte. Uso de reguladores: Crescendo y decrescendo.																																			
Rítmica	Compás de $\frac{3}{4}$. Uso de síncopas, semicorcheas, corcheas, negras y blancas con puntillo.																																			
Tempo	$\text{♩}=130$. Uso de ritardando																																			
Articulación	Golpe simple y doble de lengua, staccato, acento, legato y frullato.																																			
Fraseo e interpretación	Las sesiones no alcanzaron para establecer el fraseo específico de la obra, y se recurre al material escrito. <table><tr><td>Estructura</td><td colspan="6">AA' B</td></tr><tr><td>Sección</td><td colspan="2">A</td><td>A'</td><td colspan="3">B</td></tr><tr><td>Subsección</td><td>Introducción</td><td>a</td><td>a'</td><td>Enlace</td><td>b</td><td>b'</td></tr><tr><td>Compás</td><td>1</td><td>22</td><td>39</td><td>62</td><td>69</td><td>83</td></tr><tr><td>Tonalidad</td><td colspan="2">Sol mayor</td><td>Re mayor</td><td colspan="3">Sol mayor</td></tr></table>	Estructura	AA' B						Sección	A		A'	B			Subsección	Introducción	a	a'	Enlace	b	b'	Compás	1	22	39	62	69	83	Tonalidad	Sol mayor		Re mayor	Sol mayor		
Estructura	AA' B																																			
Sección	A		A'	B																																
Subsección	Introducción	a	a'	Enlace	b	b'																														
Compás	1	22	39	62	69	83																														
Tonalidad	Sol mayor		Re mayor	Sol mayor																																

3) Vou vivendo. Compuesta por Pixinguinha e Benedito Lacerda. Arreglo de Murilo Moss Barquette.

Armonía	Unísonos. Melodías dobladas a intervalos de tercera y octava. Contrapunto.
Dinámica	Dinámicas de piano a forte. Uso de reguladores: Crescendo y decrescendo.

Rítmica	División de 2/4. Uso de semicorcheas, tresillos de corchea, corcheas, corcheas con puntillo, negras, blancas.																																													
Tempo	 =62 y 72. Uso de ritardando y calderón.																																													
Articulación	Golpe simple y doble de lengua, staccato, tenuto y legato.																																													
Fraseo e interpretación	El fraseo de la obra está consignado en la partitura, por parte del arreglista. <table><tr><td>Estructura</td><td colspan="8">A A B A C C A</td></tr><tr><td>Sección</td><td colspan="3">A</td><td colspan="3">B</td><td colspan="2">C</td></tr><tr><td>Subsección</td><td>Introducción</td><td>a</td><td>a'</td><td>b</td><td>b'</td><td>b''</td><td>c</td><td>c'</td></tr><tr><td>Compás</td><td>1</td><td>11</td><td>19</td><td>27</td><td>36</td><td>44</td><td>61</td><td>69</td></tr><tr><td>Tonalidad</td><td colspan="3">Sol mayor</td><td colspan="3"></td><td colspan="2">Do mayor</td></tr></table>	Estructura	A A B A C C A								Sección	A			B			C		Subsección	Introducción	a	a'	b	b'	b''	c	c'	Compás	1	11	19	27	36	44	61	69	Tonalidad	Sol mayor						Do mayor	
Estructura	A A B A C C A																																													
Sección	A			B			C																																							
Subsección	Introducción	a	a'	b	b'	b''	c	c'																																						
Compás	1	11	19	27	36	44	61	69																																						
Tonalidad	Sol mayor						Do mayor																																							

4) Notturmo. Compuesto por Carl von Dittersdorf. Obra con tres movimientos.

Armonía	Melodías a intervalos de tercera y octavas, retardos, pedales a octava. Armonía tonal.
Dinámica	Dinámicas de piano a forte. Uso de reguladores: Crescendo y decrescendo.
Rítmica	Compás de 3/4 y 2/4. Uso de síncopas, fusas, semicorcheas, tresillos, corcheas, corcheas con puntillo, negras, blancas y blancas con puntillo.
Tempo	Adagio ♩ =65, Menuetto ♩ = 110, Trio ♩ = 100 y Fuga ♩ =130. Uso de ritardando y calderón.
Articulación	Golpe simple y doble de lengua, staccato y legato.
Fraseo e interpretación	El fraseo de la obra fue establecido de forma conjunta con el conjunto de flautas, se puede observar las indicaciones en color azul en los anexos.

Fraseo e
interpretación

1. Adagio

Estructura	A A B A'				
Sección	A (Exposición)		B (Desarrollo)	A' (Re-exposición)	
Subsección	a	b		a	b
Compás	1	18	24	46	51
Tonalidad	Re mayor				

2. Menuetto – Trio

Estructura	A A B B A'				
Sección	A (Menuetto)			B (Trio)	
Subsección	a	b	a'	a	b
Compás	1	9	13	21	31
Tonalidad	Re mayor			Sol mayor	

3. Fuga

Estructura	A A B A'						
Sección	A			B	A'		
Subsección	a	b	b'		a	b	b'
Compás	1	14	28	50	62	75	89
Tonalidad	Re mayor						

5) Concierto n°3 op.15. Compuesta por Joseph Bodin de Boismortier.

Obra con tres movimientos.

Armonía	Unísonos. Melodías dobladas a intervalos de tercera, sexta y octava. Contrapunto. Armonía tonal.
Dinámica	Dinámicas de piano a forte. Uso de reguladores: Crescendo y decrescendo.
Rítmica	División de 4/4 y 3/4, uso de semicorcheas, tresillos de corchea, corcheas, corcheas con puntillo, negras, blancas y blancas con puntillo.
Tempo	Allegro ♩=88, Adagio = 58 y Allegro ♩=132
Articulación	Golpe simple, doble y triple de lengua y legato.
Fraseo e interpretación	No se estableció fraseo. La estructura de toda la obra es puramente contrapuntística, en el primer movimiento se desarrollan dos motivos alternadamente y se presentan divertimentos de vez en cuando. El segundo y tercer movimiento se plantean al estilo del <i>concerto grosso</i> , donde las cuatro líneas de flauta representan al <i>Soli</i> , y se contraponen o en ocasiones acompañan el <i>tutti</i> , situación que sugiere desarrollar el concierto para orquesta de flautas sopranos, y con la posibilidad de un acompañamiento de bajo continuo con la línea de la quinta flauta.

3.5. SESIONES

Sesión 1:	
Fecha:	22 de septiembre de 2016
Hora:	12:34 pm.
Lugar:	Salón de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	36 min
Contenido:	Reconocimiento
Objetivo:	Explorar las habilidades musicales previas presentes en cada integrante.
Actividades:	- Escala de Sol mayor: A dos octavas en blancas todos al unísono. - Cada flauta toca una nota y se van rotando hasta completar la escala. - Misma escala interpretada por terceras, iniciando una sola flauta y agregándole la siguiente a la tercera, y por último otra a la quinta. - En negras inician en matiz piano hacia forte en el sol de la tercera octava y se devuelve, por último, el mismo ejercicio a la inversa, comenzando en forte hacia piano. - Lectura a primera vista de la obra Trois pieces de Eugene Bozza.

Fortalezas:	Algunos de los compañeros caen en cuenta de la importancia de usar las articulaciones de un mismo modo y de no utilizar el vibrato hasta tener un mejor ensamble.
Debilidades:	La desafinación está presente en varias notas, especialmente al tocar en el registro agudo de los instrumentos. Las dinámicas escritas son ignoradas, y en el ejercicio planteado tampoco es tan claro un cambio de matiz. La articulación no es pareja y algunos integrantes hacen uso de un vibrato diferente.

Sesión 2:	
Fecha:	14 de octubre de 2016
Hora:	12:19 pm.
Lugar:	Salón de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	45 min
Contenido:	Afinación
Objetivo:	Iniciar el proceso de ensamblaje del repertorio y mejorar la afinación grupal.
Actividades:	- Escala de Re mayor en blancas a dos octavas todos al unísono. - Misma escala a una octava, con tres flautas en la octava inferior y las demás a una octava superior. - Lectura de las obras: Entusiasmo de Luis A. Calvo, y el Nocturno de Carl Dittersdorf.

Fortalezas:	Uno de los integrantes reconoce la importancia de utilizar un buen balance para escuchar la melodía por encima del plano dinámico del acompañamiento.
Debilidades:	Tomó bastante tiempo afinar las flautas en La 440 Hz. En las escalas las notas del La inferior hasta el Fa sostenido, presentan problemas de afinación. La afinación presenta inestabilidad. En la lectura del repertorio se presentan en algunas ocasiones notas falsas, inexactitud en el tempo y desafinaciones.

Sesión 3:	
Fecha:	21 de octubre de 2016
Hora:	12:27 pm.
Lugar:	Salón de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	60 min
Contenido:	Afinación
Objetivo:	Fomentar la escucha consciente para la mejora de la afinación, partiendo de la afinación individual a la construcción de la afinación grupal.
Actividades:	- Escala de Sol mayor a dos octavas en negras todos al unísono. - Misma escala tocando una sola flauta una nota de la escala y la flauta del lado toca. seguidamente la

	siguiente nota de la escala, y así sucesivamente hasta completar la escala. - Misma escala interpretada por terceras, iniciando una sola flauta y agregándole la siguiente a la tercera, y por último otra a la quinta. - Lectura de las obras: Entusiasmo de Luis A. Calvo, y el Nocturno de Carl Dittersdorf.
Fortalezas:	La afinación grupal ha ido mejorando.
Debilidades:	La afinación de las notas Mi, Fa sostenido y Sol, de la segunda y tercera octava no es precisa. Aún se presentan problemas en la lectura de las obras, debido a la falta de ensayo individual de algunos integrantes. La lectura del ritmo del compás 69 de la obra Entusiasmo no fue la correcta. Algunos acordes de tónica presentan desafinación.

Sesión 4:	
Fecha:	27 de octubre de 2016
Hora:	2:22 pm.
Lugar:	Salón de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	68 min
Contenido:	Ritmo

Objetivo:	Conservar un pulso grupal en la ejecución del repertorio a través de la escucha.
Actividades:	- Escala de Sol mayor a dos octavas en negras al unísono. - Escala de Sol mayor a dos octavas en corcheas con ritmo de pasillo, el bajo con la nota fundamental del acorde en el primer pulso y en el segundo pulso las demás flautas tocando las otras notas para completar el acorde de cada grado. - Revisión de la sección C de la obra Entusiasmo para mejorar la lectura en tiempo de las figuras. - Lectura de la sección A' donde todo el grupo de flautas sigue el tempo de la melodía presente en la flauta 3 mientras esta cambia el pulso a diferentes velocidades según su parecer momentáneo. - Lectura completa de las dos obras en un tempo cercano al definitivo.
Fortalezas:	Al plantear el ejercicio de seguir la flauta 3 en la A' de Entusiasmo, se genera la escucha consciente de la melodía, llegando al punto de intervenir el modo expresivo de la sección de una manera coordinada.
Debilidades:	La flauta 1 en Entusiasmo tiene varios problemas de lectura, debido a la falta de estudio. Aún no es claro la ejecución de las indicaciones del segno y da capo en la obra Entusiasmo. En el Notturmo de Dittersdorf, suceden problemas de lectura en el Adagio y en la fuga el tempo se cae.

Sesión 5:	
Fecha:	18 de noviembre de 2016
Hora:	12:25 pm.
Lugar:	Salón de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	46 min
Contenido:	Dinámicas
Objetivo:	Fortalecer el uso de matices en la práctica de ensamblaje.
Actividades:	- Escala de Sol mayor a dos octavas en negras comenzando en matiz piano hacia forte en sentido ascendente y a la inversa en sentido descendente. - Escala de Sol mayor a dos octavas en negras comenzando en matiz forte hacia piano en sentido ascendente y a la inversa en sentido descendente. - Lectura de las obras Entusiasmo y el Nocturno incluyendo el uso de los matices escritos en las partituras.
Fortalezas:	Las obras se están abordando con un tempo aproximado al definitivo.
Debilidades:	Aún hay ciertas notas con inestabilidad en su afinación. Las notas fa sostenido y sol del registro agudo no son afinadas. Los matices y el balance en las obras no son claros. La flauta 1 no tiene todas las notas de la obra Entusiasmo. El tempo en Entusiasmo se cae. La afinación de las nota pedal en Re en el Notturmo de Dittersdorf aún

	no es la adecuada. La flauta 3 en Dittersdorf no tiene claras todas las notas de la obra.
--	---

Sesión 6:	
Fecha:	25 de noviembre de 2016
Hora:	1:21 pm.
Lugar:	Salón de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	75 min
Contenido:	Dinámicas
Objetivo:	Definir con mayor claridad los matices a nivel grupal.
Actividades:	- Escala de Mi menor armónica a dos octavas en negras al unísono, todas las flautas en piano excepto una de ellas que tocará en forte, el ejercicio se irá repitiendo con cada integrante, buscando el balance melodía-acompañamiento y la afinación grupal. - Ejecución de la nota Mi al unísono en cada matiz: pianissimo, piano, mezzoforte, forte y fortissimo. - Lectura de las obras Entusiasmo y el Nocturno incluyendo el uso de los matices escritos en las partituras, teniendo en cuenta el plano de melodía o acompañamiento para lograr un balance de las voces.

	- Lectura a primera vista de las obras: El pescador de José Barros, El Moldavia de Bedrich Smetana.
Fortalezas:	El compañero reconoce sus problemas de afinación por el instrumento y se compromete a arreglarlo. Se establece una dinámica grupal más clara. El ejercicio planteado de una flauta destacada por sobre el resto, ayuda con la afinación, forzándolas a mantener la afinación en forte, porque en esta dinámica tiende subir la altura en la flauta, y el momento en que Juan David ejecuta la flauta en forte la afinación es correcta.
Debilidades:	Desafinaciones presentes en la fuga de Dittersdorf en el compás 104 al 106. La articulación no es pareja. Problemas con afinación debido a una flauta en mal estado que uno de los integrantes posee. El pasar tanto tiempo desde el último ensayo ha causado olvido de ciertos detalles y de la falta de ensamble del grupo con respecto a la última sesión anterior.

Sesión 7:	
Fecha:	16 de febrero de 2017
Hora:	1:28 pm.
Lugar:	Oficina 114 de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	75 min
Contenido:	Rítmica

Objetivo:	Encontrar una mayor sincronía del pulso grupal sin la presencia de un metrónomo y sin la figura del director al frente.
Actividades:	- Escala de Fa mayor en blancas a dos octavas al unísono. - Misma escala y figuración, pero cada nota la toca una flauta sola y la siguiente nota es tocada por la siguiente, comenzando en pianissimo y llegando a fortissimo al fa de la tercera octava, y volviendo al fa inferior en pianissimo. El mismo ejercicio en sentido inverso, de fortissimo a pianissimo. - Misma escala al unísono partiendo de pianissimo a fortissimo, y en sentido contrario. - Arpeggio de Fa mayor al unísono en blancas partiendo de pianissimo a fortissimo, y en sentido contrario. - Lectura completa de las dos obras trabajadas anteriormente: Entusiasmo y el Nocturno. - Establecer un lenguaje no verbal para el inicio de los pasajes musicales. - Lectura a primera vista de la Ruana de José Macías y del primer movimiento del concierto n° 3 Op. 15 de J. B. Boismortier.
Fortalezas:	El grupo entiende las indicaciones de entradas no verbales con un tempo grupal.
Debilidades:	Las dinámicas en las escalas no son tan claras a nivel individual. En la obra Entusiasmo se cae el tempo. En la misma obra la flauta uno está metiendo notas falsas y la

	afinación de su instrumento en la tercera octava es supremamente alta. La blanca del compás 35 suena muy agresiva. Las negras del compás 42 de la flauta cuatro están muy largas. En el adagio del Notturmo de Dittersdorf, la lectura rítmica del compás 8 de la flauta 3 no es clara. Las entradas del principio y mitad del adagio no están sonando igual. El piano del compás 44 necesita destacarse más. En la fuga, el compás 36 en la flauta dos y tres no son claras las notas. La lectura a primera vista de La Ruana posee varias desafinaciones, debido en parte a la densidad armónica y al uso del clúster que tiene el arreglo.
--	--

Sesión 8:	
Fecha:	23 de febrero de 2017
Hora:	1:30 pm.
Lugar:	Oficina 114 de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	84 min
Contenido:	Fraseo
Objetivo:	Establecer criterios sobre el fraseo para aplicar al repertorio.
Actividades:	- Escala de re mayor en legato corcheas con un sentido de conducción hacia la nota superior. - Mismo ejercicio con notas separadas. - Agregar un sentido de fraseo a la obra Entusiasmo.

	- Lectura completa del concierto n° 3 Op. 15 de J. B. Boismortier. - Lectura a primera vista de las obras Vou Vivendo y Guabina Santandereana.
Fortalezas:	La afinación grupal ha mejorado. La blanca del compás 35 ya no suena agresiva al modificarla a piano. Uno de los compañeros plantea mejorar la identidad del sonido del grupo, fijando las voces y no como se viene presentando, donde cada integrante tiene la oportunidad de tocar cada voz, y se considerará al momento de terminar las sesiones y seguir con el grupo.
Debilidades:	En la obra Entusiasmo en el paso a la sección C cambia el tempo a uno más lento. Se ignoró el piano establecido previamente del compás 45. En el concierto de Boismortier se presentan errores de lectura, algunos debido a lo difícil de la lectura de una partitura antigua. La lectura rítmica del choro Vou viviendo no es precisa, de todas maneras, es una lectura a primera vista.

Sesión 9:	
Fecha:	2 de marzo de 2017
Hora:	1:18 pm.
Lugar:	Oficina 114 de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	113 min
Contenido:	Fraseo

Objetivo:	Encontrar una asociación entre el fraseo y la dinámica.
Actividades:	- Escala de mi menor en legato corcheas con ritmo de choro al unísono. - Mismo ejercicio con un sentido de conducción hacia la nota superior. - Escala cromática a 2 octavas pensando las notas sostenidos como dominantes secundarias para tensionarlas y resolverlas en las notas naturales. - Revisión de la introducción del choro Vou vivendo. - Agregar un sentido de fraseo al Nocturno de Dittersdorf. - Lectura de las obras Entusiasmo y del concierto n° 3 Op. 15 de J. B. Boismortier.
Fortalezas:	El fraseo planteado para el Notturmo es ejecutado de manera acertada. La disposición para el trabajo con los compañeros ayuda a avanzar el ensayo.
Debilidades:	La afinación del registro agudo en la escala no es precisa. La tensión sobre las notas con sostenidos en la escala cromática no es tan clara. La obra Vou vivendo requiere más estudio individual, ya que se presentan notas y ritmos incorrectos, a su vez se afecta la afinación, principalmente en flauta tres, quién por su inasistencia en la sesión anterior tuvo que leer a primera vista, y en el score de la partitura debido a que un compañero responsable de las partituras, las perdió. También falla la afinación en las notas altas. En el notturmo de Dittersdorf, la flauta primera se anticipa. Aún es confuso el tempo en el paso del Menuetto al Trio. En Entusiasmo la flauta

	primera y segunda necesitan mayor compenetración. Se olvida un poco el sentido de fraseo planteado en la sesión anterior. En el cambio a la sección C aún se cae el tempo. En Boismortier en el último allegro, la flauta en el compás 41 no pudo leer bien su sección.
--	--

Sesión 10:	
Fecha:	9 de marzo de 2017
Hora:	1:18 pm.
Lugar:	Oficina 114 de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	60 min
Contenido:	Ensamble
Objetivo:	Denotar la apropiación del repertorio por parte de los integrantes.
Actividades:	- Graficación individual del contorno melódico de la sección A de la obra Entusiasmo de Luis A. Calvo. - Graficación del contorno dinámico de la sección A de la obra Entusiasmo de Luis A. Calvo. - Graficación del contorno melódico de la sección A de la obra Notturmo de Dittersdorf. - Graficación del tempo la sección A de la obra Notturmo de Dittersdorf. - Lectura de las obras Guabina Santandereana y Vou Vivendo.

Fortalezas:	A pesar del cansancio que los integrantes expresan previamente, tienen una buena disposición para la sesión, especialmente, después del trabajo de graficación.
Debilidades:	Algunas notas del arreglo de la Guabina Santandereana contienen ciertas disonancias. En esta obra en momentos se generaron desafinaciones. Aún se necesita corregir la lectura de ciertas partes. En Vou Vivendo, la flauta tercera demuestra una falta de estudio individual previo. Aún no son claras las vueltas para algunos integrantes. La sesión es más corta de lo habitual por el cansancio de los músicos. Es necesario arreglar el balance.

Sesión 11:	
Fecha:	6,16 y 22 de marzo de 2017
Hora:	1:15, 3:30, 7:20 pm.
Lugar:	Salón 107 y 200 de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	75, 47, 61, 32 min
Contenido:	Afinación, Rítmica, Dinámica y Fraseo
Objetivo:	Encontrar posibles problemáticas individuales al momento de ejecutar el repertorio.
Actividades:	- Escala de Re mayor a dos octavas en negras. - Escala de La mayor a dos octavas en negras.

	- Escala de Sol mayor a dos octavas en negras, iniciando en forte y llegando a la nota superior en pianissimo. - Lectura de las obras Notturmo, Entusiasmo, Vou vivendo, Concierto n.3 de Boismortier y Guabina Santandereana.
Fortalezas:	Se observa un conocimiento del repertorio; del fraseo, aunque no todo; la afinación es buena en el registro bajo y medio; la mayoría de la rítmica de las obras está bien leída, excepto, en pequeñas secciones que, al trabajar en la sesión, pudieron mejorarse. En algunos compañeros es notable el estudio individual previo. La sesión ayudó a superar pequeños problemas y conocer mejor la sonoridad de cada integrante.
Debilidades:	Juan David puede mejorar sus fortes, la afinación en las notas del registro agudo es alta, descuida en ocasiones la articulación. Dahiana posee la misma problemática en el registro agudo, la obra Vou vivendo no está bien estudiada, presenta algunos problemas en lectura podría deberse, como ella afirma, a su condición de salud al momento de la sesión. Mariana puede mejorar para tener una mayor sonoridad, la octava superior tiene afinación muy alta, y la articulación en ocasiones cambia, lee todas sus partes a un tempo más rápido del habitual y en ocasiones tiene errores al abordar las obras con ese tempo. Oscar tiene la afinación de la tercera octava un poco alta, y la octava inferior un poco baja. Olvida el uso de algunos matices, debe mejorar su articulación.

Sesión 12:	
Fecha:	16 de marzo de 2017
Hora:	1:13 pm.
Lugar:	Oficina 114 de la Universidad Pedagógica Nacional, sede el Nogal.
Duración:	92 min
Contenido:	Interpretación
Objetivo:	Definir la importancia de la interpretación gracias al entendimiento estructural de la obra.
Actividades:	- Escala de Mi mayor al unísono, en staccato y a dos octavas. - Misma escala cada integrante hace una sola nota, y la van pasando al compañero, sucesivamente. - Un integrante propone una articulación para que se repita el ejercicio anterior con esta articulación. - Leer Vou Vivendo en secciones, del final hacia el comienzo. Dar indicaciones para entradas y cortes. - Lectura de la Guabina Santandereana y el concierto no. 3 de Boismortier.
Fortalezas:	Algunos compañeros tienen conceptos interesantes acerca de la importancia de la estructura, y la interpretación.
Debilidades:	Sin director se nota una inestabilidad en el tempo del grupo. La flauta 5 denota una falta de estudio del concierto de Boismortier. En general, existe poca apropiación de esta obra.

3.6. REFLEXIÓN PEDAGÓGICA PARA UNA CONSTRUCCIÓN MUSICAL COLECTIVA



Ilustración 11: Concierto 23 de Marzo 2017

Las prácticas comunes de música de cámara por parte de estudiantes de flauta algunas veces se centran en la repetición mecánica de la música, otras veces presenta un significado mayor, pero en ocasiones sólo se centran en un proceso memorístico, ya sea de forma total o parcial. La música presenta un significado en sí misma, y este se debe hallar en cada elemento constitutivo de la música, como pueden ser la rítmica, la afinación, el fraseo, las dinámicas, y la interpretación. Cuando se establecen estos elementos con significado propio, se integran unos con otros para generar una estructura compleja, las múltiples relaciones se establecen y esta unidad se convierte en un material enriquecido para integrarlo a la estructura cognitiva de los estudiantes.

Los procesos de aprendizaje dentro de las prácticas de música de cámara pueden ser fortalecidos encontrando estos significados, que van más allá de la práctica mecánica. Estos significados pueden ser diferentes en cada ensamble, en cada obra, pero lo importante es que se integren a la estructura cognitiva de los participantes. La comprensión de esos significados va más allá del establecimiento de las relaciones entre ellos. “El aprendizaje de

estructuras conceptuales implica una comprensión de las mismas y que esa comprensión no puede alcanzarse sólo por procedimientos asociativos (o memorísticos).” (Pozo , 1989, pág. 212)

Una de las condiciones que se necesita para generar un aprendizaje significativo, tal como afirma Ausubel, es partir de un material altamente significativo, que no es arbitrario y posee un significado. Cuando se observa el material para la didáctica instrumental, nos encontramos con los denominados métodos, series de ejercicios que en tiempos anteriores escribía el maestro a su estudiante, con ánimo de superar sus propias dificultades, o para introducirlo a un estilo determinado, pensado de una manera progresiva, sin pretender absolutismo en ellos, pero con el tiempo se tomaron como fuente imprescindible de la enseñanza instrumental, como bien afirma Jorquera respecto a los métodos: “estos textos se utilizaron como referentes con un carácter diferente, ya a partir de la mitad del siglo XIX, tendiendo a absolutizar su valor, considerándolos fuente exhaustiva de ejercicios de los que no se podía prescindir para el aprendizaje y estudio de un instrumento” (Jorquera Jaramillo, 2002, pág. 2). Y la producción de cada vez más ejercicios separados de la práctica musical, terminaron separando la música de la técnica, cambiando la función de esta última en pro de la música. “Se llegó a racionalizar los ejercicios, pero sin una conexión real con la música que se debería tocar con el instrumento: la "técnica" se transformó en un fin en sí mismo” (Jorquera Jaramillo, 2002, pág. 2)

En la actualidad los “métodos” también han llegado al campo grupal, por ejemplo, el Yamaha Advantage para las bandas sinfónicas de estudiantes. Existen también muchos otros métodos para banda donde se hacen escalas, arpeggios, ejercicios al unísono, planteados para principiantes, y con algunas piezas cortas y sencillas que van aumentando en grado de complejidad. Habría que mirar detalladamente cada uno de estos textos musicales, para

observar su finalidad. Esperemos a que en el futuro más autores ahonden en este tema. Por otro parte, para las prácticas de música de cámara ha sido imposible encontrar un texto semejante, y si se produjera, habría que encontrar su finalidad, si será la técnica o la música. ¿Qué tan significativo puede entonces ser un material, que fortalece la técnica dejando en segundo plano la música? Difícilmente un material será significativo si está basado en repeticiones y desprovisto de un significado real para el estudiante, donde no se integren a su estructura cognitiva. Bien dice Jorquera: “Precisamente la visión de la técnica como un valor en sí misma condujo al ejercicio repetitivo, y muchas veces mecánico, de todos aquellos materiales "fundamentales" para el desarrollo instrumental.” (Jorquera Jaramillo, 2002, pág. 5)

Por esta razón, con los ejercicios que se trabajaron con el ensamble de este proyecto se buscó una relación directa con el repertorio, y los elementos musicales que lo constituyen, tales como la afinación, la rítmica, la dinámica, el fraseo y la interpretación, y los ejercicios técnicos se concibieron para la solución de los problemas individuales y grupales que se generaron en la práctica camerística. Teniendo así un grado de significancia para los integrantes. Estos ejercicios se relacionaron con lo que los integrantes del ensamble ya conocían, por esta razón, el conocimiento previo de cada uno fue de vital importancia, relacionándolo de un modo no arbitrario.

El planteamiento de este capítulo se refiere a la construcción colectiva musical, se descubre el conocimiento previo y se plantea una propuesta que fortalezca el aprendizaje significativo dentro de las prácticas de la música de cámara. La construcción será mutua, cada actor revela una faceta nueva de construcción y fortalece el interés de cada parte en estar presente, en fortalecer las prácticas y significados generados. Aun cuando esta construcción es colectiva, necesita un guía, la voz de un líder que establece las reglas generales de juego, porque como afirma Ausubel “la mayor parte de los significados se reciben, no se

descubren.” (Pozo , 1989, pág. 215). Entonces se necesita de un receptor y un emisor, este último posee un conocimiento que el resto de integrantes podrá recibir. Y en este proyecto cada integrante hizo la puesta en común de esos conocimientos que el resto de compañeros no posee, o tal vez parcialmente, pero es muy evidente que el líder del grupo fue quién se pensó la práctica camerística constantemente, quién reflexionó todas las prácticas que se desarrollaron, en pro del proyecto, aquél que buscó el significado de cada elemento musical, para ponerlo en común con sus colegas. Y para que esa recepción del conocimiento se genere, es necesario como afirma el texto de Pozo (1989), poseer un material significativo, un interés por parte del estudiante y de aquí radica la importancia de los conocimientos previos por parte de los integrantes del conjunto.

3.6.1. Rítmica

La rítmica en una obra de cámara, requiere la total precisión “posible”, es muy notorio cuando existe un desfase rítmico, pero difícilmente existirá una perfección absoluta, como manifiesta Elaine Goodman: “el arte de tocar juntos es crear la ilusión de estar perfectamente conjuntados” (Rink, 2006, pág. 185). La construcción colectiva juega un papel primordial en la rítmica; las diferentes entradas, los silencios, los calderones y los cambios de tempo, presentes en cambios dentro de la estructura de la obra o en sus finales. Observemos cada uno de estos aspectos en detalle.

El tempo está caracterizado por las pulsaciones que se producen dentro de intervalos de tiempo regulares. Para un grupo de cámara ese tempo se va estableciendo desde el primer acercamiento a la obra, y se irá modificando de acuerdo al estilo e interpretación del repertorio. Para los profesionales es muy

fácil establecer estos aspectos en un solo encuentro, incluso de manera intuitiva. Pero para los estudiantes interesados en la música de cámara será necesario trabajar cada aspecto individualmente y de manera consciente, para poder ser replicado en posteriores ensayos, presentaciones, y en el abordaje de nuevo repertorio.

El recurso más común para los estudiantes de música es acudir a un metrónomo. Y ofrece la posibilidad de tener mayor precisión al tempo, manteniéndolo de principio a fin igual. Y tiene una validez sobre todo al iniciar una nueva pieza musical con aprendices. Pero al final, cada estudiante debería desprenderse de ésta herramienta, para poseer una independencia, exigirse mantener el tempo en grupo, y responder a los criterios estructurales de la obra. Si no se caería nuevamente en una ejecución mecánica, ahogando la interpretación. En este proyecto los intérpretes procedentes de bandas, se han familiarizado con la imagen del director, que lleva el tempo, dinámicas, las entradas, etc. Y por esta razón la mayor parte del tiempo en el montaje se mantuvo un director, en vez de ver pies aquí y allá moviéndose en pulsos diferentes, para después independizarse el grupo, para realmente ser un conjunto de cámara con un buen manejo del tempo.

Elaine Goodman plantea dos técnicas de mantener el tempo, una es el cazar, donde un músico establece el tempo y el otro le sigue; y la otra es la cooperación, parecido al primero, pero con la diferencia que cada músico toma su papel de guía en un momento determinado (Rink, 2006). Ésta última técnica posee el carácter grupal tan necesario para una buena interpretación en música de cámara, además, exige de todos los integrantes, el escuchar y ser escuchados, cualidades vitales para el ensamble. El tempo no será un simple engranaje suelto al que cada músico se aferrara, sino un elemento de diálogo, porque estará en manos de cada uno, y al final todos serán los elementos constitutivos que movilicen el tempo. Así, en la sesión 4, el grupo de flautas se

aferró a la primera técnica explicada, y muestra una mayor libertad a la música generando una sensación de mayor expresividad, y obligando a todos los integrantes a una escucha activa.

La práctica camerística estudió de manera significativa el tempo, ligándose a las ideas musicales que presenta cada instrumento, de este modo no fue una imposición arbitraria que se desconectaba de la estructura musical que se estaba construyendo respecto a la obra abordada, y que podrá replicarse una y otra vez con la misma o con una nueva obra. Por el desempeño del grupo mismo el tempo es siempre el mismo a lo largo de un movimiento completo, se mantiene debido a lo difícil que es para estos estudiantes escuchar activamente todo el conjunto mientras toca sus partes, aunque en ocasiones el tempo varía, principalmente se presentó el problema que iba cayendo poco a poco. Vemos como en la sesión 12, al abordar Vou Vivendo, cuando está ausente la figura del director el tempo es irregular, pero después que un compañero plantea esta escucha activa, el ensamble de la obra mejora.

Las entradas de los instrumentos varían por la sensación de tempo propia, el gesto de entrada grupal, y las características de producción sonora en cada instrumento. En éste último aspecto, por ejemplo, la diferencia de la percepción sonora y el momento en que se ejecuta una nota, cambia de un instrumento de viento a uno de cuerda. Para el formato de flautas la diferencia no es tan notoria, los instrumentos, en este caso flautas traversas sopranos, tienen un mismo tipo de respuesta, sólo varía de acuerdo a la colocación de cada intérprete y su articulación, con otros registros de flauta, como la flauta alto y la bajo, se hace necesaria una búsqueda de mayor precisión para sonar ensamblados al nivel de articulación, porque sus tiempos de respuestas tienden a ser más lentos. Por tanto, para el concierto fue necesario que quién ejecutará la flauta bajo, debía articular mucho antes su instrumento que el

resto de los compañeros que tocaban las flautas soprano, pero la falta de práctica se notó en el momento de la presentación.

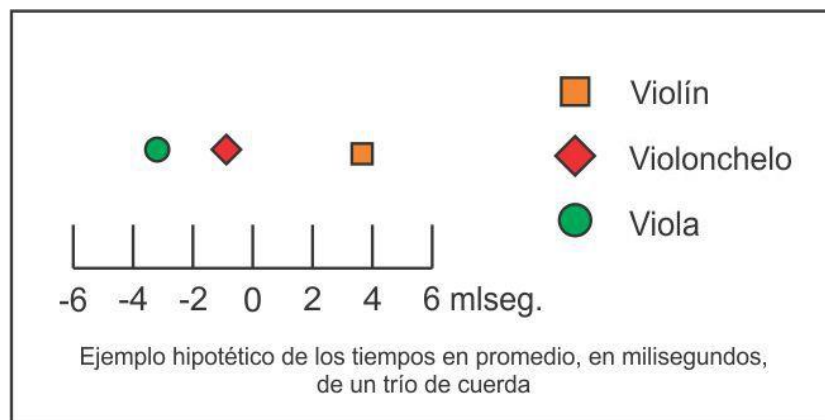


Gráfico 1: Tiempos de emisión promedios relativos

John Rink, La interpretación musical, pág 186

En las sesiones se estableció no modificar el tempo en las obras, porque fue muy difícil dejar un pulso estable, pero en profesionales es muy natural estos cambios de tempo sin perder el sentido de la pulsación. A continuación, se presentarán gráficas realizadas por los integrantes del ensamble, realizadas en la sesión 10, para identificar las diferentes representaciones mentales de las obras y poder fortalecer el sentido interpretativo en los estudiantes. Tal como afirma John Rink: “representar gráficamente la fluctuación del tempo puede resultar provechoso para los intérpretes como un análisis previo a la interpretación”. Así, por ejemplo, se puede ver a continuación la idea del tempo en el Nocturno de Dittersdorf:

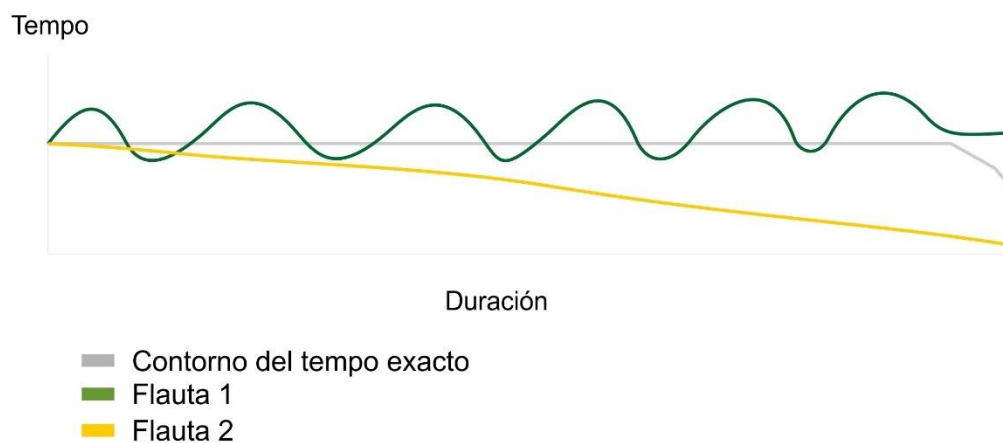


Gráfico 2

La flauta 1, en el momento de graficar, parece escribir despreocupadamente, pero denota la falta de estabilidad, presente en varias sesiones. Por su parte, la flauta 2 nos muestra un tempo que va cayendo a medida que transcurre el tiempo, pero, es un fenómeno presente en otras obras más notoriamente que en este Nocturno.

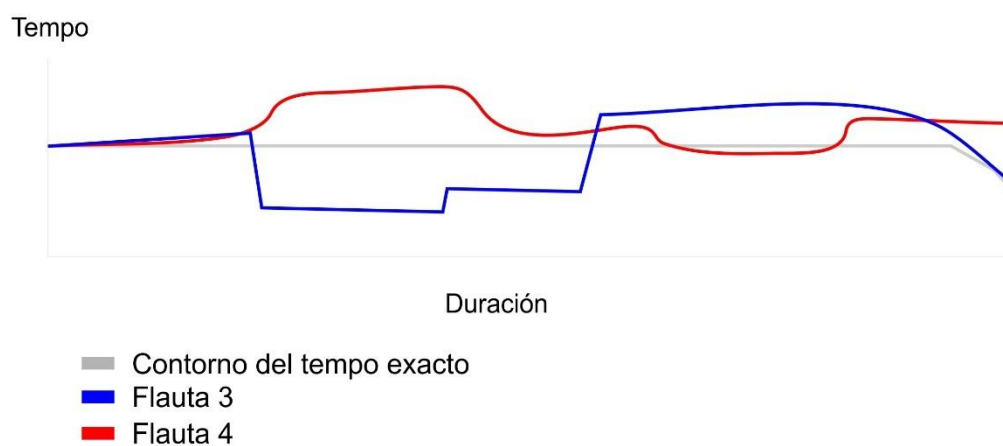


Gráfico 3

En este gráfico ambas flautas muestran 4 o 5 fases donde el tempo cambia, y mantiene estabilidad por tiempos determinados, pero sólo la flauta 3 demarca la disminución del pulso al final de la sección, algo que ya se había establecido previamente, pero que el resto de los integrantes olvidaron hacerlo en las sesiones.

3.6.2. Afinación

La afinación al igual que la rítmica, constituyen los principales ejes para el montaje del repertorio. Para desarrollar una buena afinación en el grupo es necesario, partir del conocimiento de la misma en cada instrumento, tal como dice Fernando Harms: “reconocer los defectos y las virtudes de los otros instrumentos, y ahí, tú vas a aprender que el oboe cuando hace piano tiende a subirse, el clarinete también, el fagot también y la flauta tiende a bajarse”. Y reconocer esos problemas de afinación de cada instrumento ayudará al intérprete a ser consciente de donde deberá trabajar mayormente.

La afinación de cada instrumento, en un principio, se hacía con el afinador electrónico, pero después la afinación era dada por un integrante, de esta manera, cada uno va desarrollando su oído. Tal como afirma el maestro Harms: “el afinador te dice cuántas vibraciones por segundo tiene esa nota, no te dice si está afinada, entonces cuando vas a sentir que está afinada cuando tocas con otros músicos un acorde, ahí va a estar afinada”.

Los ejercicios de afinación como escalas y arpeggios, ayudaron a la afinación del grupo al momento de abordar el repertorio. En once de doce sesiones, se iniciaba con el trabajo de escalas, principalmente. Acercándose, en primer lugar, a la afinación de las escalas de las tonalidades implícitas en las obras, articulando así el ejercicio con la práctica del repertorio. Muchas de estos ejercicios se plantearon al unísono para escuchar con claridad cada nota, pero

El trabajo de afinación se relaciona con la discriminación de alturas, en el ensamble, es importantísimo escucharse entre todos, y reconocer las melodías presentes en la obra. Debido a este hecho se pidió a los participantes elaborar un dibujo del contorno melódico en la sesión 10, en miras a determinar que tanto escuchaban la melodía de un fragmento musical, y su respectiva imagen mental al respecto. Y como afirma John Rink: “para el análisis melódico, puede ser instructivo trazar contornos melódicos en un papel sin las figuras de las notas, sus plicas y otros elementos que distraen nuestra vista de la subyacente trayectoria de los tonos”. Observemos, entonces:



Gráfico 4: La sección A es de 16 compases, y en la gráfica se puede observar la altura y la duración de la misma, dibujándose así, el contorno melódico.

Los dos siguientes gráficos reflejan el dibujo melódico de los integrantes, y que, para mayor comodidad visual, fueron mostrados con dos de los flautistas, y su respectiva voz.

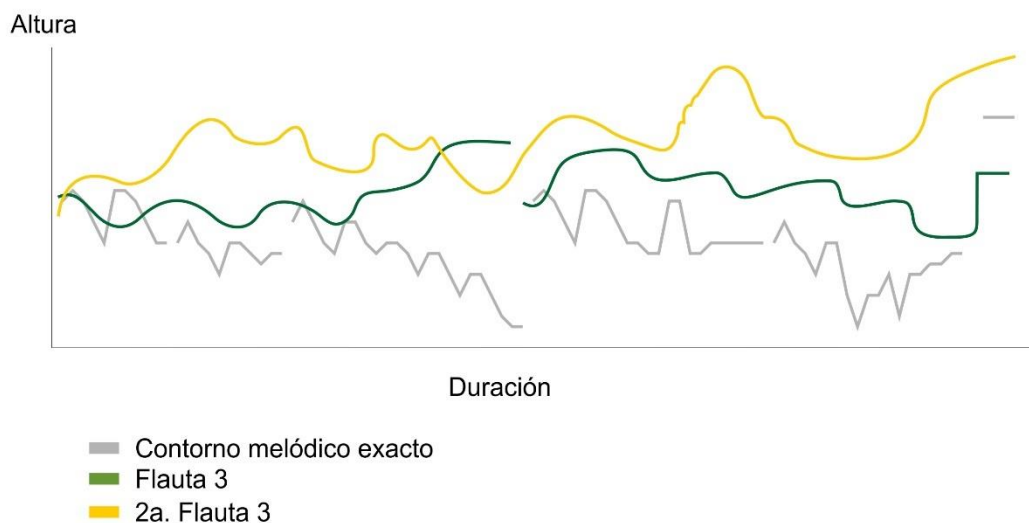


Gráfico 5

El ensamble presentó dos flautas tercera, y vemos como en el gráfico 5, para una de las flautas (en color verde) existe cierta claridad en cuanto a valles y nodos, pero la altura se pierde en la segunda frase. Por su parte la segunda flauta tercera, reaccionó tomando toda la sección A con su repetición, ya que en el momento de la graficación se les indicó que graficaran la sección A, y no se les dijo de cuantos compases hablamos, evaluando también la claridad estructural de los integrantes, de igual forma no es clara.

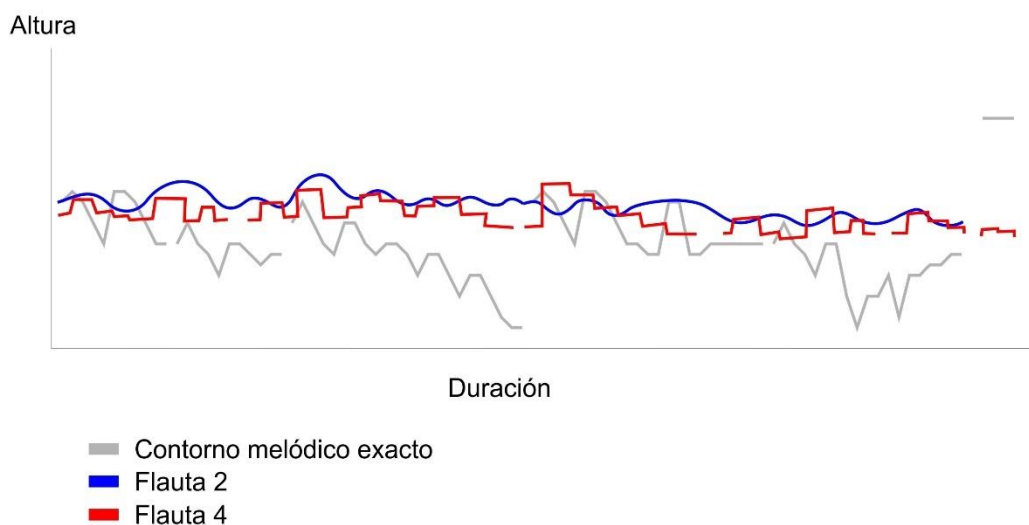


Gráfico 6

En el gráfico 6, por su parte, la flauta segunda, aun cuando es muy cercana a nivel melódico con la melodía principal, denota falta de diferenciación, moviéndose muy poco. La flauta cuarta, en cambio separa las secciones con los silencios propios de la melodía, aunque tampoco tiene mayor movimiento a nivel de alturas.

Todo lo anterior demuestra, la falta de claridad para los integrantes de la melodía en relación duración-altura, pero también el problema se refiere a la graficación, debido a que algunos de ellos conocen la melodía y la tararean, pero no la dibujan bien. Y al momento de plantear el ejercicio la disposición del grupo era baja, por sus ocupaciones previas, y comentan tener en su mente la melodía de otra obra, es de aclarar que, en el momento del ejercicio, no se había tocado previamente, ni se dispone de alguna partitura para revisar. En todo caso, hace falta mayor escucha al momento de interpretar la obra para diferenciar muy bien el plano melodía-acompañamiento. No olvidemos lo que afirma John Rink: la representación de la música en el oído interior del intérprete se asemeja poco a su apariencia en la partitura: a medida que se

desarrolla la interpretación, la notación se transforma en una serie de acciones físicas correspondiente a imágenes mentales de diversos tipos.

En la obra Nocturno de Dittersdorf, los integrantes no tienen claridad de los planos melódicos, y la polifonía presente en la sección A, esto se puede evidenciar en las siguientes gráficas, primero se mostrará el contorno melódico exacto de la obra:

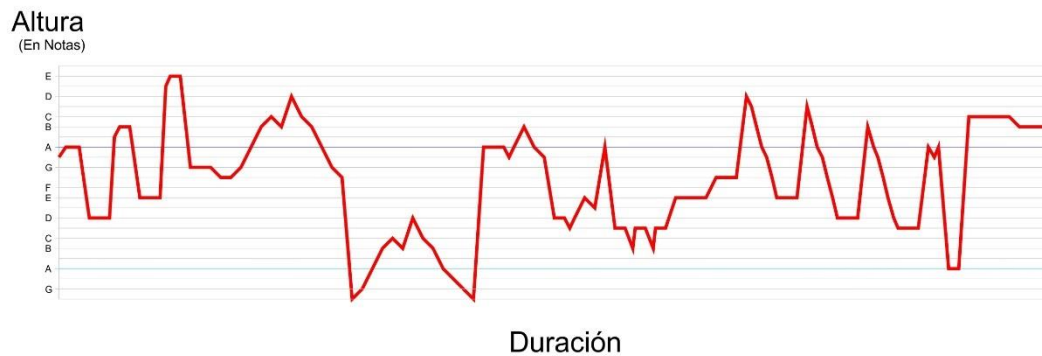


Gráfico 7

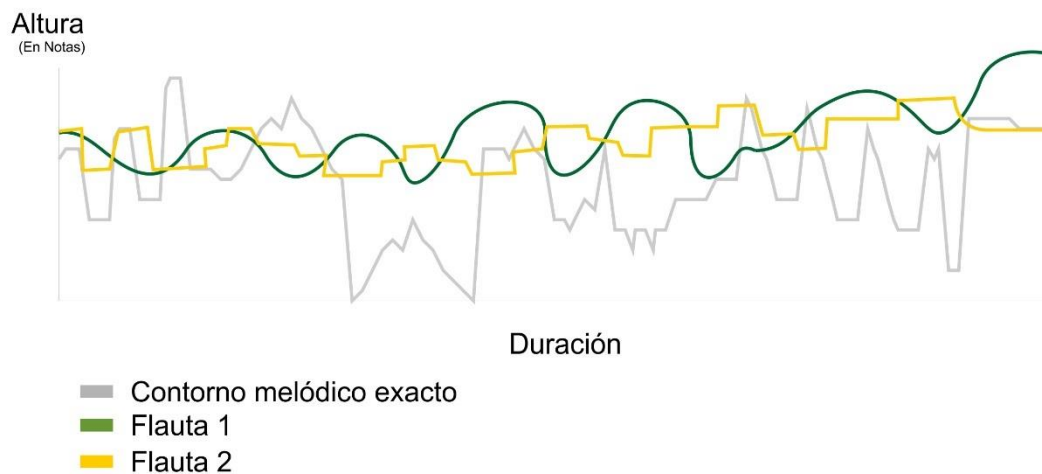


Gráfico 8

A pesar que la flauta 1 tiene gran parte del contenido melódico de la sección, no tiene tan clara las líneas al momento de dibujarlas. La flauta 2 tampoco tiene claridad con la línea melódica general de la sección.

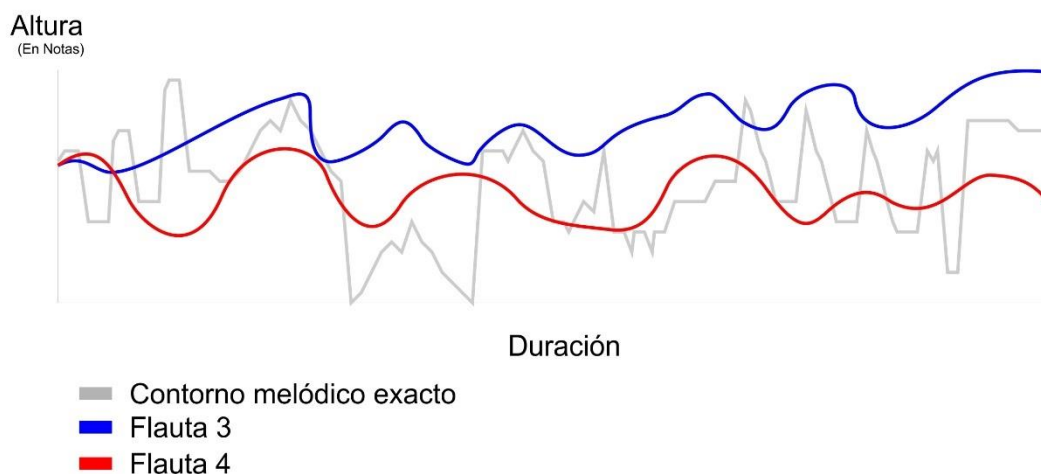


Gráfico 9

Al igual que las flautas 1 y 2, la 3 y la 4, denotan una falta de apropiación del material melódico y su graficación. Se puede observar en todos los integrantes que no se plantea tanto detalle como en la obra Entusiasmo. La cual han apropiado más, seguramente por escucharla muchas veces, en el contexto propio de cada uno de ellos, por su parte, el Nocturno es una obra “nueva” para los compañeros, y por más que se trabajara durante seis meses, necesitó más detalle en el entendimiento de los planos melódicos. En el concierto, fueron claras las secciones, pero faltó destacar aún más la melodía en toda la obra.

3.6.3. Dinámicas

El trabajo dinámico, es en primer lugar individual. Si se observa la sesión 10, cada músico no efectúa todas las dinámicas indicadas. En la misma sesión se ve que cada uno podría mejorar el aspecto dinámico individual. Entonces al momento de desarrollarse el aspecto dinámico de cada instrumentista, en el conjunto la sensación del matiz es exponencial, y llega a notarse de una mejor manera. La sesión 6 demuestra al grupo la posibilidad de ejecutar los diferentes rangos dinámicos bien diferenciados, pero es un elemento que están olvidando en ocasiones, sobre todo con el repertorio que se aborda hacia el final de la propuesta. También se planteó con los integrantes dibujar el contorno dinámico de la sección A de Entusiasmo, tal como recomienda John Rink: “Podemos mejorar nuestro conocimiento del proceso musical elaborando un gráfico de los niveles dinámicos de la obra en cuestión” (Rink, 2006, pág. 69)

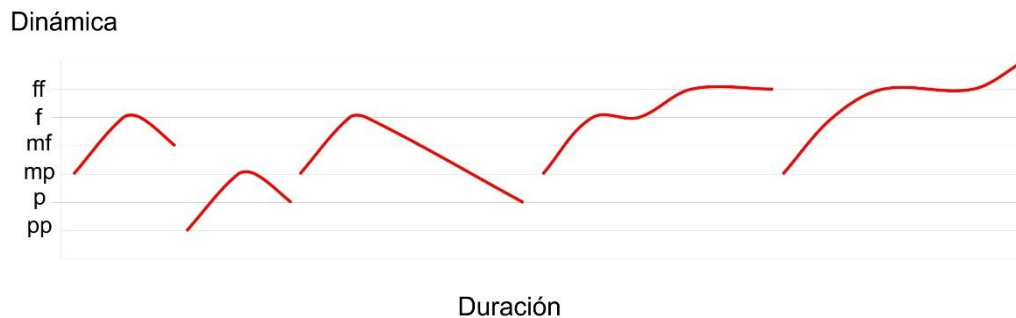


Gráfico 10

En el gráfico se observan los diferentes manejos de la dinámica, incluyendo los del fraseo, para no hablar simplemente de los planos melódicos, sino incluir las curvas producidas dentro del fraseo. A continuación, veremos cómo los integrantes dibujan esta misma sección.

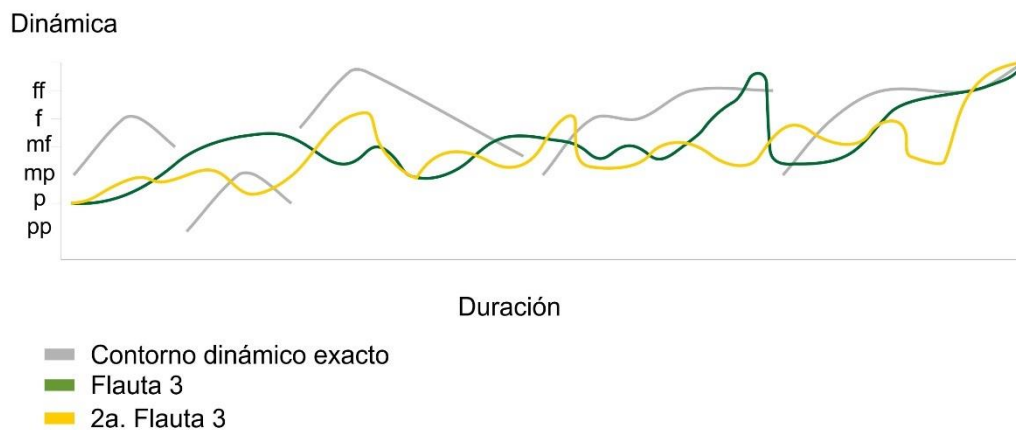


Gráfico 11

Ambas flautas tienen claridad en la llegada a fortissimo del final e ignoran la segunda en frase en piano, las frases no están bien distribuidas en el tiempo de duración pero es normal que suceda, lo importante es que se pueden ver las frases, aunque la flauta segunda posee mayores ondulaciones que la original.

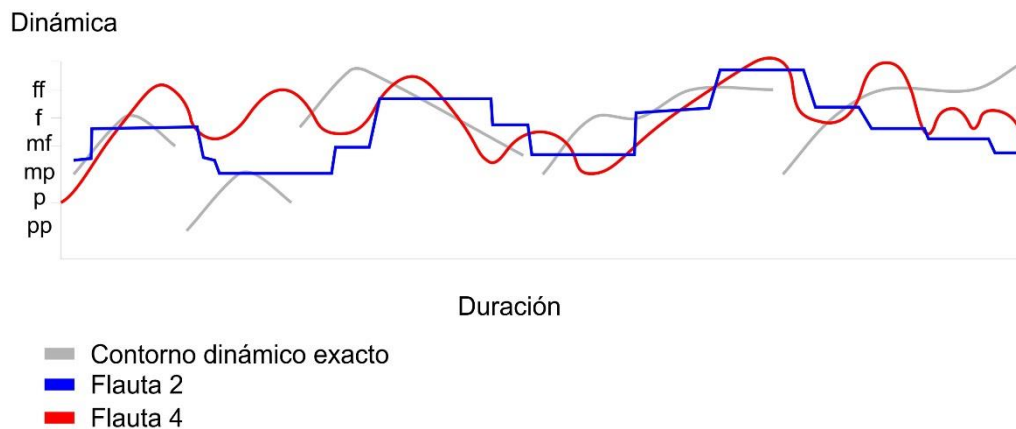


Gráfico 12

En este caso, estas dos flautas conciben el final de la sección en decrescendo, es decir, de modo contrario al original. La flauta 2 registra la segunda frase en piano a diferencia de la flauta 4.

3.6.4. Fraseo

El fraseo identifica una de las unidades mínimas de sentido, tal como es en el lenguaje oral. Este elemento se relaciona también con la interpretación, ya que es el músico el que en muchos casos hallará este sentido. En un conjunto camerístico profesional, los músicos ejecutan sus fraseos de manera natural, y reconocen fácilmente el material armónico, el cual indica la tensión y distensión, y los momentos climáticos de la frase.

En estudiantes en formación es necesario un estudio consciente, si desea ser replicado en cada puesta de escena. En la sesión 8, los integrantes no tienen claridad de lo que es el fraseo, por lo que hubo que aclarar el concepto, para después pensar en darle un sentido de fraseo a la escala. En la sesión 9 se trabaja en tensionar las notas sostenidas, que son pensadas como sensibles de una dominante secundaria, aunque no es muy notoria la diferencia al momento de ser tocada. Las obras en muchos casos no escriben todos estos cambios dinámicos en el interior de las frases, así que en la sesión 8 y 9, se establecen un fraseo de las obras Entusiasmo y Nocturno, y se pone en común, aunque algunos compañeros lo piensan de manera intuitiva, al final, el autor comparte su criterio del porqué piensa en otro sentido lo dinámico. Otras obras por falta de sesiones, tuvieron que dejarse a la decisión intuitiva de los integrantes, como es el caso del concierto N. 3 de Boismortier y de la guabina santandereana.

En los gráficos 10,11 y 12, anteriormente expuestos, se registra que los integrantes tienen conocimiento de un fraseo existente en la sección, aunque no poseen toda la claridad necesaria, se evidencia que en muchos casos observar sus anotaciones en la partitura, les ayudará a recordar los fraseos al momento de tocar.

3.6.5. Interpretación

La interpretación es la que da el sentido de identidad al grupo. Y como tal, es propositivo, sin deformar la composición. Muchos elementos vendrán a afectar la interpretación, tales como el conocimiento estructural de la obra, y cómo se conectan estas secciones. Por ejemplo, Bruno Repp hace una comparación de veintiocho, y después, de cien interpretaciones de músicos profesionales de una misma obra, y sugiere que “los intérpretes coinciden sustancialmente en cuanto a la forma general de la pieza musical y expresan su individualidad en los detalles más sutiles de la estructura y su ejecución expresiva” (Rink, 2006, pág. 87), de este modo una interpretación se manifiesta en la modificación de lo que está escrito. En otros tiempos esa modificación se realizaba a las notas, como las cadencias de los conciertos, y las notas de la mano izquierda del clavecinista en el bajo continuo y los adornos agregados en el barroco. En la actualidad, la interpretación se manifiesta en el cambio del tempo con base en las estructuras de la obra. Otros elementos que impregnan la interpretación pueden ser el carácter, el color, y la articulación. Pero lo más destacable es la comprensión de la obra como tal. Al respecto el texto, el desarrollo de la expresividad en la interpretación musical destaca la interpretación: “no tanto por su rigor analítico, su fidelidad histórica o incluso su exactitud temática como por la medida en que logra una “resonancia” al unir los elementos constitutivos en algo mayor que la suma de esas partes en una

síntesis musicalmente coherente y convincente”. (Lahoza Estarriaga, 2012, pág. 138). Aunque no se puede ignorar que el público común no tiende a entender estas construcciones jerárquicas a gran escala. Tal como demuestran algunos estudios psicológicos “que sugieren que somos conscientes de un *trozo* relativamente breve de tiempo (6-10 segundos) al que denominan presente perceptual” (Rink, 2006, pág. 224).

Algunos compositores indican que la interpretación es apropiarse de la composición y degenerarla, por ejemplo, para Hindemith toda interpretación es una corrupción de la obra. (Rink, 2006, pág. 245) Ravel también expresa que se debe tocar todo lo que está escrito, y nada más. Otra postura habla del centrarse en buscar lo que el compositor deseaba expresar. Y otra de estas, manifiesta que la música interpretada en tiempos de Bach era apropiada para las personas de ese tiempo, pero hoy en día hemos escuchado tantas cosas que sería inapropiado tocar del mismo modo, cuando la música y los instrumentos han cambiado tanto, así como el oído del público. El libro *La interpretación musical*, de John Rink, establece la importancia de tener una interpretación históricamente instruida, ya que, por no poseer una grabación, no sabemos exactamente cómo se hacía, por ejemplo, la música del Renacimiento. Como cuenta el maestro Harms: “esto de aquí tengo que hacerlo así, pero porque tengo que hacer esto, es que en el barroco no se vibraba. ¿Por qué no se vibraba? Si se vibraba, pero a lo mejor se vibraba poco, o a lo mejor en alguna parte no se vibraba y en otra sí”.

En un grupo de cámara profesional, la interpretación se genera gracias a la intuición instruida (Rink, 2006, pág. 133), que han desarrollado con muchos años de práctica. Para los estudiantes en formación es necesario un común acuerdo de lo que se quiere, como dice la maestra Cecilia: “encontrar una versión a tocar juntos; hacer colores; hacer matices; hacer intenciones y todo eso se aprende en la música de cámara”. El estudio analítico del repertorio,

es vital para que entiendan las ideas musicales y establezcan las relaciones entre ellas. Tal como nos cuenta el maestro Ardila: “La estructura de la obra es vital para la comprensión o no de ella; así mismo, para su identificación y posterior apropiación” (Ardila Villegas, 2013). Además, en esta misma tesis el autor define la música como una forma narrativa, produciéndose así con mayor claridad un discurso por parte del intérprete, que sabe usar las comas, los puntos, las frases, oraciones, pero dentro de un lenguaje musical puramente instrumental.

En la sesión 12 se dialogó al respecto de esta temática, y se establece que, por falta de tiempo para trabajar el repertorio, nuestra versión no puede ser tan enriquecida, y solamente llegará hasta el desarrollo del fraseo. En esta sesión, se pregunta a los integrantes que aborden las secciones en la obra *Vou Vivendo*, pero para algunos no es clara la estructura de la obra. Y es un ejercicio que debería plantearse con el resto del repertorio, para que, a partir de allí, la construcción de la interpretación sea más concreta. Pero hasta aquí pudo llegar el desarrollo de las doce sesiones.

3.7. ASPECTOS SOCIALES EN LA PRÁCTICA DE MÚSICA DE CÁMARA



Ilustración 12: Concierto 23 de Marzo 2017

La música de cámara es de carácter grupal, y por esta razón siempre está en juego el desempeño social del músico. La correcta postura social de cada ser humano ante cada problemática nueva, es la que fortalece o debilita las relaciones con el otro. La música de cámara exige un núcleo social definido de personas que se entienden como tales, con quienes se establece una sólida confianza, que garantiza el hecho de corregir y ser corregido en lo musical o social, que cada integrante manifieste su postura y que todos estén dispuestas a crear una postura colectiva social o musical.

Tal como aparece en el diccionario Oxford de la música: en términos poéticos (la música de cámara) ha sido definida alguna vez como la “música de los amigos”. Entonces, ¿cuáles aspectos son necesarios para mantener el núcleo social evidenciado en la música de cámara?, ¿será que lo social está desligado completamente de lo musical? A continuación, veremos algunos de éstos aspectos y su influencia en el ensamble de cámara.

En primer lugar, debemos hablar sobre la importancia de la empatía, en las grandes orquestas, la gran cantidad de personas y los variados modos de ser, presentan naturalmente, empatía o antipatía entre colegas, en ocasiones los problemas se vuelven aún mayores, pero la conducta general a tomar, es mantener la distancia, y es fácil hacerlo así, son tantos integrantes, que es muy factible no tener que hablar con esa persona con la que existe esa antipatía. Pero en música de cámara, ¿podría ocurrir lo mismo?

Al comenzar la propuesta se necesitó reunir los músicos para la misma, cuando se planteó el trío conformado por una flauta, un violín y un violonchelo. El trío asignó persona con la cual no existía una empatía, entonces se dificultan las puestas en común tanto personales como musicales. Los integrantes necesitaron comunicarse plenamente para afianzar el grupo, pero no se pudo

llevar a cabo, debido en parte a la falta de empatía de los integrantes. Finalmente, el grupo se desintegra, debido a esta carencia. La motivación que es necesaria para un aprendizaje significativo, está ausente, porque el interés decreció el grupo, no por las notas, no por el formato o los horarios de estudio, sino porque faltó el elemento conector, la empatía.

El respeto se evidencia tanto en la relación personal con el compañero, como en la manera en que cada integrante corrige o explica cómo abordar ciertas situaciones musicales, pero, a veces en las agrupaciones instrumentales se generan luchas de egos, de quién toca mejor o más afinado, etc. Pero en música de cámara es contraproducente generar ese intento de humillar al otro, cuando se parte de una interpretación determinada o se dialogue sobre un aspecto técnico, las observaciones deben ser indicadas constructivamente. “Suoni como un bue! Fue pronunciada por el primer maestro que tuvo una alumna... actualmente titulada en Clarinete y Didáctica de la Música” (Jaramillo & Jorquera Jaramillo, 2002, pág. 3). Esta clarinetista recibió un comentario negativo sobre su sonido, comparándolo con el de un buey, por parte de su maestro. Un juicio de valor emitido sin tener en cuenta los conocimientos previos del estudiante, su proceso y sin el menor cuidado de las implicaciones a posterior. En otros casos estos comentarios destruyen la autoestima del intérprete, y en algunos estos estudiantes abandonan sus sueños de ser músico. Por ello es necesario que cada comentario se emita con respeto para no generar inconvenientes que destruyan la atmósfera de cooperación grupal.

La responsabilidad exige un compromiso de cada parte para que funcione el grupo, como por ejemplo, llegar al ensayo con un estudio individual anterior, que en el caso de no realizarse, hace perder el tiempo de sus compañeros, que han estudiado sus partes, que se desplazaron al lugar de encuentro, que utilizan recursos económicos para su desplazamiento, y esto a su vez,

desanima al resto de integrantes ¿Cuán productivo hubiese sido aquéllos primeros ensayos si por ejemplo, el flautista más desaplicado hubiese realizado un estudio previo a los encuentros? ¿o el mismo caso con el oboísta del quinteto? Sobre todo, si sabe que no posee la misma práctica de lectura que el resto de sus compañeros. También el primer grupo se vio afectado en el abordaje del repertorio por la falta de estudio individual de un integrante.

La subordinación, la coordinación, y el liderazgo, se evidencian en la dimensión musical, en los planos de melodía y acompañamiento, y como músicos este tema fue tomando con la seriedad musical que implica, ya que en ocasiones los integrantes desean ser la primera flauta por querer destacarse a sí mismos, así que en el proyecto se combinaron los papeles. Algunos tuvieron la primera y luego la cuarta voz, o la tercera, etc. Esto ayudó a que todos los integrantes se sintieran motivados al ser la voz principal, y a valorar cuando no lo eran, y tocar del mismo modo. A su vez, quedó claro para el autor en que voz que flautista puede desempeñarse mejor, en caso de abordar más repertorio. Y es un ejercicio interesante para hacer de vez en cuando, ya que como manifestó un integrante, el cambio seguido de las voces, no ayuda a construir una identidad sonora, porque siempre se está cambiando. Además, en el momento de la puesta en escena, implica un cambio de posición constante. Así que es mejor observar con detalle el desarrollo de cada voz en el repertorio, y cuales individuos pueden potenciar al grupo desde su postura. Otra situación difícil es la de subordinación de los compañeros, al tener que recibir instrucción de un compañero de semestres más avanzados, pero que no dista mucho, de su semestre. La humildad de los compañeros ayudó en este sentido, pero sólo en pocas ocasiones en la actitud los integrantes mostraron desaprobación, para fortuna de este proyecto, con la población definitiva se mantuvo una posición abierta a escuchar las indicaciones del autor.

CONCLUSIONES

La reflexión pedagógica es una herramienta que impacta poderosamente las prácticas musicales, y la música de cámara no es la excepción. En este proyecto la reflexión ayudó a dar un norte, más allá de pensar en una presentación, se pensó en generar aprendizajes. Se puede ver en el capítulo 3, sección 4, en las sucesivas sesiones, todo el trabajo y una planeación basada en elementos musicales, tales como afinación, dinámica, rítmica fraseo e interpretación, divididos para mejorar su apropiación. Aun así, se observa que pudo desarrollarse una planeación con mayor profundidad, y una evaluación más exhaustiva. Se puede concluir con base en esta monografía que la música de cámara, como espacio de formación en estudiantes de flauta, necesita de una elaboración detallada en su planeación, con base en una reflexión pedagógica profunda.

La música de cámara aporta la confianza, la responsabilidad, la disciplina en cada participante, a diferencia de los conjuntos de gran formato como las orquestas sinfónicas y las bandas sinfónicas, cada músico es una voz fundamental en el diálogo musical y su exigencia es alta. A nivel social la cualidad natural es la de cooperar, la de generar un ambiente agradable y cercano, sin unas buenas relaciones un conjunto de cámara no puede existir, a diferencia de una orquesta, que, aunque las relaciones interpersonales le influyan, por la cantidad de personas, su funcionamiento no se ve tan afectado.

Las sesiones fueron útiles para acercarnos al medio profesional que significa la música de cámara, pero no llega a ser todo lo que se pensó y deseó. Debido a la falta de constancia desde un principio, y al nivel musical de los individuos. Por tanto, se observa una necesidad en el currículo para ayudar a estos futuros maestros a acercarse a un espacio profesional, y para tal acercamiento

necesita de unos prerrequisitos. La alta exigencia implícita en un espacio como este requiere de un buen dominio del instrumento, y un buen conocimiento tanto histórico como analítico. Por esta razón sería muy positivo plantear este espacio para la etapa de profundización en la Licenciatura de la Universidad Pedagógica Nacional, en una etapa en la que se posee un nivel musical avanzado.

Si se piensa en la importancia del interés por parte de los estudiantes, este espacio podría ser optativo musical, con todo un planteamiento curricular para impactar a sus participantes, y no ser un simple ejercicio mecánico, más de lo mismo, sino una práctica consciente supervisada por un maestro, quien tendrá puesta toda su atención al grupo o grupos, y a través de su reflexión pedagógica potencie los aprendizajes de los integrantes. Además, para impactar realmente a los participantes, debería pensarse en darle continuidad al proceso. Por tanto, si se plantean cuanto menos dos espacios, los resultados serán mucho más óptimos. También este espacio podría relacionarse con otros espacios ya existentes en el currículo, entre los cuales se podrían ayudar, tales como composición, orquestación e incluso dirección. De hecho, podrían ser tomados como espacios de práctica relacionados a estas materias, pero no concebidos como materia de práctica pedagógica.

El nivel musical de los aspirantes a la Licenciatura en Música, cada vez es mayor, y esto fortalece la apropiación de espacios de formación con mayor calidad y exigencia, tales como la música de cámara. Así mismo el campo profesional exigen maestros con mayor apropiación de espacios como este y mayor nivel técnico-instrumental. Las exigencias al día de hoy y la competencia laboral, necesitan de profesionales más aptos que los que existieron hace cinco años.

El repertorio es un aspecto fundamental para promocionar el espacio de música de cámara, y siempre producirá mayores beneficios para los estudiantes, una selección de diferentes tipos de obras. El repertorio latinoamericano debería ser tomando en cuenta para la práctica de música de cámara. Especialmente, aquellas obras que están enriquecidas con el saber popular, ya que en este proyecto se evidenció un interés marcado por lo propio. Se identificó una actitud de interés muy marcada por parte de los integrantes ante el repertorio colombiano, y también hacia el latinoamericano. Siempre mantuvieron el entusiasmo por abordar el repertorio del territorio. Así que será necesario tener en cuenta, para el espacio de música de cámara, un repertorio que llegue a exaltar la identidad del ser colombiano, del ser latinoamericano, por encima del repertorio denominado universal, no sólo para fortalecer la cultura propia sino también para aprovechar el interés de los integrantes en lo propio, potenciándolo en ellos, quiénes como futuros maestros impactarán a sus estudiantes y estos a su vez al público. Convirtiéndose así en una gran cadena de construcción cultural colectiva. De esta manera el proyecto acertó en cuanto a repertorio se trata, bajo los criterios de selección planteados se pudo lograr un buen trabajo.

El proceso y el resultado, han marcado igual importancia. Debido a que el proceso arroja la información de cuáles son las capacidades y habilidades de cada individuo, tanto en lo musical como en lo social, y se observa el nivel de compromiso de cada integrante. Da cuenta de quién mantuvo el ritmo de trabajo y los aprendizajes generados en cada sesión, y cómo estos van evolucionando en los sujetos. La monografía se valió de elementos como la graficación, propias de la investigación cuantitativa, pero que aportaron luces a la interpretación de datos sobre la comprensión mental de cada individuo. El resultado demostró la apropiación de los integrantes tras todo su proceso, y el manejo de sus emociones en el momento de la puesta en público. Y el

maestro a cargo, en este caso el autor, vislumbra un buen resultado consecuencia de un proceso organizado.

La construcción musical colectiva del grupo pudo ser mayor, ya que, en la mayoría del transcurso de las sesiones, el autor fue el encargado del contenido y algunos integrantes tomaron una actitud receptiva. Se buscó una mayor interacción grupal, donde algunos fueron partícipes, y el autor reconoce, debió buscar más estrategias para potenciar la misma. Otro factor para que la construcción grupal no fuese tan colectiva como se pensaba, fue la falta de ciertos criterios musicales consolidados en cuanto a las temáticas abordadas por parte de los integrantes. En todo caso el proyecto ayudó en aclarar ciertos términos de los compañeros, potenciando su conocimiento.

Los aspectos sociales en la propuesta fueron de vital importancia, tal como vimos en el capítulo primero sección tres, el compromiso y responsabilidad individual influye en el ritmo del montaje del repertorio, y este a su vez en el interés del grupo, debido a que un ritmo lento de trabajo desestimula a sus compañeros. La amabilidad y fraternidad son vitales para un desarrollo normal de las sesiones, ya que cuando uno sólo de los integrantes tenga apatía con otro, estas dos personas se desaniman del trabajo grupal y posiblemente disminuirá el ritmo de trabajo propio y del grupo. La humildad también fue muy necesaria para esta propuesta, ya que los integrantes pueden ver al autor como una persona avanzada, por estar un par de semestres más adelante, pero por esta misma razón podrían verlo inadecuado para indicarles ciertos aspectos musicales, sobretodo en cuanto a lo técnico-instrumental. Pero lo que se observó en la mayor parte del tiempo fue un deseo de colaborar a la propuesta y se mantuvo el respeto al guía del proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Huelva: Idea Books.
- Ardila Villegas, A. E. (2013). *Sonoridades de Frontera – Circo Boehm una Propuesta otra por la Educación Musical en la UPN*. Bogotá: Tesis Universidad Pedagógica Nacional.
- Aretz, I. (2007). *América Latina en su música*. México: Siglo veintiuno editores.
- Balsera Gómez, F. J., & Bernal Bernal, S. (2009). HACER MÚSICA EN GRUPO: UNA EXPERIENCIA COMÚN A TODAS LAS ENSEÑANZAS. *Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza*, 1-9.
- Cerezo Huerta, H. (2006). Corrientes pedagógicas contemporáneas. *Revista Electrónica de Pedagogía*.
- COPROVEL. (17 de Marzo de 2017). Obtenido de Corporación Prodesarrollo de la Provincia de Vélez: <http://www.coprovel.com/nuestro-folclor/leliolarte/>
- Díaz Barriga, F. (2003). Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*.
- Dicionario Cravo Albin da Musica Popular Brasileira*. (17 de Marzo de 2017). Obtenido de <http://dicionariompb.com.br/benedito-lacerda>
- Gacharná Guerrero, H. A., & Santamaría Quitián, Á. W. (2005). *Propuesta pedagógica y aportes didácticos de los conciertos realizados por cuatro grupos de cámara inscritos al proyecto "conciertos en las localidades" de la Orquesta Filarmónica de Bogotá*. Bogotá: Monografía Universidad Pedagógica Nacional.
- Gonzales Jaimes, R. O. (2000). *La flauta traversa en la música de cámara: Una propuesta instrumental y pedagógica para la expresión de la*

música tradicional colombiana. Bogotá: Monografía Universidad Pedagógica Nacional.

Hernández Cárdenas, D. P. (2006). *Repertorio sugerido para cuarteto de saxofones en jóvenes intérpretes*. Bogotá: Monografía Universidad Pedagógica Nacional.

IMSLP Petrucci Music Library. (2017). Obtenido de <http://imslp.org/>

IX Festival Flautas del Mundo. (2017). Obtenido de http://worldflutesfestival.org/es/luthiers09.html#fernando_es

Jorquera Jaramillo, C. (2002). ¿Existe una didáctica del instrumento musical? *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*. nº 9, 1-12.

Lahoza Estarriaga, L. I. (2012). EL DESARROLLO DE LA EXPRESIVIDAD EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL. *Revista Arista Digital*, 135-139.

Martínez Miura, E. (1998). *La música de cámara*. Madrid: Acento.

Música Antigua. (20 de Mayo de 2013). Obtenido de Música Antigua: <http://www.musicaantigua.com/la-mejor-musica-de-camara-en-la-iglesia-de-san-lorenzo-valencia/>

Perozzo, C. (17 de Marzo de 2017). *Banco de la República*. Obtenido de Biblioteca Virtual: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/calvluis.htm>

Piehl Price, C. (2017). *Cecilia Piehl*. Obtenido de <http://ceciliapiehl.instantencore.com>

Pozo , J. I. (1989). *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid, España: Ediciones Morata.

- Prensa Libre*. (2 de Septiembre de 2013). Obtenido de Prensa Libre:
http://www.prensalibre.com/especiales/que_bueno_es_mi_pais/por_su_musica/primer-compositor-colonial-indigena_0_985701444.html
- Quinteto de viento madera*. (30 de Mayo de 2012). Obtenido de Quinteto de viento madera:
<https://quintetoviento.wordpress.com/category/generalidades/>
- Randel, D. M. (2001). *Diccionario Harvard de música*. ALIANZA .
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Alianza.
- Rock hecho en Venezuela*. (24 de Noviembre de 2012). Obtenido de <http://www.rockhechovenezuela.com/M1/manuel-rojas.html>
- Samba y choro*. (17 de Marzo de 2017). Obtenido de <http://samba-choro.com.br/s-c/pixinguinha.html>
- Scholes, P. A. (1984). *Diccionario Oxford de la música*. Edhasa.
- Tranchefort, F.-R. (2010). *Guía de la música de cámara*. Alianza Editorial.
- Vanegas, J. B. (2015). *Procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas*. Bogotá: Monografía Universidad Pedagógica Nacional.

CAPÍTULO 4 ANEXOS

Entrevistas:

Maestro Manuel Rojas



Recuperado de <https://www.facebook.com/Manuelflauta?fref=ts>

Es un músico venezolano nacido en Barquisimeto (estado Lara) en 1963, para dedicarse luego a la flauta transversa en El Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela (FESNOJIV), realizó estudios en los Conservatorios Jacinto Lara y Vicente Emilio Sojo (Barquisimeto); estudios que prosigue en el Conservatorio de Música Simón Bolívar en la ciudad de Caracas con el Maestro José García (Flauta Principal de la Orquesta Simón Bolívar). Ha recibido clases y perfeccionamiento con los profesores: José Luís Ramírez, José Antonio Naranjo y Nicaulis Alley. También ha participado en clases magistrales con los maestros Jean Claude Gerard y Michael Hasel, entre otros. Ha sido invitado en 3 ocasiones como jurado al Festival más Importante del Joropo en el Mundo, "Festival Internacional Del Joropo de Villavicencio"; como pedagogo ha impartido máster class de Flauta en: Venezuela, Canadá, México, Colombia, República Checa, Alemania y Austria.

Manuel Rojas ha recibido las ordenes: "Maestro Antonio Carrillo", "Franco Medina" y "Botón de la Ciudad de Barquisimeto". Además, ha tocado con

importantes Orquestas entre los que destacan: la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Orquesta Sinfónica de Lara, Orquesta Sinfónica Carlos Mhole, Orquesta Mavare y la Orquesta Sinfónica del Estado Trujillo. Ha Alternado sus estudios clásicos con la música popular venezolana, representado a Venezuela en: Estados Unidos, República Dominicana, México, Canadá, Colombia, Isla de Antigua, Taiwán, Japón, Dinamarca, Suecia, Alemania, Republica Checa y Austria. En el 2009 estreno el concierto para Flauta y Orquesta "Vísperas" escrito para él, por el reconocido compositor Venezolano Antonio Giménez Freitez, en el 2011 estrenó otro concierto para flauta y Orquesta dedicado a él, por el afamado compositor Italiano Andrea Ferrante.

Actualmente, es flautista de la Banda de Conciertos del Estado Lara Maestro Antonio Carrillo y de la Orquesta Municipal de Iribarren e imparte clases en la academia Huella Musical. Sus producciones Discográficas en solitarios son: Música Instrumental Venezolana y Sanzoneando, además de 2 disco con su proyecto Musical "A TRIO" (Música de Venezuela). Manuel es el primer flautista venezolano en Adaptar los ritmos de la costa Afro-venezolana con efectos percutidos con las Flautas, siendo publicados artículos sobre este trabajo experimental en diferentes web y revistas de flautistas en el mundo, los cual le han llevado a plasmar este proyecto en un CD que pronto saldrá al mercado. Desde 2014 forma parte del Ensamble Gurrufio. Actualmente vive en Barquisimeto. (Rock hecho en Venezuela, 2012)

Entrevista

1. ¿Por qué es necesario para un músico en formación la música de cámara?

R/: Es sumamente importante porque es lo que ayuda a desarrollar el oído y a tocar con otras personas, que, cuando nos acostumbramos a tocar solos o a ser solamente solistas, eso de alguna u otra manera nos aísla y nos corta un

poco la posibilidad de aprender a tocar con otros, y eso nos ayuda a tener una dimensión más clara de lo que es la música y de lo que pueda pasar entre un escenario cuando tocamos música de cámara, llámese dúo; trío; cuarteto; etcétera. Es clave, yo creo, que es justo y necesario para cualquier músico el entrenamiento y el estudio, y el tocar música de cámara.

2. ¿Qué tipo de repertorio selecciona para trabajar con sus estudiantes?

R/: Es muy relativo, depende el nivel que tenga el alumno, yo siempre trato de no ser tan rígido con eso. Por supuesto que hay un pensum de estudio, pero hay alumnos que tu vez que el crecimiento y el avance empieza a ser mucho más rápido que en otros, y entonces no lo limito a: “bueno eso es lo de cuarto año y tú no puedes verlo de quinto porque...” entonces si veo que tienes la posibilidad de escoger una obra de quinto año o de sexto no tengo ningún inconveniente en ponerla, para que él la estudie, y trato de que mis alumnos puedan ser flautistas integrales, no solamente académicos. La música popular es muy importante en el crecimiento del músico, y es algo que siempre se los motivo y les digo: así tú no vayas a ser un flautista de música popular; vayas a grabar discos, eso no es determinante, pero si es necesario. Eso hace parte de la música de cámara también, cuando tocas con tiple con una guitarra o cuando tocas con una guitarra y un bajo. Entonces ese es más o menos el enfoque que tengo y la manera de trabajar con mis alumnos.

3. ¿Le parece más importante el proceso o el resultado? ¿son igual de importantes? ¿por qué?

R/: Los dos son importantes. Yo creo que vivimos en un proceso día a día, unos con un proceso distinto, otros con otro proceso, creo que el proceso es clave porque es donde tú llevas el seguimiento del alumno, de todo lo que va

pasando, qué hay que mejorar; qué hay que reafirmar; qué hay que seguir aupando. Y el resultado es la cosecha de lo que se sembró, digamos que el proceso es la siembra, es ese: hoy esta tierra esta buena, voy a poner esta semilla aquí, este muchacho tiene tierra buena para tocar, digamos, Mozart, vamos a trabajar el Mozart, empieza la siembra y el resultado final es la cosecha, que es, lo que tú dices, ya el producto terminado. Entonces si hubo una buena siembra, en este caso un buen proceso, va a haber un buen resultado final y una buena cosecha indiscutiblemente.

4. ¿Qué tan relevante es el uso de la reflexión pedagógica en los espacios de formación en música de cámara?

R/: Yo creo que ha cambiado mucho, habló sobre todo de Venezuela, la manera pedagógica de trabajar con los alumnos. Antes los profesores eran como unos terratenientes, que te daban palo y te humillaban, y tenían esa escuela de que mientras más duro te daban, y más te pasaban por el piso, era mejor para que tú pudieras dar más. Estoy totalmente en desacuerdo con ese tipo de enseñanza, eso ha ido cambiando, por supuesto, la parte de la enseñanza y en este caso, de poder apoyar y reafirmar las cosas buenas que hay en el alumno, y las cosas que no están bien no fatalizarlas, porque nosotros los músicos tenemos un problema, que tendemos a ser el noventa por ciento de nosotros, cuidadosos y perfeccionistas, llega un momento que nada nos gusta. Entonces no puede ser que en un alumno todo este mal, hay muchas cosas que son buenas; que hay que reafirmar; que hay que apoyar y también hay cosas, que no es que no estén tan bien, por no decir mal, que son las cosas que hay que... tocas muy bien pero que hay que trabajar esto, estás fallando en esto, un poco en esto, pero de una manera como sobándolo, le estas diciendo, pero sobándolo, antes no, antes era el palo y listo, te quedabas con ese palazo. Entonces esa reflexión es buena, yo creo que el mejor regaño

que le pueden dar a uno, es cuando te lo dicen con bonitas palabras, yo creo que duele más que cuando te insultan. Entonces yo crecí así, mi maestro nunca fue de ese tipo, pero cuando me iba mal: “Manuel tú sabes... que tal, cómo es posible que tú un músico...” primero te ponía arriba, “hayas tocado de esa manera porque no estudiaste, eso es una responsabilidad tuya”, entonces uno se sentía tan... pero es bonito, esa manera de cómo llevarte a reflexionar tanto en lo bueno como en lo malo o lo no tan bueno, por decirlo de otra manera.

5. ¿Qué papel juega la flauta traversa en la música de cámara latinoamericana?

R/: La flauta, afortunadamente para nosotros, es un instrumento que tiene un papel preponderante, totalmente, no solamente en la música académica sino también en la música latinoamericana. Si hablamos de Venezuela, la música Venezolana en la flauta, ha sido un instrumento académico muy importante, y que ha llevado un rol protagónico en la música popular venezolana, en la música latinoamericana en Colombia, de repente, no ha sido tan fuerte como en Venezuela, porque ya tú sabes, levantas una piedra y salen veinte flautistas, pero también ha jugado un papel muy importante a nivel de ensambles y música de cámara, también flauta y piano, lo que pasó ayer aquí en el concurso, los muchachos tocaron obras nuevas muy modernas, muy hermosas y bueno, si nos vamos a Brasil, la flauta lo es más, y así sucesivamente, en Argentina, en el tango la flauta también ha jugado un papel muy importante como instrumento orquestal o académico, entonces falta, yo creo, que todavía falta, es un trabajo que nos toca a todos, seguir proyectando nuestra música porque es uno de los tesoros más grandes que tenemos como latinoamericanos, es nuestra música; nuestra cultura; nuestras raíces y muchas veces la menospreciamos por querer tocar otra música, que no está

mal, entonces a veces nos ponemos el “switch” de lo clásico, de lo académico, y tienes una fortuna, y una gran riqueza que es tu música, porque no darla a conocer, y eso se refleja, yo te lo digo como autoridad, porque cada vez que salgo a tocar fuera de mi país, la música de mi país y la música latinoamericana es una cosa... pasaríamos acá toda la tarde contándote anécdotas y experiencias de gente que se quebranta; gente feliz; o sea, cosas qué tú dices, grandes flautistas; gente normal; gente importante; músicos súper importantes; es un impacto muy grande, que causa la música nuestra, la música latinoamericana, entonces es importante hacer mención de eso.

6. ¿Algún consejo que nos quiera dar para fortalecer la música de cámara en Latinoamérica?

R/: Yo creo que lo primero, es buscar personas que estén en el mismo sentido, que quieran hacer lo que, en este caso tú, quieres hacer, si quieres tocar música de cámara, quieres tocar flauta y piano, buscas un pana, como decimos en Venezuela, vamos a montar repertorio y vamos a hacer música porque nos gusta, y después vemos si damos un recital, primero por disfrutar y por tocar nuestra música, y yo creo que eso, buscar las personas, los soldados, en este caso, que pueden agrupar o formar este batallón, que es lo que deberíamos pensar, tener un batallón de personas interesadas en la música latinoamericana, y hacer música latinoamericana en el formato que sea, porque a veces sectorizamos, música de cámara latinoamericana, entonces tú ya imaginas un piano con una flauta o un violonchelo, dos violines y una flauta. No necesariamente, puede ser un violín y una guitarra; un clarinete y una flauta, por poner un ejemplo o puede ser, un tiple, una guitarra y una flauta; piano, bajo, un tiple y una flauta. Hay muchas maneras en las que se hace música de cámara y lo importante es que hay mucha gente escribiendo cosas nuevas, y yo creo que más allá de tocar y fomentar la

música latinoamericana, y la música de cámara en Latinoamérica, es también dar conocer los nuevos compositores y las obras que se están escribiendo, que son increíbles, desde contemporáneas hasta lo más tonal y sencillo posible. Hay una inmensidad y una gran cantidad de obras que no las conocemos, pero, es que tenemos la oportunidad de conocer los flautistas, de venir eventos como estos, nos damos cuenta. Yo ya he pedido como 4 o 5 obras, que me envíen al correo y quiero tocarlas, alumnos que han tocado y dicen: “profe, le tocó este pasillo, que belleza, sí, este lo compuse yo, que obra tan bonita”, entonces es un trabajo que tenemos por delante y somos nosotros los encargados, no los que vienen, somos nosotros los encargados e incentivar a los que vienen.

Maestra Cecilia Piehl Price



Recuperado de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100001557163472&fref=ts>

Cecilia Piehl, especialista en flauta piccolo y flauta, recibió una beca de dos años para la especialización en piccolo. Ganó más adelante los grados de MM y de DMA en música de la universidad de Alabama. Sus principales profesores de flauta son Lars Nilsson y Sheryl Cohen. Durante sus años educativos,

Cecilia se presentó en numerosas clases magistrales, entre ellas las de Aurèle Nicolet, Felix Renggli y Andras Andorjan. Para su título de DMA, escribió una bibliografía anotada de la música de flauta solo argentina, comenzando así su interés en promover la música de la flauta de Suramérica. Ella continúa dedicando sus habilidades a la investigación y la ejecución del repertorio de la flauta y del piccolo por los compositores latinoamericanos.

Previamente ocupó el cargo de piccolista y asistente de flautista principal en la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuyo en Mendoza, piccolista con la Orquesta Sinfónica de Tuscaloosa en Alabama y flauta principal con la Orquesta Sinfónica de Ludwig en Atlanta. Apareció como solista invitada con la Orquesta Sinfónica Nacional de Niteroi (Brasil), la Orquesta Sinfónica Nacional (Chile), la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuyo (Argentina), la Orquesta de Cámara (Ecuador) y la Orquesta Sinfónica Tulepo (USA). Conocida por su gran actuación con el cuarteto de flauta Hamelin, el Cuatro Flute Ensemble, el coral de flautas Flautas Argentinas y dirigió el Pan Flute Quartet y el Enclave Flute Quartet, es solicitada en toda Argentina y Estados Unidos como especialista en enseñanza y coaching en música latinoamericana.

Como miembro de una familia de músicos de 3 generaciones, la experiencia de cámara de Cecilia comenzó en sus primeros años y continúa hasta el presente, llevándola a variados destinos en Argentina, Uruguay, Georgia (antes de la URSS) y Estados Unidos. Realizó una gira por Argentina por segunda vez en junio de 2014 con un programa de Música de Flauta Solo Latina, donde muchas de las piezas fueron estrenos mundiales. Su experiencia docente incluye cargos de flauta y piccolo en cuatro ciudades argentinas, profesora de flauta en varios campamentos de verano (Argentina y Estados Unidos) y maestra en el Flute Ensemble en la Universidad Estatal de Kennesaw (2010-2011).

En los últimos años, actuó en la Convención de Flauta de la NFA 2013, donde también ofreció un programa de homenaje a su mentor argentino / sueco Lars Nilsson. Presentó su taller sobre Respiración Circular, un tema que ha cautivado a los flautistas desde hace años, en el Festival de Flauta Mid-South, en el XXV Festival Internacional de Flautistas en el Centro del Mundo en Quito, Ecuador y en el Centro de Arte de Chilecito, Argentina, Junio '14. También en 2014, fue también artista invitada en el Segundo Seminario de Pedagogía e Interpretación de la Flauta Traversa, organizado por la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Durante el año 2015 ofreció un programa de homenaje a su maestra de flauta americana, Sheryl Cohen (en el Festival de Flauta Mid-South celebrado en la Universidad de Alabama), seguida de actuaciones en Quito (Ecuador) y Atlanta (EE.UU.), y fue artista invitada de El Tercer Seminario de Pedagogía e Interpretación de la Flauta Traversa (Bogotá, Colombia). Durante el año 2016 fue maestra invitada del Festival Internacional de Flauta El Flautín del Bosque (7 al 10 de julio) y al Cuarto Seminario de Pedagogía e Interpretación de la Flauta Traversa (1-6 de noviembre), ambas en Colombia. Debutó su propio álbum el 11 de agosto de 2016, donde interpreta los guiños de Shakespeare: tres piezas para piccolo, de Juan Maria Solare. Actualmente es miembro del Coro de Flauta de Atlanta, miembro del consejo en el Atlanta Flute Club, maestra del Flute Ensemble en Kennesaw State University y tiene un estudio privado en la región. (Piehl Price, 2017)

Entrevista

1. ¿Por qué es necesario para un músico en formación la música de cámara?

R/: Hay muchas cosas que no las podemos aprender de otra manera, porque nosotros como flautistas tocamos una nota a la vez, no podemos hacer

acordes, todo el tema de las dinámicas, nosotros con nosotros mismos no podemos compararlas tanto con otros instrumentos, y además, muchas veces tocar con otros nos ayuda a compararnos; a ver si estamos bien en el ritmo; a ver si estamos bien en la expresión; a aunar criterios de cuál va a ser la versión a tocar, uno aprende muchas cosas en compañía, al compartir al hacer algo entre varias personas donde uno hace una sola parte, entonces eso le proporciona al estudiante, y después al músico, una parte de la educación que de otra manera no la podemos conseguir.

2. ¿Qué tipo de repertorio selecciona para trabajar con sus estudiantes?

R/: Depende de cuál es el grupo de cámara, a mí, a menos que alguien me obligué, me gusta que los chicos en la música de cámara, puedan abordar repertorio, no siempre dentro del repertorio que se conoce como académico o clásico, hay mucha música, por lo menos para flauta; conjuntos de flautas; para flauta y acompañamiento de piano; o de guitarra y percusión, que nos permite incorporar mucha música latinoamericana, que nos permite hacer mucho más en el tema de ritmo, que para el alumno es mucho más agradable y divertido, más comprador para utilizar. Entonces yo muchas veces hago música brasilera, venezolana, hay música cubana, música argentina, hay tangos, colombiana, tiene que haber mucho también. Me parece que un alumno que esté estudiando flauta, puede hacer música de cámara y que además puede hacer algo, dónde participar y sentir un poco más propio, es un repertorio lindo, por supuesto, que está todo el repertorio académico o clásico, que es conocido, que también es importante tocar, hay tríos de Haydn, hay cuartetos con partes para flautas hermosas, hay quintetos de viento, hay muchas obras de compositores famosos que aportan mucha música, así que es lindo variar.

3. ¿Por qué podría ser prioritario no centrarse en un solo tipo de repertorio?

R/: Claro, sí... nunca, a menos que por algo, vos elijas y digas: no, yo quiero tocar música barroca y especializarme en eso, es lo que me gusta y lo demás no me interesa, a bueno, entonces hay muchas personas que eligen eso, pero sí me parece bueno, exponer al alumno a un gran abanico de posibilidades, que prueben todo y de golpe ellos se van a dar cuenta por donde ellos se sienten más identificados.

4. ¿La Academia en la actualidad ha permitido el ingreso de la música de cámara latinoamericana? ¿Con qué relevancia?

R/: Hay dos cosas que suceden en la Academia, una es que las instituciones académicas están dejando entrar el repertorio popular, por decirlo, dentro del repertorio que enseñan y tomarlo como música de los programas de estudio. Pero además también se están creando instituciones donde se aprende la música popular, que es extraño, hay instituciones que son netamente para jazz o que son netamente para música popular, eso me parece interesante para la persona que se inclina en esa dirección, a mí me parece muy valioso que los latinos... los europeos ponen la música y para ellos es la música del país de ellos, del continente de ellos, y ellos la interpretan porque está en su sangre y la tocan porque es algo propio, nosotros, si nos pasamos tocando música inglesa, francesa, italiana, alemana, no es música nuestra, está no la tenemos cerca, la tenemos que aprender y vamos perdiendo lo que a nosotros nos sale naturalmente, y nos perfeccionamos con lo que está en la otra punta del mundo. Entonces a mí me parece muy valioso, no digo que hemos de hacer esa, pero que incorporemos y valoremos lo que es nuestro, porque para nosotros es mucho más fácil un bambuco, un tango, una chacarera, un choro

brasileño, que interpretar Mozart, es mucho más natural para nosotros, porque lo oímos más en nuestra tierra, entonces me parece que valorarlo e incorporarlo en el repertorio de los programas de estudio, es importantísimo y hay que valorar, porque nosotros mismos los desvaloramos, se trata de valorarlo y ahí sí, el mundo lo valoriza, tiene que empezar por nosotros.

5. ¿Le parece más importante el proceso o el resultado, o ambo son igual de importantes? ¿Por qué?

R/: El proceso, porque la vida es un proceso, el resultado va cambiando, va pasando, y a veces uno en el proceso, se da cuenta de qué quiere ir para otro lado, el presente es el proceso, el resultado es el futuro, uno siempre está mirando llegar a, pero eso está siempre hacia delante, uno en el momento está siempre en un proceso y ahí es donde salen las cosas, ahí es donde uno aprende, donde uno elige, donde uno se piensa, donde uno se entusiasma, donde uno logra cosas, mientras uno va uno nunca sabe a quién va a conocer, quién te va influir, qué música te vas a encontrar, qué problemas te vas a encontrar, cuáles soluciones caen del cielo, todo eso afecta, no puedes enfocarte en la meta, la meta puede ser una motivación una guía pero no más importante que el proceso.

6. ¿Qué tanto puede afectar las relaciones sociales a los integrantes de un grupo de cámara?

R/: Yo creo que mucho, pero mis padres siempre me decían, que había un trío muy famoso, el trío triste, dónde estaba Pablo Casals, con cello, violín y piano, que se odiaban, no se hablaban, era increíble, tocaban por todos lados, graban discos, eran conocidos, no se toleraban, pero a mí me parece que sí. La experiencia musical es también, una experiencia humana, a uno le deja mucho

independientemente de lo que le deje el público, o una grabación, o una taquilla bien vendida, me parece que, si vas a hacer música y hacerla con músicos que uno no saca algo humano, es una pérdida de tiempo.

7. ¿Qué papel juega la flauta en el repertorio latinoamericano?

R/: Enorme. Es muy importante, de latinoamericano no te puedo hablar de todo, porque es muchísimo, no sé, no me animo hablar con sentencia, pero por ejemplo, el tango nació con la flauta y la guitarra, la música venezolana tiene muchísima flauta, la música paraguaya debe tener mucha flauta, la música brasilera tiene un montón de flauta, me parece que la flauta es tan melódica, tan fácil, tan ágil, que se puede adaptar a tocar cualquier melodía, y en cierta medida, es la imitación más cercana que tenemos a la quena o al siku, a todos estos instrumentos andinos aerófonos. Entonces me parece que la música latinoamericana para flauta es más amplia, comparada con un trombón, con un corno, comparada con un fagot, la flauta es increíble, la flauta se mete así en cualquier lado, se han metido instrumentos como el saxo, y no pegan con nada, el saxofón, ni siquiera a veces el clarinete, pero la flauta es muy maleable, es muy fácil de hacerla sonar en popular, me gusta mucho la flauta, por esa faceta de qué puede ser completamente académica y puede ser completamente una cuestión del pueblo, de la música nativa, de la música propia de cada región, no necesariamente ser la académica la flauta tiene un rol muy interesante.

8. ¿Cómo podríamos fortalecer la música de cámara en Latinoamérica?

R/: A mí me parece que, quizás, habría que asegurarse de que el rol en las escuelas, en instituciones universitarias o las escuelas de música, no lo tomen como una materia secundaria, no lo tomasen como: “Ah bueno, es una cosita

que tengo qué hacer”, sino como a un construir enfocado, más con un profesor, siempre con un profesor, siempre apuntando a que haya un concierto, a que los chicos saquen algo de ahí, no a que tiene que preparar una obra que tiene ahí, sino que es una parte tan grande del músico el tocar con otros y hay que aprender a ver a qué hay que hacer; cómo compartir; como escuchar; nosotros tocamos solos y no escuchamos a los demás del grupo; afinar; a encontrar una versión a tocar juntos; hacer colores; hacer matices; hacer intenciones y todo eso se aprende en la música de cámara, y si la música de cámara la sacan de las carreras o la menosprecian en las carreras, pierde muchísima importancia, y la pierde para el alumno también. A veces, es más importante que toquen música de cámara a que vayan a la clase de flauta, pero no tenemos esa mentalidad todavía, quizás habría que armar mayor repertorio; tener bibliotecas; o comprar más obras; o conseguir hacer contratos con los alumnos de composición, que ellos compongan y que los alumnos toquen las obras de música de cámara, para que se desarrolle más, a mí me parece más importante de lo que se toma, de cómo se encara en general, pero bueno es parte del proceso, ahí que estamos tratando.

9. Nombre alguna de las agrupaciones con las que haya formado parte en música de cámara, y de la que tenga alguna recordación en especial.

R/: Yo toqué cuando entré a la universidad, enseguida armamos un cuarteto de flautas, que se llamaba el cuarteto Hamelin, y mi profesor nos hizo estudiar todo de memoria. Siempre era mucho más fácil estudiar de memoria de a cuatro que de a uno, uno se acostumbra más fácil a tocar por alguna razón y aprendimos muchísimo, al tocar de memoria podemos ir a cualquier lado; no necesitábamos de atril; partituras; nada y hacíamos show bailábamos; nos movíamos; hacíamos coreografías, era muy lindo y tocamos 3 años seguidos

juntos e hicimos muchísimo repertorio, fue una experiencia muy linda, yo me acuerdo mucho de ese cuarteto.

10. ¿Cuáles son los elementos sociales necesarios para el desarrollo efectivo de un grupo de cámara?

R/: Me parece que, al trabajar juntos en grupo, se puede aprender mucho a nivel social, en cuanto a lo social, se puede aprender al respeto; se puede aprender a la consideración; se puede aprender a expresarse; hay veces, en conjuntos donde todas las cosas las dice uno, entonces hay que forzar a los demás para que digan: ¿qué te parece? Hay veces que uno dice: bueno yo acá haré un rallentando, y el otro dice: yo no, bueno probemos, quizás lo que a mí me parece, no es tan bueno como a lo que vos te parece, organizar ensayos; hacer viajes; las responsabilidades; los cumplimientos de horarios; todas esas cosas ayudan mucho, me parece, a aprender a relacionarse con otros y después, te ayudan en la vida, pero ayudan en el momento del estudio, a ser considerado; si hay ensayo que dicen, que hay que hacerlo el jueves a las tres, hay que llegar a la tres menos diez y afinar; hay que llevar las partituras; y hay que haber estudiado. Uno aprende muchas cosas de respeto a los demás; de respeto a la música; de trabajar en conjunto; de musicalmente decir: Yo pensé que esta idea era buena, pero esta idea contraria a la mía, suena mucho mejor. Entonces, uno de golpe empieza a prestarle más atención a la música, a considerar a esa persona una persona que puede dar ideas, que puede enriquecerme, entonces me parece que aporta muchísimo en lo social el tocar música de cámara.

11. ¿Cómo ve usted la música de cámara en su país?

R/: Depende de donde de que institución; qué provincia; que profesor, ahí varía mucho, en general, se le da más importancia que en otros países, yo veo que la música de cámara cuando yo la estudie, era muy importante, mi profesor nos daba a tocar música de cámara entre flautistas y además, teníamos la clase de música de cámara, donde en general, tocábamos con cuerdas; con piano; con dos flautas y piano; flauta y guitarra, armábamos varios ensambles, pero hacíamos mucho, hacíamos muchísima música de cámara siempre y los alumnos de él, también veo que ahora lo hacen, no sé si en todos los lugares de Argentina se hace, pero comparado con otros países, por ejemplo, yo vivo en Estados Unidos, y en Estados Unidos es una materia muy dejada de lado, a veces ni profesor hay, música de cámara es algo que los alumnos hacen solos y después, de vez en cuando, le piden a un profesor que los escuche, y el examen final es tocar en el concierto, entonces no aprenden gran cosa. En Argentina yo lo veo más desarrollado y valorizado, ojalá que acá también, yo creo que sí, pero no estoy segura.

Maestro Fernando Harms



Recuperado de <https://www.facebook.com/fernando.h.saa?fref=ts>

Nació en Santiago de Chile, hizo sus estudios de Flauta en el Conservatorio Nacional de Música y posteriormente los perfeccionó en Buenos Aires, Argentina con el Profesor Alfredo Lannelli. Su experiencia en orquesta comienza siendo solista de la Orquesta Sinfónica de Concepción, posteriormente se hace cargo del puesto de solista de la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago. En 1974 y 1975 se desempeña como suplente de solista de la Orquesta filarmónica de Rostock, Alemania. Desde 1977 hasta 1995 se desempeña como solista en la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago. Ha pertenecido a diversos quintetos de vientos, tales como el Quinteto Hindemith, y otros grupos de cámara tanto de cuerdas como mixtos. Ha actuado como solista con las principales orquestas de Chile a la vez que da numerosos recitales a lo largo de Chile.

En 2001 comienza a construir cabezas de flautas y en la convención de flautas de U.S.A., el año 2002 vende sus primeras piezas. Ha vendido cabezas en Colombia y en Chile. El año 2003 comienza la construcción experimental de su primera flauta. Hasta la fecha ha construido cinco Flautas. (IX Festival Flautas del Mundo, 2017)

Entrevista

1. ¿Por qué es necesario para un músico en formación la música de cámara?

R/: Porque en la música de cámara el joven debutante tiene que aprender a convivir e interactuar con compañeros, no hay nadie quien los dirija, son todos iguales, son pares, y eso los hace obligarse a entenderse entre ellos, y a reconocer los defectos y las virtudes de los otros instrumentos, y ahí, tú vas a

aprender que el oboe cuando hace piano tiende a subirse, el clarinete también, el fagot también y la flauta tiende a bajarse, tienes que aprender que, cuando hacen un piano no suban y tú tienes que tratar de subir, y ellos cuando van al forte, en vez de bajar tienen que subirse, y tú tienes que bajar, entonces todas esas cosas, de cómo se afina en los acordes, aprender a afinar acordes, porque no es lo mismo que tocar con un afinador, el afinador te dice cuántas vibraciones por segundo tiene esa nota, no te dice si está afinada, entonces cuando vas a sentir que está afinada cuando tocas con otros músicos un acorde, ahí va a estar afinada.

2. ¿Por qué podría ser prioritario no centrarse en un solo tipo de repertorio?

R/: Bueno en general, yo diría que es por etapas, partir por lo más simple y lo más antiguo e ir avanzando, porque la flauta también fue avanzando, y el repertorio fue avanzando a medida que pasaba el tiempo. Entonces lo que te piden en el barroco, son cosas que se hacían con flautas mucho más primitivas y como tú eres un debutante, y como vas a adquirir más astucia en eso, porque eran flautas más primitivas más chiquititas, más infantiles, por así decirlo, entonces vas al prerromanticismo y ya empezaban las flautas con 5 llaves, y en el romanticismo ya estaba la flauta plena. Si tú partes tocando cosas desde el romanticismo no vas a tener los recursos para hacerlo, pero vas a tener los recursos para hacer lo barroco, entonces tú no puedes partir en segundo año tocando Reinecke, no tienes como.

3. ¿Cree usted que el repertorio latinoamericano tiene un papel importante en la formación de sus estudiantes?

R/: Mira, yo ahí creo que hay un problema bastante serio, porque la música latinoamericana tiene una rítmica que no es la rítmica cristiano-occidental,

tiene una rítmica que es la rítmica griega, se usa la rítmica griega fundamentalmente en la música latinoamericana. Entonces tú tienes ritmos que la cultura cristiana occidental los eliminó por allá por el siglo XIV o XV, cuando empezó la escritura, y dijo no, tres cuartos, cuatro cuartos, no hay nada más, entonces castró la rítmica natural del ser humano y de la naturaleza, pero aquí en Latinoamérica esa rítmica era como la regresión o la vía regresión, pero era la música de los indios, no la música de la iglesia, ni de la religión, se mantuvo ahí al margen, no entró a la sociedad colonial. Te encuentras con esos ritmos, que son los ritmos primitivos, la salsa es un, dos, tres, el ritmo es negra, negra, blanca y el otro ritmo es el 9/8, y el ritmo griego dosviaco (tal vez se refiere al syrtos), un ritmo griego. El tres cuartos también es griego, pero lo toma la música cristiana, además el tres significa para la iglesia católica la trinidad, todo lo católico tenía que ser en tres cuartos, algunas cosas por ahí las podían permitir, pero en general, es así. Entonces en Latinoamérica afloran todos estos ritmos, pero en el estudio de la teoría rítmica convencional europea, no lo es tanto, entonces a ti no te enseñan la rítmica, y te enseñan el ritmo cristianismo occidental: un, dos, tres, cuatro; un, dos, tres; 9/8, pero no te enseñan la rítmica de acá, o el ritmo en un bambuco va en 3 luego a va en dos, eso no te lo enseñan.

4. ¿Le parece más importante el proceso o el resultado, o ambo son igual de importantes? ¿Por qué?

R/: Yo creo que el estudio de la música es un proceso continuo, nunca termina. Me contaba un amigo que una vez estaba en un avión y por esas cosas del destino, le tocó sentarse al lado de Arrau, el pianista chileno, y Claudio Arrau iba con una partitura de Beethoven de un concierto para piano, la estaba estudiando y él le pregunta: “maestro ¿usted estudia Beethoven? ¿está estudiando?”, “sí, tengo que tocar esta noche”, porque todo cambia, o sea la

música es un proceso, hay un dicho muy antiguo de un papa, cuando convirtieron a los sicambros que eran unos bárbaros que destruyen los pueblos, de este papa no me acuerdo el nombre (Remigio di Reims), decía: “Fiero sicambro, dobla la cerviz, quema lo que has adorado y adora lo que has quemado”. Si tú te metiste en una sonata de Bach, que mi profesor me dijo que esta te la sacas y te la estudias, pasan unos años y no sabes, esto de aquí tengo que hacerlo así, pero porque tengo que hacer esto, es que en el barroco no se vibraba. ¿Por qué no se vibraba? Si se vibraba, pero a lo mejor se vibraba poco, o a lo mejor en alguna parte no se vibraba y en otra sí, que se te tocaba rápido, pero yo quiero tocarlo lento, ¿Por qué no puedo? Esto lo tocaba rápido, ahora quiero tocarlo lento. Tú tienes que ir siempre al fondo, pero tú eres un ser vivo, un ser que está creciendo y después llegas hasta aquí, y después te vas a ir achicando, nunca se va a detener, el ser humano nunca se detiene, nunca es igual al día anterior, porque las sonatas de Bach tienen que ser igual hasta que te mueras.

5. ¿Qué tanto puede afectar las relaciones sociales entre los integrantes al grupo de cámara?

R/: Totalmente, mira los grupos de cámara tienen una duración entre alrededor de 8 a 10 años, fíjate por ahí en siete años, ya comienza a fallar. Un amigo con el que tocaba trío de guitarra, vivió toda su vida en Alemania y fue una vez el cuarteto Amadeus, que llevaban 30 años juntos, y me dijo sabes, los cuatro se van a hoteles distintos y llegan todos en el momento que es el concierto, entran al escenario, afinan y tocan, después se van cada uno por su lado, cada uno come solo y se van a hoteles diferentes, y cuando tocan parecen uno, pero necesitan de eso para poder seguir. Yo tuve varios quintetos y salíamos después de los conciertos en la noche, nos ponían a tocar en los bares, me

llevaban cerveza y salimos curados, lo hacía porque tenía veinte, ya después cuando tenía cuarenta ya no.

6. ¿Cómo podríamos fortalecer la música de cámara en Latinoamérica?

R/: Mira cuando yo era muchacho, y cuando tenía veinte, teníamos un quinte de viento, y hacíamos como 120 conciertos al año, una barbaridad, nos pagaban como 30 no más, pero nos gustaba. Había un cuarteto y varias orquestas de cámara, ahora en Santiago creo que hay algunos quintetos de estudiantes, pero muy pocos, cuartetos alguna vez, pero “mañana hay que tocar en un matrimonio” van y tocan, pero para hacer cuarteto tocar y hacer algo en Santiago no hay, porque no hay un público que te absorba eso como una profesión, como para hacerlo, para desarrollarlo, ir a tocar conciertos que te paguen, “mire si esto se vende, bien, si no, no nos interesa”.

7. ¿Qué papel juega la flauta travesa en la música de cámara latinoamericana?

R/: Yo creo que es súper importante, no sé qué tanto en la música de cámara, pero en la música popular hay mucha, la brasileña tiene mucha flauta, de ahí grandes flautistas brasileños que se codean con Rampal, uno de los brasileños, no recuerdo el nombre, que era famosísimo, hizo una buena interpretación de la partita y claro era folclor, pero no me acuerdo el nombre. La música cubana, fantástica la flauta ahí; en la música colombiana me imagino que también debe haber mucha flauta, no sé; en Panamá o en México no sé, pero lo que pasa es que la flauta era el instrumento más simple que todos los otros, las cañas que llegaron cuando llegaron los españoles, en 1500, que sé yo, pero antes de la colonización, nadie sabía que habían en

cañas, cuando llegaron los instrumentos era más fácil la flauta, entonces por el dinero era muy difícil de conseguir, entonces algunos instrumentos fueron los que se arraigaron, yo creo que la flauta fue uno de los que se arraigó bastante en América Latina. La guitarra y flauta son instrumentos más simples, la trompeta, complicado, un oboe, clarinete y en esa época ni siquiera era salmón que era el antecesor del clarinete, no creo que hayan llegado muchos a acá, llegaban los cornos, una especie de trompeta, y de flauta dulce, y esto, era mucho más fácil, la flauta es el instrumento más antiguo de la historia.

8. Nombre alguna de las agrupaciones con las que haya formado parte en música de cámara, y que tenga alguna recordación en especial.

R/: Los quintetos de viento me gustan mucho, son muy lindos, además, que yo tuve la oportunidad de trabajarlos en la orquesta, mientras tú haces quinteto de viento, es como tocar en la orquesta, prácticamente, tienes que afinar con la flauta, el oboe, clarinete y el fagot. Todos los conservatorios deben tener quintetos de viento más que la orquesta, partir por eso, tomas dos quintetos y ya están ensamblados.

9. ¿Qué podría recomendar para potencializar el uso de la música de cámara en los currículos, ya que, por ejemplo, en la Universidad Pedagógica no forma parte como materia?

R/: Mira lo que yo veo es que lo más importante, y es que si es pedagógico, por ejemplo tú estudias pedagogía en música con mención en flauta; con mención en clarinete; o en fagot; o en Chelo; o en lo que sea, poder conocer los instrumentos que están inmediatamente al lado tuyo, tendrían que tener al menos tantos quintetos de viento como futuros profesores de fagotes hay, si

no, buscar cuartetos, además, si están en pedagogía deberían aprender a escribir música, a hacer agrupaciones que tengan la mayor cantidad de instrumentos con música tradicional colombiana, y que la toquen otros instrumentos, después los que estudian cuerdas, cuartetos de cuerda, también, con los que hay, pero muchos cuartetos, y también con música tradicional latinoamericana también.

Cuestionario de diagnóstico dirigido a los integrantes del proyecto

Encuesta N°1: Conocimientos previos

Fecha: 23 Septiembre 2016

Nombre: Juan David Rodríguez Aponte

Instrumento: Flauta Traversa y piccolo

Edad: 23 años

Institución Universitaria o cultural: Universidad Pedagógica Nacional

Semestre:

1. ¿Hace cuánto tiempo inició con su instrumento? 7 años
2. ¿Qué maestros ha tenido? Sandra Sánchez, Felipe García, Jesús López, Alfredo Ardila.
3. ¿Ha asistido a clases magistrales?, como ¿activo o pasivo? Si, Activo y Pasivo
4. ¿En qué conjuntos musicales ha participado? Indique un tiempo de duración aproximado en cada uno.
5. Describa brevemente su experiencia y conocimientos en música de cámara.
6. De 0 a 10 autoevalúe su nivel en los siguientes aspectos (donde 0 es deficiente y 10 es excelente):
 - a. Afinación 8
 - b. Fraseo 8
 - c. Dinámicas 5
 - d. Interpretación estilística 5
 - e. Ensamble 8
7. Nombre 2 temas u obras pertenecientes a tres géneros diferentes que desearía tocar con el quinteto.
8. ¿Cuál es su motivación principal para su participación en el quinteto?

4. Banda Sinfónica Fonzca, Quinteto de Maderas D'Amaretti, (7 años) (3 años)
- Orquesta Filarmónica filadelfia, Banda Sinfónica UPN. (3 años) (1 año)
5. Experiencia en Música Cámara (Quinteto D'Amaretti)
- Equilibrio Sonoro, Balance, Afinación, Texturas
- Estilo Obras, Mezcla, Importancia Timbrica, Ritmo.
7. Camaralito, Pu22e
8. Innovar, crear espacios fuera de lo académico, experimentar nuevas sonoridades, Vivenciar el trabajo entre Flautas,

Encuesta N°1: Conocimientos previos

Fecha: 23/09/16

Nombre: Oscar Daniel Piaggio P.

Instrumento: Flauta Traversa

Edad: 22

Institución Universitaria o cultural: Universidad Pedagógica Nacional

Semestre: 3

1. ¿Hace cuánto tiempo inició con su instrumento? 8 Años
2. ¿Qué maestros ha tenido? Ignacio Ramos; Alfredo Ardila; Julio Noguera
3. ¿Ha asistido a clases magistrales?, como ¿activo o pasivo? si, Activo y Pasivo
4. ¿En qué conjuntos musicales ha participado? Indique un tiempo de duración aproximado en cada uno. Banda Sinfónica de Villa de Leyva - 8 años
5. Describa brevemente su experiencia y conocimientos en música de cámara. No tengo experiencia
6. De 0 a 10 autoevalúe su nivel en los siguientes aspectos (donde 0 es deficiente y 10 es excelente):
 - a. Afinación 7
 - b. Fraseo 7
 - c. Dinámicas 8
 - d. Interpretación estilística 6
 - e. Ensamble 8
7. Nombre 2 temas u obras pertenecientes a tres géneros diferentes que desearía tocar con el quinteto. Bandolitas; Aires de mi tierra.
8. ¿Cuál es su motivación principal para su participación en el quinteto? El Avance tanto grupal como individual que genera la música de cámara

Encuesta N°1: Conocimientos previos

Fecha: 23-09-2016

Nombre: Dailyn Mariana Alméciga Méndez

Instrumento: Flauta Traversa.

Edad: 17 años.

Institución Universitaria o cultural: Universidad Pedagógica Nacional.

Semestre:

1. ¿Hace cuánto tiempo inició con su instrumento? Hace 7 años.
2. ¿Qué maestros ha tenido? David Bellón, Paola Canasajal, Julia Nogueira
3. ¿Ha asistido a clases magistrales?, como ¿activo o pasivo?
4. ¿En qué conjuntos musicales ha participado? Indique un tiempo de duración aproximado en cada uno. Banda Sinfónica La Catedral (10 años) Orquesta Tropical (2 años)
5. Describa brevemente su experiencia y conocimientos en música de cámara.
6. De 0 a 10 autoevalúe su nivel en los siguientes aspectos (donde 0 es deficiente y 10 es excelente):
 - a. Afinación 7
 - b. Fraseo 6
 - c. Dinámicas 5
 - d. Interpretación estilística 5
 - e. Ensamble 6
7. Nombre 2 temas u obras pertenecientes a tres géneros diferentes que desearía tocar con el quinteto. Trois pièces (Eugene Borza)
8. ¿Cuál es su motivación principal para su participación en el quinteto?

5- Estuve en un grupo de cámara, pero muy poco tiempo, pues debido a el incumplimiento de varias personas este se acabó, por tanto no tengo gran conocimiento sobre esto.

8- Mi motivación principal es tener muchos mas conocimientos, aprender a estar en un ensamble, cumplir objetivos y apoyar mi proceso en mi instrumento principal.

Encuesta N°1: Conocimientos previos

Fecha: 23/9/16

Nombre: Cristian Javerde

Instrumento: Flauta

Edad: 24

Institución Universitaria o cultural: Universidad Pedagógica Nacional

Semestre: V

1. ¿Hace cuánto tiempo inició con su instrumento? 9 AÑOS
2. ¿Qué maestros ha tenido? Felipe Jaramago, Paul Guerrero, Alfredo Ardila, Julio Negrete
3. ¿Ha asistido a clases magistrales?, como ¿activo o pasivo? L25 2
4. ¿En qué conjuntos musicales ha participado? Indique un tiempo de duración aproximado en cada uno.
5. Describa brevemente su experiencia y conocimientos en música de cámara. POCO
6. De 0 a 10 autoevalúe su nivel en los siguientes aspectos (donde 0 es deficiente y 10 es excelente):
 - a. Afinación 7
 - b. Fraseo 7
 - c. Dinámicas 9
 - d. Interpretación estilística 5
 - e. Ensamble 2
7. Nombre 2 temas u obras pertenecientes a tres géneros diferentes que desearía tocar con el quinteto.
8. ¿Cuál es su motivación principal para su participación en el quinteto? EXPERIENCIA

4) Banda sinfónica de tubos 1 AÑO
Banda sinfónica de Cajas 5 AÑOS
Orquesta sinfónica de tubos Meta 3 AÑOS
Banda sinfónica de Villavieja 2 AÑOS
Banda sinfónica del Meta 1 AÑO

7) Rio celi - pasillo
Teke Five -

Partituras

23

Vou Vivendo

Pixinguinha e Benedito Lacerda
Arranjo de Murilo Moss Barquette

$\text{♩} = 62$

Flauta 1 *mf*

Flauta 2 *mf*

Flauta 3 *mf*

Flauta 4 *mf*

Violão/Ac. Guit.
Baixo/Bass

p *cresc.* *mf* *p* *cresc.* *p*

F E $\flat$ B $\natural$ /D Cm C $\sharp^\circ$ G/D Em

pizz.

$\text{♩} = 72$

molto rit. *mp* *mf* *p* *p*

A7 Dsus4 D7 G G $\sharp^\circ$ Am D7

Copyright © 1947 by Irmãos Vitale S.A. Indústria e Comércio.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED

The musical score is written for guitar and consists of three systems of music, each with five staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 13-16) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is marked *mp* (mezzo-piano). The bass line is marked *mp* (mezzo-piano). The chords are Em, B7, C, C#°, G/D, and Em. The second system (measures 17-21) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is marked *mp* (mezzo-piano). The bass line is marked *mp* (mezzo-piano). The chords are A7, Dsus4, D7, Gm, D7, Cm, and Eb/F. The third system (measures 22-26) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is marked *mf* (mezzo-forte). The bass line is marked *mf* (mezzo-forte). The chords are Bb, B°, Cm, Eb/Db, G/D, Em, Am, D7, and G. The system ends with a *Fine* marking and a first ending bracket.

13 *mp* *mp* *mp* Em B7 C C#° G/D Em

17 *mp* *mp* *mp* A7 Dsus4 D7 Gm D7 Cm Eb/F

22 *mf* *mf* *mf* *mf* *Fine* 1.

Bb B° Cm Eb/Db G/D Em Am D7 G

Musical score for guitar, measures 27-38. The score is written for a single guitar, with a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various chords and dynamics.

Measures 27-30: Treble staff starts with a melodic line. Bass staff has chords: G, B7, Em, B7/D#, D°, E7. Dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte).

Measures 31-34: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has chords: Am, F#m7(°5), B7, Em, Em/D, F#C#, F#7. Dynamics: *mf* (mezzo-forte).

Measures 35-38: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has chords: B7, Em, B7/D#, D°, E/D. Dynamics: *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano).

39

Am/C Am F#m7(b5) B7 Em F#m7(b5) B7

43

Em B7 Em B7/D# D° E7

47

Am F#m7(b5) B7 Em Em/D F#m7(b5) F#7

51 *mf* *mf* *mf* *mf*

B7 Em B7/D# Dm7 E7

55 *mp* *p* *p* *mf* *mf*

Am F#m7(b5) B7 Em F#m7(b5) B7

59 *D.S. al Coda* *p* *mf* *cantabile* *f* *p*

Em E7 D7 G C E7/B C/Bb A7

64

p

mf

mp

Dm Dm Dm/C Bm7(b5) Dm/A G7 C

69

3

3

3

3

3

3

3

3

C E7/B Bb° A7 Dm Fm6

72

1. 2.

D.S. al Fine

Fine

mf

mf

mf

mf

C/E A7 Dm G7 C C D7 G

Score

Entusiasmo

Luis A. Calvo
Jefferson Guerrero C.

The musical score is for a piece titled "Entusiasmo" by Luis A. Calvo and Jefferson Guerrero C. It is written for four flutes (Flute 1, Flute 2, Flute 3, and Flute 4) in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system consists of five measures. Flute 1 and Flute 2 play a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. Flute 3 and Flute 4 play a harmonic accompaniment starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system consists of five measures, starting with a repeat sign and a measure number 6. Flute 1 and Flute 2 continue their melodic lines. Flute 3 and Flute 4 continue their harmonic accompaniment, with Flute 3 playing chords and Flute 4 playing a bass line. The dynamics remain *f* for the first two flutes and *mp* for the last two.

Flute 1 *f*

Flute 2 *f*

Flute 3 *mp*

Flute 4 *mp*

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3 *mp*

Fl. 4 *mp*

©Jefferson Guerrero, todos los derechos reservados.
free-scores.com

2

Entusiasmo

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

12

Fine

1.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

18

2.

mp

mp

f

24

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

30

1.

2.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

4 D.C. al Coda Θ Entusiasmo

36

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

41

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

mp

mp

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

47

cresc.

mf

54

cresc.

cresc.

The musical score is for four flutes, labeled Fl. 1 through Fl. 4. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 47 to 53, and the second system covers measures 54 to 59. Fl. 1 and Fl. 2 play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while Fl. 3 and Fl. 4 provide harmonic support with sustained notes and moving lines. Dynamics include 'cresc.' (crescendo) and 'mf' (mezzo-forte). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

60

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

This system contains measures 60 through 65. It features four staves for Flutes 1, 2, 3, and 4. All staves begin with a forte (f) dynamic marking. The music is in 2/4 time. Flute 1 has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Flute 2 plays a similar melodic line. Flute 3 provides harmonic support with chords and single notes. Flute 4 plays a lower melodic line. The measures are grouped by vertical bar lines.

66

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

This system contains measures 66 through 71. It features the same four staves for Flutes 1, 2, 3, and 4. The music continues from the previous system. In measure 66, there is a key signature change to one sharp (F#). The melodic lines in Flutes 1 and 2 become more active with slurs and ties. Flute 3 continues with harmonic support. Flute 4 has a more active melodic line. The system ends with a double bar line in measure 71.

Entusiasmo

7

72

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

ff

f

78

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

free-scores.com

Notturmo

August Carl Ditters von Dittersdorf
(1739-1799)

Adagio

flauto primo
flauto secondo
flauto terzo
flauto quarto

sotto voce

10

15

20

cresc.
f

tr

©2010 Eric Haas

Dittersdorf: *Notturmo*

2

25

sotto voce

sotto voce

sotto voce

sotto voce

30

35

40

tr

tr

43

1 *p* *f* *tr*

2 *p* *f* *tr*

3 *p* *f* *sotto voce*

4 *f* *sotto voce*

50

1 *sotto voce* *f* *tr*

2 *sotto voce* *tr*

3

4

55

1 *tr*

2 *tr*

3

4

Detailed description: This is a musical score for a four-part setting of Dittersdorf's 'Notturmo'. The score is divided into three systems, each containing four staves (1-4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 43-47) shows a progression from piano (*p*) to forte (*f*) dynamics, with trills (*tr*) in measures 45 and 46. The second system (measures 48-52) features a *sotto voce* section in measures 48 and 49, followed by a forte (*f*) section in measure 50, and trills in measures 51 and 52. The third system (measures 53-55) continues the musical texture, with trills in measures 54 and 55. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Dittersdorf: *Notturmo*

4

Mennetto

Britten: *Notturmo*

flauto primo

sotto voce 3 3 3 3

flauto secondo

sotto voce 3 3 3 3

flauto terzo

sotto voce 3 3 3 3

flauto quarto

sotto voce

1

2

3

4

p

p

p

p

10

1

2

3

4

f

for.

for.

cresc.

15

1

2

3

4

tr

tr

20

Dittersdorf: *Notturmo*

Trio

flauto primo

flauto secondo

flauto terzo

flauto quarto

1

2

3

4

25

30

35

40 [D.C. Menuetto]

Fuga Dittersdorf: *Notturmo* 6

flauto primo *sotto voce*

flauto secondo *sotto voce*

flauto terzo *sotto voce*

flauto quarto *sotto voce*

1 *p* *for.*

2 *p* *for.*

3 *p* *f*

4 *p* *f*

20 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

1 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

2 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

3 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

4 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

25 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

1 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

2 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

3 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

4 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

30 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

1 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

2 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

3 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

4 *tr* *(tr)* *tr* *(tr)* *tr* *(tr)*

sotto voce

7

Dittersdorf: *Notturmo*

35 40

1 *p*

2 *p*

3

4 *p*

45

50 55 60

65 70

The musical score is for a piece titled "Dittersdorf: Notturmo". It consists of four staves, numbered 1 to 4. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into systems, with measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70 marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and dynamic markings (p). The first system (measures 35-40) shows a complex melodic line in staff 1 with trills and a piano (p) dynamic. The second system (measures 41-45) continues the melodic development in staff 1, with a trill in staff 2. The third system (measures 46-50) features a more active bass line in staff 4. The fourth system (measures 51-55) shows a return to a more melodic focus in staff 1. The fifth system (measures 56-60) includes trills in staves 1 and 2. The sixth system (measures 61-65) continues the melodic flow in staff 1. The seventh system (measures 66-70) concludes the excerpt with a final melodic phrase in staff 1 and a more active bass line in staff 4.

Dittersdorf: *Notturmo*

8

This musical score is for a piece titled "Dittersdorf: Notturmo". It consists of four staves, numbered 1 through 4. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing measures 75 through 105. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and slurs. The first system (measures 75-80) shows a melodic line in the first staff with trills and slurs, while the other staves provide harmonic support. The second system (measures 81-86) continues the melodic development with more trills. The third system (measures 87-92) features a more active bass line in the fourth staff. The fourth system (measures 93-105) concludes the piece with a final melodic flourish in the first staff and a steady bass line in the fourth staff.

ou autres instruments sans basse

On peut aussi les jouer avec une basse

Opus 15 - Concerto n°3

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)

1 - Allegro

5

10

2 6 24 6 7 26 5

Edition Denis Belières

14

18

23

27

31

35

40

7 6 5 7 4 6 4 6 4 6 7 3 6 4

43

4 6 4 6 4 6 7 3 6 4

2 - Adagio

4 3 7 4 3 7 4 3 7 6 3 4

8

Tutti

14

Solo

Tutti

20

Solo

26 *Tutti*

32

3 - Allegro *Tutti*

The musical score consists of five staves. The first system (measures 26-31) features a tutti section with various melodic and harmonic patterns. The second system (measures 32-37) continues the music, including a trill in measure 32. The third system (measures 38-43) is marked '3 - Allegro' and 'Tutti', showing a change in tempo and dynamics. The score includes fingerings (1-5) and a trill in measure 32.

9

17

25

Solo *Solo*

7 7

32

Solo

39

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

47

Solo

6 5 7 6 4 3 5 4 44

55

62

69

Tutti

Tutti

Tutti

Solo

6 6 #4 6 4 6 6

6/5 6 6/5 4 3

6/5 4 3 7 6/4/3 7 4 3 4 3 5

77

85

93

100

Solo

Tutti

Solo

6 4 # 6 5 5 6 #6

108

Solo

113

Tutti *Solo* *Tutti*

Tutti

Tutti

5 5

Page 12

Para Hugo Espinosa, profesor de la Universidad de Antioquia

GUABINA SANTANDEREANA

Lelio Olarte

(1885-1940)

Arr. Fabio Londoño

Allegretto semplice (♩ = 130)

flauta 1

11

20

30

40

47

56

65

75

84

92

Para Hugo Espinosa, profesor de la Universidad de Antioquia

GUABINA SANTANDEREANA

Lelio Olarte

(1885-1940)

Arr. Fabio Londoño

Allegretto semplice (♩ = 130)

flauta 2

frull. (norm) *simile...*

mp

mf

mf

mp

mf

frull. *mp*

mf

frull. *mp*

f

Para Hugo Espinosa, profesor de la Universidad de Antioquia

GUABINA SANTANDEREANA

Lelio Olarte

(1885-1940)

Arr. Fabio Londoño

Allegretto semplice (♩ = 130)

flauta 3

frull. (norm) *simile...*

mp

mf

frull. (norm) *simile...*

mp

mf

frull.

mp

f

Para Hugo Espinosa, profesor de la Universidad de Antioquia

GUABINA SANTANDEREANA

Lelio Olarte

(1885-1940)

Arr. Fabio Londoño

Allegretto semplice (♩ = 130)

flauta 4

11 *mp*

22 *mf*

31 *frull. (norm) simile.*

39 *mf*

47 *mp*

56 *mp*

66 *frull. mp*

75 *mp*

84 *mp*

92 *frull. mp f*

Para Hugo Espinosa, profesor de la Universidad de Antioquia

GUABINA SANTANDEREANA

Lelio Olarte

(1885-1940)

Arr. Fabio Londoño

Allegretto semplice (♩ = 130)

flauta alto

mp

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

Biografía de los compositores de las obras seleccionadas

Luis Antonio Calvo (Gámbita, Santander, 1882 - Agua de Dios, Cundinamarca, 1945)

Uno de los compositores más trascendentales en la música colombiana. Desde sus nueve años se interesó por la música, estudiando con Tomás Posada piano y violín. Perteneció a los coros de la iglesia de los franciscanos. A los diez años ingresó a la banda de Tunja como platillero. Después es asignado para ejecutar el bombardino. Se radicó en Bogotá, para obtener mejores ingresos. En la banda además de músico, se convierte en instrumentador para la misma. Hasta que Rafael Vásquez Flórez, maestro de armonía del conservatorio, reconoce en él un talento para la composición. Después de tanto luchar por una beca para ingresar a la academia, fue llamado a formar parte de esta, bajo la dirección del maestro Guillermo Uribe Holguín. Allí tuvo la oportunidad de asistir a clases de violonchelo. En 1916, se internó en el lazareto de Agua de Dios debido a que se descubre que padece lepra. En 1942 contrajo matrimonio con doña Ana Rodríguez. Autor de diversas obras, más de cincuenta piezas para piano, entre intermezzos, mazurkas, marchas nupciales, nocturnos, vales, danzas, etc. (Perozzo, Banco de la República, 2017)

Lelio Olarte (1882 – 1940)

Nació en Puente Nacional. A los 8 años comenzó a recibir instrucción musical de un tío suyo. En 1904 ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Durante cuatro años estudió allí armonía, dictado musical, instrumentación, flauta e instrumentos de viento. Su primera composición fue a los 18 años con el pasillo “Amor Secreto”. En 1925 compuso la Guabina Sinfónica que obtuvo el

segundo premio del gran concurso latinoamericano de ochenta y cuatro concursantes y medalla de oro de primera clase. Algunas otras obras compuestas por Lelio Olarte; Valses: Tolima, Glooxinea, Invocación, En Alas del Amor. Danzas: Lilia. Rancheras: Filucha, Broad Casting. Marchas: Marcha Olímpica, La cruz roja, Cecilia, Bucaramanga. Himnos: Himno Socorrano, Himno a la Bandera Colombiana, Himno Escolar. (COPROVEL, 2017)

Pixinguinha, (Río de Janeiro, 1897 - Río de Janeiro, 1973)

Ha sido uno de los mayores compositores de la música brasileña. Además, un gran flautista, pero también fue director, saxofonista y cantante. Fue niño prodigio tocando ukulele a los 12 años. Uno año después pasó a ejecutar el bombardino y la flauta. Su aporte al choro, es muy significativo, aunque los grupos más tradicionalistas lo critican por los elementos propios del jazz presentes en su música. En 1922, un millonario le patrocina un viaje a Europa junto a su grupo Os Oito Batutas, y esta tiene que ser interrumpida por sus compromisos ya adquiridos en Brasil. (Samba y choro, 2017)

Benedito Lacerda (Macaé, 1903 - Rio de Janeiro, 1958)

Flautista y compositor. A los 8 años, empieza a aprender flauta. Integra la banda Nova Aurora en su ciudad natal. A los 17 se traslada a Rio de Janeiro. Estudió en el Instituto Nacional de Música. En 1922 se unió a la policía militar, De 1923 a 1925, participó en la banda del batallón. Obtuvo su traslado a la Escuela Militar de Realengo, hasta que en 1927 renuncia. En 1929 pasó a tocar en grupos de choro como flautista y en orquestas de jazz como saxofonista. Después participa en numerosas grabaciones. (Dicionario Cravo Albin da Musica Popular Brasileira, 2017)

August Carl Ditters von Dittersdorf (1739 - 1799)

Compositor y violinista austríaco. Empezó a tocar el violín a los seis años de edad. En 1763 acompañó a Christoph Willibald Gluck en su viaje a Italia. En 1765 se convierte en Kapellmeister de Gran Varadino en Hungría. En 1794 es expulsado del palacio de Johannesburgo por un enfrentamiento con el príncipe de Breslau. Autor de bastantes obras, con cerca de cien sinfonías, obras de cámara y óperas.

Joseph Bodin de Boismortier (1689 -1755)

Compositor francés. Autor de numerosas obras instrumentales y vocales. Boismortier fue uno de los primeros compositores que no tuvo patronos o protectores, ya que obtuvo una licencia real en 1724 y adquirió considerables sumas de dinero publicando su música para la venta al público. En 1761 la familia de Joseph se traslada a Metz, allí él inicia sus estudios musicales. En 1720 se casa con Marie Valette. Escribe un diccionario de armonía, y un método para flauta, al día de hoy perdido. Sus obras están compuestas en su mayoría para flauta. Además de conciertos para diversos instrumentos, como la viola, el fagot y el chelo.