



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
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:

Procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas

Presentado por el estudiante:

JOHANN MAURICIO VANEGAS BOTERO

C.C. : 1075249082

Código: 2010175040

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

1. La calidad musical de los arreglos y composiciones realizados como producto de este trabajo de investigación es muy buena.
2. Aporta repertorio a la línea de vientos y específicamente a las maderas - flautas

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Julio Alberto Noguera		4.2
Jurado 2- lector	Luz Dalila Rivas Caicedo		4.2
Jurado 3 - asesor	Alfredo Enrique Ardila Villegas		4.2
Jurado 4 - asesor	Abelardo Jaimes Carvajal		4.2

NOTA FINAL: Cuatro. Dos (4.2)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C a los 11 días del mes de junio de 2015

**PROCESOS COMPOSITIVOS PARA UN CONJUNTO DE CAMARA DE FLAUTAS
TRAVERSAS**

JOHANN MAURICIO VANEGAS BOTERO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

BOGOTÁ 2015

PROCESOS COMPOSITIVOS PARA UN CONJUNTO DE CAMARA DE FLAUTAS

TRAVERSAS

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TITULO

DE LICENCIADO EN MÚSICA

ASESOR METODOLÓGICO:

FRANCISCO ABELARDO JAIMES CARVAJAL

ASESOR ESPECÍFICO:


ALFREDO ENRIQUE ARDILA VILLEGAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música


BOGOTÁ 2015

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Formando al profesional</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	PROCESOS COMPOSITIVOS PARA UN CONJUNTO DE CÁMARA DE FLAUTAS TRAVERSAS
Autor(es)	VANEGAS BOTERO, JOHANN MAURICIO
Director	FRANCISCO ABELARDO JAIMES CARVAJAL, ALFREDO ENRIQUE ARDILA VILLEGAS
Publicación	NO PUBLICADO
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Música de cámara, la flauta en la música de cámara, flauta travesa, familia de la flauta travesa, coro de flautas travesas, procesos compositivos, arreglos, composición, adaptación, investigación – creación,

2. Descripción
<p>Este trabajo de grado pretende, a partir de los conocimientos adquiridos en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, la experiencia musical vivida y la construcción teórica de esta investigación acerca de un conjunto de cámara de flautas travesas; evidenciar la composición y producción de repertorio para el mismo, describiendo el proceso creativo que se realizó para obtener el resultado más pertinente.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> · Adler, S. (2006). EL ESTUDIO DE LA ORQUESTACIÓN. In S. Adler, <i>EL ESTUDIO DE LA ORQUESTACIÓN</i> (pp. 180 - 181). Barcelona: IDEA BOOKS. · Alchourron, R. (1991). <i>COMPOSICIÓN Y ARREGLOS DE MÚSICA POPULAR</i>. Buenos Aires, Argentina: RICORDI AMERICANA S.A.E.C. · Ardila Villegas, A. E. (2013). <i>SONORIDADES DE FRONTERA CIRCO BOEHM UNA PROPUESTA OTRA POR LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA UPN</i>. Bogotá D.C., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional -Facultad de Educación. · Artaud, P.-Y. (1991). <i>LA FLAUTA</i>. (C. L. Arribas, Trans.) Barcelona, España: LABOR S.A. · Barrenechea, S. (2004). <i>Duo Barrenechea (Música para Flauta y Piano)</i>. Revisado el 21 de 09 de 2014 en www.duobarrenechea.mus.br: http://www.duobarrenechea.mus.br/artigos/quinteto.pdf · BIOGRAFÍAS Y VIDAS. (2004-2015). <i>Biografías y vidas: LA ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA EN LINEA</i>. Revisado el 30 de 03 de 2015 en www.biografiasyvidas.com: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/debussy.htm · Daza Cuartas, S. L. (2009). INVESTIGACIÓN- CREACIÓN. UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. <i>Horizontes Pedagógicos</i>, 11 (1), 87-92. · GEMEINHARDT. (2014). www.gemeinhardt.com. Revisado el 21 de febrero de 2014 en www.gemeinhardt.com: http://clasesflautatravesa.files.wordpress.com/2012/02/tabla20de20posiciones20flauta20travesera20gemeinhardt.pdf · Korsakov, N. R. (1946). <i>PRINCIPIOS DE ORQUESTACIÓN</i>. Buenos Aires, Argentina: RICORDI AMERICANA S.A.E.C. · Lathan, A. (2008). <i>DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA</i>. México D.F., México: Fondo de cultura Económica.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>REVISANDO SU CALIDAD</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

· Miranda, J. C., Peña Arbelaez, M. B., Valencia Salazar, M. O., & Ordóñez de Rondan, S. A. (21 de 02 de 2009). www.fresno.org.co. Revisado 02 de 08 de 2014 en <http://www.fresno.org.co/hoy/cultura/rumbacriolla/documentos/Larumbacriollafolleto.pdf>

· Ramos Muñoz, J. C., & Moya Ruiz, O. A. (2009). *Elementos técnicos e interpretativos que optimizan el desempeño de un músico a nivel grupal e individual aplicado en un cuarteto de trombones y euponio*. Bogotá D.C., Colombia: U.P.N.

· Randel, D. M. (1997). *Diccionario Harvard de música* (Vol. 1). (V. E. Gaco, Trans.) Madrid, España: Alianza editorial, S.A.

· Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación Cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. (E. Zimmerman, Trans.) Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia. Facultad de Enfermería.

· Toff, N. (2012). *The Flue Book: A COMPLETE GUIDE FOR STUDENTS AND PERFORMERS* (Third Edition ed.). (N. Toff, Ed.) New York, United States of America: Oxford University Press.

· Tranchfort, F.-R. (1995). *Guía de la Música de Cámara*. (J. L. Busto, Trans.) Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.


· Villamil, A. (2013). *GUIARRA COLOMBIANA* (1 ed.). Bogotá, Colombia: (Sic) Editorial Ltda.

4. Contenidos

Este trabajo se desarrolla en cuatro capítulos. En el primero denominado PRELIMINARES se define y explica la investigación en términos generales. El MARCO TEÓRICO ubicado en el segundo capítulo, está dedicado a definir la música de cámara como género interpretativo, ya que el conjunto de flautas travesas, se inscribe perfectamente en este tipo de música, de ahí la importancia de ubicar conceptualmente esta área en la formación del músico, también una indagación acerca de la familia de la flauta travesas y los miembros que se utilizaran específicamente en esta investigación. En el capítulo tres: METODOLOGÍA, se puede dar cuenta de las estrategias y recorridos metodológicos de esta investigación. El resultado de este trabajo de investigación, son las partituras (score y particellas) de la adaptación “LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN” de Claude Debussy, el arreglo del pasillo “CHISPAS” de Milciades Garavito y la composición “CONCHITA”, se pueden evidenciar en el capítulo cuatro de RESULTADOS.

5. Metodología

El diseño metodológico utilizado para este proyecto de investigación fue un paradigma cualitativo, el enfoque es descriptivo y el modelo es investigación – creación. Se utilizó como uno de los recursos más importantes para describir los procesos compositivos, la bitácora de decisiones estéticas, en donde se plasmaron todas las ideas, recursos y situaciones que se iban dando en creación de las obras musicales.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>ESTABLECIDA EN 1955</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

6. Conclusiones
<p>Para el autor ha sido muy importante desarrollar este proyecto de investigación como parte de la formación para llegar a ser un licenciado en música, porque ha significado encontrar una síntesis de los conocimientos adquiridos en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, su experiencia personal y la indagación, para la realización de tres procesos compositivos para un conjunto de cámara de la familia de la flauta travesa.</p> <p>La importancia de la música de cámara, el reconocimiento teórico y sonoro de la familia de la flauta travesa, la exploración sónica para enriquecer los procesos compositivos, la creación de un repertorio para un conjunto musical específico. Son factores que aportan al buen desempeño de la labor docente en instrumentos, en específico la flauta travesa, y a la formación individual como instrumentistas.</p>

Elaborado por:	JOHANN MAURICIO VANEGAS BOTERO
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	14	06	2015
--	----	----	------

DEDICATORIA

A mi Mami Conchita, quien hasta sus 101 años creyó en mí y me apoyó para poder realizar mis estudios en la ciudad de Bogotá.

A mis padres Aleida y Javier Francisco quienes a pesar de las adversidades me dieron todo lo posible e imposible, pero sobre todo, el amor y fortaleza para seguir siempre adelante y ser una mejor persona cada día.

A mis hermanos Katalina y Nicolas, esta es una muestra de que ¡SI PODEMOS! *Un gran esfuerzo siempre merece una gran recompensa.*

AGRADECIMIENTOS

A Dios sobre todas las cosas, porque gracias a él todo se puede lograr. Mi familia Vanegas Botero, encabezada por mis Abuelitas Conchita Cangrejo y Carmen Tulia Suarez, mis padres Aleida Botero y Javier Francisco Vanegas, tíos Salomón Vanegas, Camilo, Javier, Oscar y Nixon Botero, mis tías Patricia, Purita y Valentina Vanegas, Luz Miryan, Alba Luz y Constanza Botero y mis primos. Gracias porque cada uno aportó su granito de arena y sea grande o pequeño, todos son importantes para mi.

A mis maestros de música de toda la vida: Rafael Eduardo Serrano Barceló, Pedro Dussan, Gloria Nancy Rivera, Julio Alberto Noguera, William Rojas, Camilo Linares, Miguel Pinto, Gloria Valencia, Luz Ángela Gómez Cruz, Olga Lucía Jiménez, Oscar Santafé, Néstor Rojas, Angélica Vanegas. Para todos tengo una gran admiración y profundo agradecimiento.

Para mis asesores Abelardo Jaimes y Alfredo Enrique Ardila, agradezco por creer en este proyecto y siempre ir para adelante. Poder contar con ellos para realizar esta investigación fue un gran privilegio.

Un agradecimiento especial a mi amigo y colega Iván Felipe Muñoz Vargas, por la gran colaboración con su Flauta Alto, la cual fue sustancial para el proyecto.

Quiero finalizar con un agradecimiento muy importante al conjunto de cámara de flautas traversas conformado para esta investigación, integrado por grandes músicos interpretes de la flauta travesa y sobre todo grandes personas, pues sin ellos nada de esto hubiera sido posible. Gracias por sus conocimientos, su dedicación y compromiso a Hada Luz Liévano (Piccolo), Irene Verbel (Flauta1), Juan Pablo Avendaño (Flauta2) y al maestro Alfredo Enrique Ardila (Flauta bajo).

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	13
CAPITULO 1: PRELIMINARES	15
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	15
1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	17
1.3. OBJETIVOS	17
1.3.1. <i>Objetivo General</i>	17
1.3.2. <i>Objetivos Específicos</i>	17
1.4. JUSTIFICACIÓN.....	18
1.5. ANTECEDENTES.....	19
CAPITULO 2: MARCO TEÓRICO	23
2.1. LA MÚSICA DE CÁMARA COMO GÉNERO INTERPRETATIVO	23
2.1.1. <i>Modalidades instrumentales de los grupos de cámara</i>	25
2.2. LA FLAUTA TRAVERSA EN LA MÚSICA DE CÁMARA	27
2.2.1. <i>El quinteto de viento – madera</i>	28
2.2.2. <i>El coro de flautas traversas</i>	29
2.3. LA FAMILIA DE LA FLAUTA TRAVERSA.....	32
2.3.1. <i>Tabla de posiciones de la flauta traversa</i>	35
2.3.2. <i>La flauta traversa soprano en DO o flauta de Böehm</i>	36
2.3.3. <i>El piccolo en Do o flautín</i>	38
2.3.4. <i>La flauta traversa alto en Sol</i>	40
2.3.5. <i>La flauta traversa bajo en Do</i>	42
2.4. PROCESOS COMPOSITIVOS.....	47
2.4.1. <i>Composición</i>	47
2.4.2. <i>Arreglo</i>	48

CAPITULO 3: METODOLOGÍA	50
3.1. ENFOQUE METODOLÓGICO	50
3.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN	51
3.3. INSTRUMENTOS.....	52
3.4. BITÁCORA DE DECISIONES ESTÉTICAS.....	53
3.4.1. OBRA 1: LA FILLE AUX CHEVEAUX DE LYN – CLAUDE DEBUSSY.....	54
3.4.2. OBRA 2: CHISPAS – MILCIADES GARAVITO.....	60
3.4.3. OBRA 3: CONCHITA – JOHANN M. VANEGAS B.	68
3.3. PROCESO DE ENSAMBLE (VERIFICACIÓN DE LAS DECISIONES ESTÉTICAS).....	79
3.3.1 Integrantes del conjunto de cámara de flautas traversas.....	79
3.3.2. Descripción del proceso de ensamble.....	86
3.3.3. Experiencia de los participantes.....	94
CAPITULO 4: RESULTADOS	98
4.1. LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN – CLAUDE DEBUSSY.....	98
4.2. CHISPAS – MILCIADES GARAVITO.....	108
4.3. CONCHITA – JOHANN MAURICIO VANEGAS BOTERO	123
CONCLUSIONES	141
BIBLIOGRAFÍA.....	142
ANEXOS.....	146

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: La familia de la flauta traversa (sonido real y escrito)	33-34
Ilustración 2: Tabla de posiciones de la flauta traversa	35
Ilustración 3: Flauta traversa soprano	36
Ilustración 4: Características del registro de la flauta traversa soprano	37
Ilustración 5: El piccolo.....	38
Ilustración 6: Características del registro del Piccolo	39
Ilustración 7: Flauta traversa Alto	40
Ilustración 8: Característica del registro de la flauta traversa alto.	42
Ilustración 9: Flauta traversa bajo	43
Ilustración 10: Características del registro de la flauta traversa bajo.	46
Ilustración 11: Tonalidad original de “La fille aux cheveux du lyn”.....	58
Ilustración 12: Tonalidad de “La fille aux cheveux du lyn” para conjunto de cámara de flautas traversas.....	58
Ilustración 13: Final original de “La fille aux cheveux du lyn” tomada por el autor de la partitura para piano de Claude Debussy.....	60
Ilustración 14: Final de la adaptación para quinteto de flautas traversas de “La fille aux cheveux du lyn”	60
Ilustración 15: Introducción del arreglo del pasillo “CHISPAS”	64
Ilustración 16: Voicing del motivo principal del arreglo de “Chispas”.....	65
Ilustración 17: Ritmo del pasillo en la guitarra	66

Ilustración 18: Ritmo de pasillo en el arreglo de “CHISPAS” a cuatro flautas...	66
Ilustración 19: Ostinato de la parte [C] del arreglo de “CHISPAS”	68
Ilustración 20: Johann Mauricio Vanegas Botero	70
Ilustración 21: Motivo ritmo – melódico principal de “Conchita”	75
Ilustración 22: Ritmo de pasaje llanero en la guitarra	76
Ilustración 23: Ritmo de pasaje llanero a tres flautas	76
Ilustración 24: Hada Luz Liévano Awad	82
Ilustración 25: Irene Verbel Sierra	84
Ilustración 26: Juan Pablo Avendaño	85
Ilustración 27: Alfredo Enrique Ardila	87

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de monografía pretende, a partir de los conocimientos adquiridos en la licenciatura en música, la experiencia musical vivida y la construcción teórica de este trabajo acerca del funcionamiento de un conjunto de cámara de flautas traversas; evidenciar la composición y producción de repertorio para el mismo, describiendo el proceso creativo que se realizó para obtener el resultado más pertinente.

En el primer capítulo denominado Preliminares, se define y explica la investigación en términos generales, teniendo en cuenta el entorno social en donde se desarrolló el proyecto, los recursos materiales y metodológicos que se utilizaron para el mismo, se plantea el problema de investigación; en aras de concluir con una posible solución se expone la pregunta de investigación y los objetivos a seguir, de la misma manera, en este capítulo hacia la justificativa se expone la pertinencia del proyecto y se describen los antecedentes que sirven como punto de partida y de consulta para este trabajo.

Para el capítulo dos, designado Marco Teórico, se conoce teóricamente la música de cámara como género interpretativo, sus modalidades instrumentales y mostrar algunos formatos según la época y tipos de instrumentos, hasta llegar a los formatos de música de cámara y algunos ejemplos relevantes en los cuales tiene inclusión la flauta travesa, además una descripción acerca del coro de flautas traversas, el cual es la conformación más grande que puede llegar a tener un conjunto de cámara de flautas traversas. Se habla sobre los tres procesos compositivos que se van a desarrollar en la investigación: Adaptación, Arreglo y Composición, contextualizando todo lo que se va a desarrollar en la metodología.

Luego se aborda el tema de la familia de la flauta travesa, en donde se muestra la conformación actual de las flautas traversas descendientes de Theobald Boehm, su correspondiente afinación, escritura en la partitura y transposición. Se hace énfasis en

los cuatro miembros más comunes de la familia de la flauta traversa, los cuales fueron escogidos por el autor para esta investigación: (Piccolo, Flauta traversa soprano, Flauta traversa contralto en Sol y Flauta traversa bajo); describiéndolos, con sus características físicas, registro y características sonoras, posiciones y escritura.

En el capítulo tres: Metodología, se puede dar cuenta de las estrategias y recorridos metodológicos de esta investigación, para los cuales el autor en común acuerdo con los asesores, han decidido que son un paradigma cualitativo, el enfoque es descriptivo y el modelo es investigación – creación. Teniendo en cuenta el diseño metodológico que se utiliza, se describe el proceso creativo de una adaptación, un arreglo y una composición en la bitácora de decisiones estéticas, explicando los criterios de elaboración que utilizó el autor para un conjunto de cámara de flautas traversas específico, en donde se aplican los desarrollos del Marco Teórico.

En este capítulo también se hace una descripción sobre el proceso de ensamble de la adaptación, el arreglo y la composición. Teniendo en cuenta el calentamiento, ensayos parciales, ensayos generales; este proceso es una verificación de las decisiones estéticas tomadas por el autor para escribir las tres obras y las cuales están descritas en la bitácora de decisiones estéticas. De acuerdo a la verificación, el autor corrige o afirma cada decisión y de esta manera enriquecer los procesos compositivos. En el mismo capítulo, se presenta a cada uno de los integrantes del conjunto de cámara de flautas traversa, con su respectiva reseña biográfica, su experiencia pedagógica y musical; ellos como verificadores emiten una opinión sobre la experiencia en el ensamble.

El resultado de este trabajo de investigación, son las partituras (score y particellas) de la adaptación “*LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN*” de Claude Debussy, el arreglo del pasillo “*CHISPAS*” de Milciades Garavito y la composición “*CONCHITA*”, se pueden evidenciar en el capítulo cuatro de resultados.

CAPITULO 1: PRELIMINARES

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Cuando se habla de la Flauta Traversa de llaves, y sobre todo cuando se compone música y se enseña en las universidades latinoamericanas, ha existido una tendencia por parte de la comunidad académica y artística de situarse en la flauta traversa que modificó el flautista alemán Theobald Boehm en 1832, pero solamente a la Flauta Traversa Soprano, algunas veces ignorando o desconociendo la existencia de la familia de flautas traversas que está conformada por el Piccolo o Flautín, la flauta traversa Alto y la flauta traversa Bajo. (Adler, 2006). Por eso este trabajo de monografía integra los miembros más comunes de la familia de flautas traversas.

Al situarnos en la Universidad Pedagógica Nacional, se puede evidenciar que en el inventario de la sala de instrumentos de la Licenciatura en Música, se cuenta con dos Flautas Traversas Soprano y un Piccolo o Flautín de marca Yamaha, pero el resto de familia de la flauta traversa (alto y bajo) no. Lo contrario a otras familias de instrumento como el saxofón, violín, clarinete, percusión, las cuales están con su gran mayoría de miembros o completas y disponibles para el uso de los estudiantes y profesores de la licenciatura. Al tener más acceso al instrumental, los trabajos de ensambles y grupos de cámara han generado muy buenos resultados instrumentales, de arreglos y composición, como lo es el cuarteto de saxofones dirigido por el maestro Luis Eduardo Aguilar.

Teniendo en cuenta las flautas traversas que tiene la Universidad y con las cuales pueden contar los estudiantes de flauta traversa, es necesario y de gran importancia como cualquier instrumentista, que cada uno tenga su propio instrumento. La gran mayoría de estudiantes tiene flauta traversa soprano y algunos flautín ó quieren tener uno, pero el interés por conseguir el resto de flautas traversas (alto y bajo) es poco o

nulo por varias razones: desconocimiento (de su existencia, su interpretación, repertorio), valor ¹, o simplemente por gusto.

Actualmente en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional hay 17 estudiantes quienes tienen como instrumento principal la flauta travesa de llaves, quienes cada semestre presentan en sus exámenes finales obras individuales y grupales (duetos y/o tríos) de gran dificultad; también integran los diferentes grupos institucionales en los cuales la flauta travesa tiene cabida, como lo son la Banda Sinfónica, la Big Band y la Orquesta Típica. Pero debido a la gran cantidad de flautistas y las pocas ofertas para su desempeño grupal, dichos conjuntos tienen más flautistas de los requeridos para su formato instrumental y algunos estudiantes han optado por estar en otros conjuntos en los cuales no es necesaria la flauta travesa, dejando a un lado la formación del flautista en el ámbito grupal.

Los profesores de flauta travesa de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional son Julio Alberto Noguera y Alfredo Enrique Ardila, quienes proponen además de la clase individual del instrumento, una clase colectiva en donde se realizan duetos, tríos, cuartetos y algunas veces quintetos de flauta soprano, pero cuando se trata de hacer ensambles de toda la familia de la flauta travesa, tienen que detenerse por falta de instrumentos en la universidad; aunque se resalta al maestro Alfredo Enrique Ardila, quien para no detenerse ante esta situación y al contar con las flautas travesas faltantes, presta sus instrumentos para lograr dicho propósito.

Teniendo en cuenta que los estudiantes de la Licenciatura en Música de la U.P.N son los posibles futuros maestros de instrumento, se hace evidente la necesidad de que los estudiantes de flauta travesa de dicha universidad, reconozcan, toquen y sepan enseñar toda la familia de la flauta travesa, además que interpreten, conozcan y escriban repertorio para un conjunto de cámara de flautas travesas.

¹ El valor de una flauta travesa alto de gama baja es de \$4.000.000 y el de una flauta travesa bajo de gama baja es de \$7.000.000.

1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Qué procesos de formación didáctico - musical se pueden construir a partir de la experiencia de crear un repertorio musical para un conjunto de cámara de la familia de la flauta traversa?

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. Objetivo General

Describir los procesos compositivos para un conjunto de cámara de la familia de la flauta traversa.

1.3.2. Objetivos Específicos

- Analizar las particularidades físicas y recursos interpretativos de la conformación actual de la familia de la flauta traversa, en los cuatros miembros seleccionados por el autor, para realizar de una forma adecuada los procesos compositivos.
- Documentar las decisiones estéticas que se toman al escribir una adaptación, un arreglo y una composición para conjunto de cámara de la familia de la flauta traversa, generados a partir de la indagación, la experiencia y la perspectiva del autor.
- Comprender el proceso de montaje de la adaptación, el arreglo y la composición, verificando la pertinencia de las decisiones tomadas en la escritura de las tres obras.

1.4. JUSTIFICACIÓN

La música generalmente no es un arte individual, a pesar de ser el trabajo individual uno de los aspectos fundamentales y necesarios en el proceso de aprendizaje en cualquier instrumento musical, este trabajo de monografía, quiere sustentar que en la colectividad y el que hacer musical en comunidad se pueden solucionar problemas específicos musicales como la afinación, audición, armonía, matices, dinámicas, lectura, y de esta manera apreciar realmente el trabajo individual de cada músico, confrontando sus saberes y poniéndolos al servicio de la sonoridad colectiva.

“La flauta es el instrumento más antiguo de la humanidad”, esta “frase cliché, pero al mismo tiempo profunda y reflexiva” como dice el maestro Alfredo Enrique Ardila Villegas, nos lleva a intuir que la flauta como instrumento, no solamente lleva consigo una historia musical, sino también social y cultural de la humanidad, es por eso que alrededor de ella, también se conoce la historia de los demás, a tolerar, respetar, ayudar y enseñar en la comunidad. *“Las flautas son entonces símbolos y significados de construcción cultural por medio de sonidos de las sociedades locales en el mundo”* (Ardila Villegas, 2013)

La música de cámara es un espacio de gran importancia en la formación de cualquier músico, es por esto, que a partir de la experiencia de participar en un conjunto de cámara de flautas traversas, se puede conocer y aprender sobre toda la familia de la flauta travesa y conocer algunas posibilidades de escritura para el formato y para el instrumento.

Teniendo en cuenta que cuando hay música para un ensamble musical específico, con las características sonoras de cada instrumento, y su mixturación, se pueden evidenciar procesos formativos desde lo instrumental, técnico e interpretativo. La creación de un repertorio para el conjunto de cámara de flautas traversas se entiende como eje principal de esta investigación, compartiendo los recursos utilizados para

realizar la experiencia creativa en los procesos compositivos a los integrantes del conjunto de cámara y los lectores de este proyecto de investigación, para poder replicar la experiencia con sus estudiantes, generar un mejor desarrollo técnico e interpretativo del instrumento, entendiendo el repertorio como eje fundamental para lograrlo.

1.5. ANTECEDENTES

En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional se encuentra el trabajo de monografía de pregrado titulado: “ELEMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS QUE OPTIMIZAN EL DESEMPEÑO DE UN MÚSICO A NIVEL GRUPAL E INDIVIDUAL APLICADO EN UN CUARTETO DE TROMBONES Y EUFONIO” realizado por Jhon Carlos Ramos Muñoz y Oscar Andrés Moya Ruiz en el año 2009. En este trabajo los autores entrevistaron a 6 expertos de la música de cámara, del trombón y el eufonio, para tratar los elementos técnicos e interpretativos de la música de cámara que se pueden implementar en los ensayos, espacios de preparación y presentaciones de un conjunto del formato de cuarteto de trombones y eufonio, para mejorar el desempeño musical de los integrantes a nivel individual y grupal. Evidenciando en los resultados, 18 ejercicios para la optimización de la interpretación de un instrumentista de trombón y eufonio, que surgen de las sugerencias aportadas por expertos a quienes se entrevistó y las revisiones bibliográficas.

La importancia de la música de cámara en el desarrollo técnico e interpretativo del músico, la definición teórica de la música de cámara como genero interpretativo, sus modalidades instrumentales y la aplicación al formato en específico, ha sido un punto de encuentro con este trabajo de investigación ya que el conjunto de flautas traversas se inscribe perfectamente en este tipo de música y de ahí la importancia de ubicar conceptualmente esta área importante en la formación de cualquier músico.

“SONORIDADES DE FRONTERA – CIRCO BOEHM - UNA PROPUESTA OTRA POR LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA UPN” es una tesis de postgrado realizada por el maestro Alfredo Enrique Ardila Villegas en el año 2013, en cual podemos ver una sistematización de experiencias de **Circo Boehm** (conjunto de flautas traversas) en la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional durante los años de 2008 a 2013, en donde el autor propone una manera de enseñar el instrumento, desde prácticas colectivas, significándose desde lo diferente y lo diverso, complementando dialógicamente a la escuela clásica tradicional por medio de un pensamiento crítico fronterizo, y crear conciencia – acción en las posibilidades de las maneras *otras* de enseñar la música, en un contexto público universitario.

Circo Boehm es un proyecto pedagógico – musical que enriquece el currículo de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional cuyo objetivo general fue: Ofrecer a los estudiantes de Flauta Traversa de la Universidad Pedagógica Nacional espacios formativos que suplan algunas deficiencias que presentan actualmente. Estos son: La improvisación, la creación y composición específica para flauta y ensamble, el perfeccionamiento de técnicas extendidas en el instrumento, la arreglistica, en ensayo y el montaje con un enfoque semiprofesional en el área de vientos.

Un punto de encuentro con el trabajo realizado por el maestro Alfredo Ardila, es el desarrollo individual del flautista por medio de la colectividad y el trabajo en comunidad. Existe un antecedente en procesos de creación específicamente en conjuntos de cámara de flautas traversas en la Universidad Pedagógica Nacional, donde se evidencian trabajos relacionados con arreglos, adaptaciones, creaciones colectivas y composiciones, los cuales se emparentan de forma directa con los objetivos planteados para esta monografía.

Edwin Alfredo Basto Velasquez en su trabajo de monografía de pregrado “PROPUESTA ARREGLISTICA COMO COMPLEMENTO AL DESARROLLO TÉCNICO E INTERPRETATIVO DE LA FLAUTA TRAVERSA DE LLAVES BASADO

EN TRES GENEROS DE LA REGIÓN ANDINA COLOMBIANA” realiza una propuesta de arreglos para flauta sola, flauta y piano desde su perspectiva. Que recopila la forma en la cual se está produciendo la música colombiana en la actualidad en cuanto a color, forma, texturas y timbre, mostrando en su investigación - creación la manera de hacerlo desde su experiencia.

Edwin Alfredo expone en su monografía la importancia de la flauta traversa en la música Colombiana, desde la llegada del instrumento a Latino America, los formatos y músicas en las cuales se empezó a utilizar la flauta, la llegada a Colombia, los inicios en la música Andina Colombiana y las agrupaciones representativas que la utilizaron, la consolidación de flauta en la música Colombiana y sus perspectivas. Finalizando su proceso de investigación con la creación de 3 arreglos y una composición para flauta sola, flauta y piano.

El proyecto de investigación de Edwin Alfredo Basto Velasquez incluye varios puntos de encuentro con este trabajo de monografía, en cuanto al tipo de investigación, la creación de repertorio para la flauta traversa utilizando la experiencia, la perspectiva del compositor y la investigación como elementos principales para su realización.

Siguiendo con la linea de investigación – creación y el conjunto de cámara de flautas traversas, llegamos al proyecto de investigación de pregrado de Ramón Orlando Gonzalez Jaimes “LA FLAUTA TRAVERSA EN LA MÚSICA DE CÁMARA: UNA PROPUESTA INSTRUMENTAL Y PEDAGÓGICA PARA LA EXPRESIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL COLOMBIANA” en donde habla sobre la utilización, inclusión y pertinencia de la flauta traversa en la historia musical de Colombia y lo necesario que es para los estudiantes de la catedra de Flauta Traversa de la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Pedagógica Nacional tener un acercamiento al acervo musical nacional.

Partiendo de ello y basandose en el programa académico propuesto en la catedra de flauta traversa de la Universidad Pedagógica Nacional a partir del segundo semestre,

plantea un proceso de investigación, análisis y creación de una serie de cinco arreglos de música tradicional colombiana para conjunto de cámara (cuarteto de flautas traversas soprano en *DO* y guitarra). En donde cada arreglo propuesto, está escrito para cada uno de los niveles de flauta travesa propuestos en el programa académico de la universidad, desarrollandolos de forma progresiva.

Ramón Orlando González Jaimes concluye en su investigación la importancia de la música de cámara para el desarrollo de un instrumentista y la escritura de música para cuarteto de flautas traversas y guitarra, resaltando la pertinencia de la música colombiana en dicho formato. Además con la experiencia participativa en un conjunto de flautas traversas, se pueden solucionar problemas técnicos como por ejemplo la afinación y permite al instrumentista conocer y manejar otras posibilidades técnicas, sonoras y musicales de su instrumento.

Teniendo como punto de encuentro el tipo de investigación y el instrumento base (la flauta travesa de llaves) trabajados en las investigaciones mencionadas, se reafirma la importancia de la música de cámara para el desarrollo individual de un instrumentista, y a partir de las propuestas de escritura para la flauta travesa desarrolladas en los proyectos de investigación mencionados como antecedentes de esta investigación, el autor obtiene más recursos con los cuales se puede enriquecer la propia investigación y también poder tener un punto de partida para comenzar a realizar una propuesta de escritura para conjunto de cámara de la familia de la flauta travesa (Piccolo o Flautí, Flauta travesa Soprano, Flauta travesa Alto en SOL (G) y Flauta travesa Bajo), mostrando las decisiones tomadas en la escritura de las obras a partir de la investigación, la experiencia y su perspectiva.

Los cuatro trabajos de investigación mencionados como antecedentes, son escogidos por autor ya que cada uno es una guía muy completa para esta investigación, debido a sus grandes similitudes en las temáticas y el abordaje de las mismas, metodología, enfoque, tipo de investigación, instrumento y bibliografía que presentan.

CAPITULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1. LA MÚSICA DE CÁMARA COMO GÉNERO INTERPRETATIVO

La música de cámara es un género de la música académica, la cual escrita para un grupo de instrumentos que tradicionalmente podían ser ubicados en la sala de un palacio. El origen del nombre se toma de los salones de música en los palacios y grandes residencias del siglo XVII a los cuales se les denominaba cámaras. Es por esto que la palabra cámara implica que la música puede ser ejecutada en una habitación, pequeño salón o en un recinto en donde se pueda evidenciar una sensación de intimidad, al contrario de la música orquestal, de bandas sinfónicas y de grandes formatos, donde se necesita un espacio adecuado que generalmente es un teatro. En italiano *da camera* significa “para la habitación” lo cual la diferencia de modo muy significativo de la música “para la iglesia” que en el mismo italiano se dice o escribe: *da chiesa* de ahí el carácter que ha tenido la música de cámara como música para una pequeña reunión a diferencia de la música para celebraciones o escenarios teatrales.

La música de cámara está destinada a un pequeño ensamble, ya sea para ejecución privada (doméstica) o, si es en presencia de un público, en una sala relativamente pequeña. Esta definición excluye la música para instrumentos solos, ya que un ingrediente esencial de la música de cámara es el placer de tocar en conjunto, sin embargo actualmente los solos también hacen parte del repertorio de música de cámara. (Randel, 1997)

El Diccionario Harvard de Música se encuentra esta otra definición:

Se le conoce a este término como Música instrumental escrita para ser interpretada por un grupo reducido de músicos que consta de (2 a 12 músicos) en escenarios o recintos pequeños. Generalmente instrumental con un instrumentista por parte, El término Música de cámara se ha delimitado o definido de modo diverso en varias épocas debido a los cambios de las

condiciones sociales y musicales que se han desarrollado a lo largo de la historia de la música en diferentes contextos y entornos lo cual ha permitido darle diferentes apreciaciones en cuanto a su significado dependiendo de su procedencia, su ubicación histórica, estilos musicales y tipos de formato. La música para un solo intérprete con o sin acompañamiento suele quedar excluida de esta definición porque la interacción entre las voces se considera un elemento esencial de la misma.

Se han denominado tres detalles que permiten caracterizar cabalmente una obra de cámara; estos detalles son:

- Cada músico es responsable e interpreta una parte diferente
- No hay director.
- La interacción entre las voces es un elemento esencial (Ramos Muñoz & Moya Ruiz, 2009, p. 11)

De esta manera quedará entendida la música de cámara como la composición, arreglo o adaptación para un pequeño grupo instrumental, en la cual cada parte es relativamente independiente y con carácter de solo. La música de cámara esencialmente es para interpretarse en salones pequeños o que proporcione una atmósfera íntima, a diferencia de la escrita para interpretarse en salas de conciertos o grandes salas.

2.1.1. Modalidades instrumentales de los grupos de cámara

Las orquestas de cámara pueden clasificarse en:

- Orquesta barroca: conjunto de instrumentos de cuerdas frotadas más o menos estándar y reducido número, con intervenciones ocasionales de otros instrumentos, en especial como solistas. Se forma a partir de las obras de Corelli, y va aumentando en la primera mitad del siglo XVIII como se observa en las obras de Bach, Lully o Rameau. Debe tenerse en cuenta que no entran aquí las orquestas de ópera barroca, que tienen una composición más numerosa y variada.
- Conjuntos instrumentales indefinidos para música de cámara, como los necesarios para los Divertimenti de Mozart, el Septimino de Beethoven y obras semejantes que emplean conjuntos reducidos y no estandarizados.
- Conjuntos contemporáneos que, aunque ya no son "para el salón", tienen una formación instrumental reducida o poco común. Así para obras de Ígor Stravinski (Ebony concerto, Dumbarton Oaks) o algunas de Manuel de Falla. La música de cámara no tiene una formación concreta de instrumentos, aunque a veces se asocia directamente conjunto de cámara a cuarteto de cuerdas, existe una amplia gama de conjuntos de cámara, tantos como combinaciones instrumentales puedan existir. Teóricamente no hay un límite máximo de instrumentos, en la práctica, la mayoría de las composiciones comprenden desde dos hasta cinco. (Lathan, 2008, pp. 256-263)

Entre los tipos de formato encontramos dúos, tríos, cuartetos quintetos, sextetos, septetos, octetos, noneto con diferentes tipos de instrumentos entre los cuales se encuentran cuerdas frotadas, voces, piano y cuerda, conjuntos mixtos de piano cuerda o voz, vientos metal y maderas y otras combinaciones.

Otros grupos usuales de cámara son el trío de cuerdas, el trío con piano, el quinteto con piano, y el quinteto de cuerdas. Menos usuales son cuartetos o quintetos de instrumentos de viento y de metal.

Las combinaciones más frecuentes son:

- Trío (violín, viola y violoncelo)
- Trío de piano (piano , violín y violoncelo)
- Cuarteto de cuerda (2 violines, viola y violoncelo)
- Quinteto con piano (piano y cuarteto de cuerda)
- Sonatas para violín y piano o violoncelo y piano
- Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda
- Tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, septiminos y octetos en diferentes combinaciones de cuerda, viento y piano.

En los instrumentos de vientos es común encontrar grupos de cámara como:

- Quinteto de maderas (Oboe, Flauta, Clarinete, Corno Francés y Fagot)
- Quinteto de metales (2 Trompetas, Trombón, Corno Francés y Tuba)
- Cuarteto de Saxofones (Soprano, Alto, Tenor y Barítono)
- Cuarteto de Flautas dulce o de pico (Soprano, Contralto, Tenor y Bajo)
- Cuarteto de Flautas Traversas (Flautín, Soprano, Alto y Bajo)

2.2. LA FLAUTA TRAVERSA EN LA MÚSICA DE CÁMARA

La flauta travesa ha estado presente en la música de cámara desde sus inicios, debido a ser uno de los instrumentos más antiguos de la humanidad, es común encontrarla en tríos con clavecín y bajo continuo, cuartetos con diversa instrumentación, quintetos de madera, orquestas de cámara (como integrante de la orquesta y como solista acompañado por la orquesta).

Para la flauta travesa se han escrito una gran cantidad de obras solistas sin acompañamiento y con acompañamiento de piano, destacando compositores como Theobald Boehm, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Rogelio Wolf Toulou, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Claude Debussy, Astor Piazzolla, Theobald Boehm, Johann Joachim Quantz.

Además de cumplir su papel solista como todos los instrumentos, también se puede encontrar obras para duetos, tríos, cuartetos y quintetos de flauta travesa o duetos de flautas acompañados por otro instrumento, usualmente el violonchelo. Se resaltan obras como los cuatro *Tríos de Londres*, en los cuales es absolutamente necesario tocar con dos flautas y violonchelo como indica el compositor Franz Joseph Haydn, y no, como a veces se hace, con una flauta, un violín y violonchelo, son una de las cimas de música de cámara con flauta. (Tranchfort, 1995, pp. 670-671)

Johann Joachim Quantz, es uno de los compositores y flautistas más importantes para el instrumento, con su tratado de interpretación, entre sus composiciones para flauta, además del repertorio solista, Quantz se preocupó por escribir obras para 2 y 3 flautas, como lo son los tres conciertos para dos flautas (en Re mayor, Sol mayor y Sol menor), seis duetos para flautas, sonata para tres flautas en Re mayor y trío a tres flautas.

Otro compositor importante para la flauta en la música de cámara es Georg Philipp Telemann, quien realiza diferentes exploraciones sonoras en sus composiciones en cuanto a la instrumentación, creando así, conciertos para flauta y violín, flauta y dos violines, flauta, arpa, violín y continuo, flauta, violín y cello, flauta travesa y flauta de pico, dos flautas, dos flautas y fagot, dos flautas y calchedon, dos flautas y violín, dos

flautas, oboe y violín, dos flautas, violín y cello, y duetos para flautas.

2.2.1. El quinteto de viento – madera

El quinteto de viento – madera es un grupo de cámara de cinco instrumentistas de viento- madera (generalmente flauta travesa, oboe, clarinete, corno francés y fagot). Su importancia a la familia de instrumentos de viento, junto con el quinteto de metales, es equivalente al cuarteto de cuerdas para la familia de instrumentos de cuerda frotada, pues la consolidación de este género de la música instrumental no sólo refleja los cambios en el estilo de la composición musical, sino también el desarrollo en la construcción de instrumentos de viento de la época. Pero al contrario del cuarteto de cuerdas frotadas, cuyo color sonoro es homogéneo debido a la gran similitud de sus instrumentos, el quinteto de viento – madera se diferencian entre ellos considerablemente debido a su timbre, técnica, forma y registro.

El quinteto es sucesor de los conjuntos de familias de instrumentos del renacimiento, en donde se destacan los conjuntos de flautas de pico y flautas travesas, las chirimías (antecesores del oboe) y de los grupos instrumentales denominados Harmoniemusik en el siglo XVIII, que principalmente eran grupos de cámara de instrumentos de viento, en los cuales era común encontrar conformaciones de hasta trece integrantes (doce instrumentistas de vientos agrupados de a dos por instrumento y un contrabajo), convirtiéndose en un género interpretativo, teniendo en cuenta que los compositores de la época, escribían específicamente para estos conjuntos de cámara y por esta razón el legado que dejan los compositores de Harmoniemusik, es un repertorio inmenso de obras para diferentes conformaciones de instrumentos de viento.

Una de las conformaciones más comunes de Harmoniemusik es el octeto, integrado por dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos cornos, siendo un formato muy atractivo para los compositores debido a los diferentes colores de los instrumentos y su

combinación. En la mayoría de los casos ésta música era interpretada por músicos profesionales, puesto a que el repertorio era musical y técnicamente avanzado.

Uno de los grandes aportes del quinteto de maderas como descendiente del octeto Harmoniemusik, es la individualización de los instrumentos, puesto que en este formato no se utilizaban dos instrumentistas, sino uno por instrumento, también se incluyó la flauta travesa, un instrumento que no era comúnmente utilizado en estos formatos instrumentales y el nuevo tratamiento estético que se le dio en la escritura, teniendo en cuenta a cada instrumento como un solista, esto repercutió en avances de la construcción de los instrumentos de madera, proporcionando las primeras llaves cromáticas, posibilitando una mayor agilidad técnica y una afinación más precisa.² (Barrenechea, 2004)

2.2.2. El coro de flautas travesas

La orquesta de flautas travesas es el formato más grande en la música de cámara, al que puede llegar un conjunto de flautas travesas, utiliza toda la familia de la flauta travesa, desde el piccolo o flautín, hasta la flauta contrabajo o pinscófono.

El coro de flautas tiene una reputación problemática, se puede afirmar que el ensamble de flautas tiene un sonido que solo los flautistas llegan a apreciar, y existe cierta verdad en dicha afirmación. Georges Berrère respondió una vez a un principiante quien propuso que el cuarteto de flauta debería tener una estructura similar al cuarteto de cuerdas que: “Amo demasiado mi instrumento para apoyar su reputación en algo tan peligroso como un boomerang. Tenemos un dicho francés que dice “*Qui n’entend qu’un Cloche n’entend qu’un son*” que puedo traducir de manera burda a “El que solo escucha una campana oye solo un tono”.

² Traducción libre por el autor.

Históricamente, el ensamble de flautas se inicia en el consorte del recorder, flauta dulce o de pico, del siglo dieciséis y diecisiete, En el siglo XIV Joseph Bodin de Boismortier adaptó este formato a la flauta traversa, escribiendo seis conciertos para cinco flautas (todas del mismo tamaño). Lo que es aún más sorprendente es que es evidente dicha coincidencia pues las partes están marcadas solo y tutti.

En el reino Unido, las bandas de flauta tienen una tradición rica. Herederos de los grupos de pífano y percusión que existieron en la edad media, recibieron una acogida mayor recientemente debido a los movimientos cívicos de banda del s. XX en organizaciones como los exploradores. Las bandas de flauta constaban de un rango completo de flautas desde piccolos hasta flautas bajo, en distintas tonalidades. Aún hoy en día, la mayoría de estas bandas utiliza cinco o seis flautas que utilizan el sistema antiguo en vez del sistema Boehm. Algunos utilizan un modelo intermedio como el Pratten, Radclif o Carter Guards' Model.

Una banda completa de flautas consiste de lo siguiente: Un piccolo en Eb, una flauta solo en Bb, dos flautas primeras en Bb, tres flautas segundas en Bb, tres flautas terceras en Bb, tres flautas en F (escritas como primera, segunda y tercera), tres flautas en Eb, tres flautas bajo en Bb, dos flautas bajo en F, una flauta bajo en Eb, y cuatro percusionistas. ¡Boismortier parece simple en comparación! . Hoy la gran mayoría del repertorio consiste en arreglos de literatura orquestal.

En los Estados Unidos, el coro de flauta está convirtiéndose rápidamente en una forma de formar músicos, simplemente para darle a la gran cantidad de flautistas una experiencia de conjunto de cámara. El concepto tiene aparición en los 30s, cuando Leonardo de Lorenzo introdujo el coro de flautas al currículo en la Escuela de Música de Eastman. Desde entonces, los profesores de flauta han usado el ensamble para ayudar a mejorar la afinación de sus estudiantes (particularmente en intervalos de cuartas y quintas, en pasajes unísonos) junto a la calidad del sonido (al igualar el tono de los flautistas para producir un color conjunto). Además, tocar flauta alto o bajo puede ayudar al estudiante con sus problemas de embocadura.

El repertorio del coro de flautas, al igual que el de la banda de flauta, comenzó con arreglos. En los años recientes, sin embargo una gran cantidad de música se ha compuesto pensada en el conjunto específicamente. El ejemplo más famoso es *Ángeles y Demonios, concierto para once flautas* de Henry Brant (1931, revisada en 1956). Cuya última versión está escrita para flauta solista, tres piccolos, cinco flautas en C y dos flautas alto. Brant produjo después otros dos trabajos para varias flautas: *Canto gregoriano en masa* para múltiples flautas (1984) y *Espíritus y Gárgolas* (2001) considerada una secuela directa de *Ángeles y Demonios*. El club de flauta de la Universidad James Madison en Harrisonburg, Virginia, dirigida por Carol Kinebusch Noe inició una competición para los coros de flautas en 1979; y aunque la universidad no volvió a hacer el concurso, el festival australiano de flauta y otras organizaciones han continuado la causa.

El coro de flautas ha sido uno de los emblemas de los clubes de flauta por varios años, tanto para los programas de lectura a primera vista cómo para montaje de repertorio. Una obra recurrente (que de seguro gran parte de los flautistas aman) es el Gran cuarteto, Op. 103 de Kuhlau, con cinco flautistas por parte. La asociación Nacional de Flauta normalmente cierra su convenio anual con un grupo leyendo el Air para cuerdas en G de Bach, haciendo varios intentos por lograr un record Guinness con el mayor ensamble de flautas juntado hasta la época. Ya que el número de flautistas incrementa, es inevitable que lo haga también la literatura para el ensamble de las mismas.³ (Toff, 2012, pp. 56-76)

³ Traducción libre por el autor.

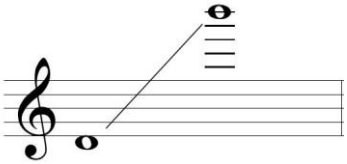
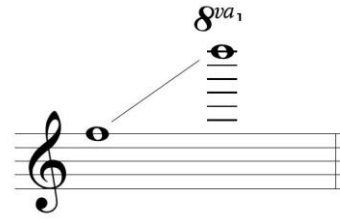
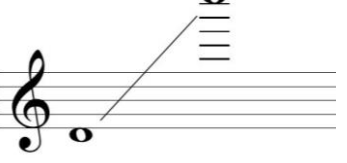
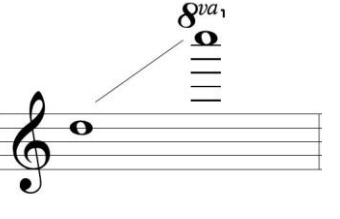
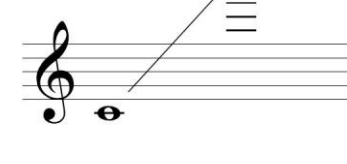
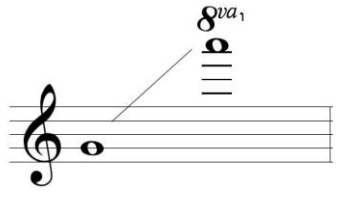
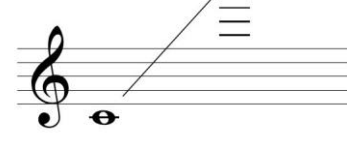
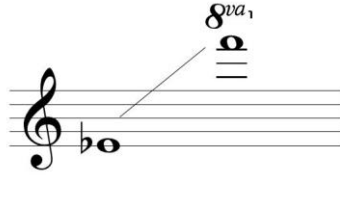

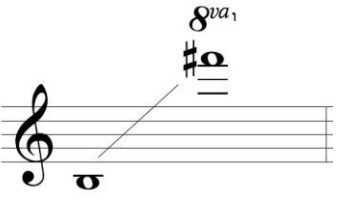
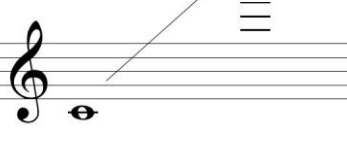
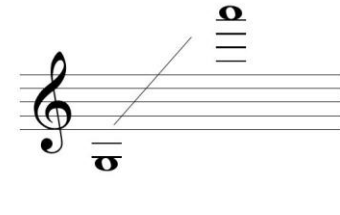
2.3. LA FAMILIA DE LA FLAUTA TRAVERSA

Las flautas vienen en una gran variedad de tamaños, cada una con su propia tono y sonoridad distintiva, carácter, idiosincracia y potencia musical, la variedad en flautas no es un desarrollo moderno; ha sido un hecho de la vida musical durante siglos, aunque la evolución de la familia de la flauta travesa a menudo se remonta al siglo XVI.

Se podría decir que la familia de la flauta travesa, es una de las menos conocidas por las personas del común e incluso por los músicos, actualmente la familia se compone por nueve miembros, se ha incluido la Flauta de vara Varmeuken, como un décimo miembro de la familia de la flauta travesa, pero se discute su inclusión debido a que es un híbrido entre la flauta travesa y el trombón de vara.

La gran mayoría de flautas travesas están afinadas en DO, pero esto no quiere decir que todas suenen en su registro escrito en la partitura, algunas como el piccolo, suenan realmente una octava por encima, otras como la flauta baja, suenan una octava por debajo de su escritura en la partitura; por consiguiente, esto las convierte en instrumentos transpositores a pesar de estar afinados en DO. También existen flautas travesas afinadas en Mib y en Sol, quienes transportan su sonido escrito al real, una tercera menor y una quinta respectivamente.

La siguiente ilustración describe la conformación actual de la familia de la flauta travesa con su sonido real y escrito según (Artaud, 1991) en su libro LA FLAUTA.

Flauta Traversa	Se escribe	Sonidos reales
Picoletto en Mib		
Piccolo en Do		
Flauta soprano en Sol		
Flauta en Mib		
Flauta soprano en Do (con su pie en Si)		
Flauta contralto en Sol		

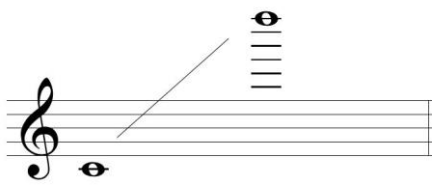




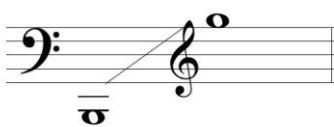


Flauta baja en Do		
Flauta contrabajo en Do (Pinscófono)		
Flauta octobaja en Do		
Flauta de vara Varmeulen		

Ilustración 1: La familia de la flauta traversa (sonido real y escrito)

Estos nombres se han dado en relación a la familia misma de las flautas y no se debe buscar ningún parentesco con la tesitura de las voces o del cuarteto de cuerdas, pues resultan equívocas: la flauta octobaja, por ejemplo, corresponde a la tesitura del violoncelo y la baja en Do a la de la viola. (Artaud, 1991, pp. 55-57)

Para este trabajo de monografía, por disponibilidad de los instrumentos y por compromiso de los instrumentistas con el proyecto, el autor ha decidido seleccionar de los 10 tipos de flautas traversas, solamente las siguientes cuatro:

- Piccolo en Do
- Flauta soprano en Do (con su pie en Si)
- Flauta contralto en Sol
- Flauta baja en Do

2.3.1. Tabla de posiciones de la flauta travesera

La tabla de posiciones que se muestra en la siguiente imagen, corresponde a los cuatro miembros de la familia de la flauta travesera, teniendo en cuenta las particularidades de cada uno de ellos.



Gemeinhardt®

57882 State Road 19 South • P.O. Box 788 • Elkhart, Indiana 46515
(574) 295-5280 • (800) 348-7461 • www.gemeinhardt.com

Flute Fingerings

	C ₄	C ₄ -D ₄	D ₄	D ₄ -E ₄	E ₄	E ₄ -F ₄	F ₄ -G ₄	G ₄	G ₄ -A ₄	A ₄
	A ₃	B ₃	B ₃	B ₃ -C ₄	C ₄ -D ₄	D ₄	D ₄ -E ₄	D ₄	D ₄ -E ₄	E ₄
	E ₄ -F ₄	F ₄ -G ₄	G ₄	G ₄ -A ₄	A ₄	A ₄ -B ₄	B ₄	C ₅	C ₅	D ₅

Ilustración 2: Tabla de posiciones de la flauta travesera

Recuperada con fines pedagógicos de
www.gemeinhardt.com
(GEMEINHARDT, 2014)

2.3.2. La flauta traversa soprano en DO o flauta de Böehm

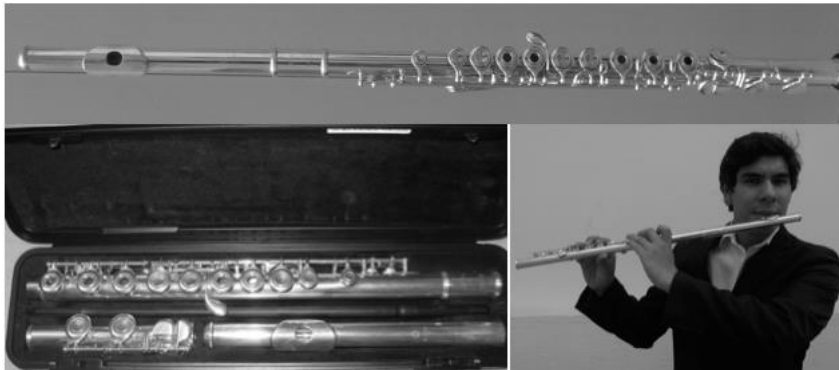


Ilustración 3: Flauta traversa soprano

La flauta traversa es un instrumento de viento, de la familia de las maderas, esto debido a que el material con el cual se fabricaba inicialmente era la madera. Se le denomina también flauta de Böehm, haciendo alusión al artesano, inventor y flautista de Munich, Theobald Böehm, quien ideó un sistema en el que todas las perforaciones tienen el diámetro y la colocación casi ideal. Puesto que con esta distribución muchas perforaciones quedaban fuera del alcance de los dedos, inventó también un mecanismo para controlar las llaves y los anillos que cubren los agujeros. Los agujeros y los platos permiten obturar con los dedos ciertos orificios a la vez que, mediante mecanismos de rodillos, se abren y se cierran otros orificios más alejados. Este sistema de llaves fue adoptado por otros instrumentos de madera como el oboe, el fagot, el clarinete, el saxofón y desde luego por los demás miembros de la familia de la flauta traversa. (Lathan, 2008)

Está afinada en DO, su registro básico es de tres octavas y va desde el Do₃ o Do central del piano, hasta el Do₆ con todos sus cromatismos para un total de tres octavas, algunas flautas tienen una extensión de su registro grave, hasta el Si₂, mayormente utilizado en la música de cámara y las obras solistas, esta extensión ha sido utilizada en la orquesta y la banda sinfónica en los momentos menor masa orquestal y de mayor protagonismo de la flauta traversa, debido a su característica sonora.

La flauta es el único instrumento de la sección de instrumentos de madera que no usa una lengüeta o caña, y aunque todas las maderas restantes exhiben gran agilidad y sensibilidad, ninguno puede igualar a la flauta en estos atributos. (Adler, 2006, p. 180)

- **Dimensiones:**

- Longitud de la cabeza: 22,5 cm
- Longitud del cuerpo: 36 cm
- Longitud de pie: 13 cm; con extensión hasta el SI2 16,4 cm
- Longitud total: En flautas convencionales 66 Cm; con extensión hasta el SI2 70 cm *(las medidas de la longitud total, varían respecto a la afinación)*⁴
- Diámetro del interior del tubo: 19mm

- **Características del registro**

Las características del registro que se muestra en la siguiente imagen son las especificadas por Nicolas Rimsky Korsakov en el libro Principios de Orquestación. (1946, p. 22)



Ilustración 4: Características del registro de la flauta travesa soprano

Korsakov, divide el registro de la flauta en cuatro partes y le asigna características especiales a cada parte:

- Grave: Apagado, silbante.
- Medio: Dulce, diáfano.
- Agudo: Claro, luminoso.
- Sobreagudo: Claro, silbante. (Resaltando que a partir del DO6 es poco practicable).

⁴ Medidas tomadas por el autor a flauta travesa soprano Yamaha 381 y Yamaha 381H totalmente cerradas.

2.3.3. El piccolo en Do o flautín



Ilustración 5: El piccolo

El flautín o Piccolo es el miembro más pequeño de la familia de la flauta traversa, es sin lugar a duda el instrumento que puede alcanzar el mayor rango de sonidos agudos en la orquesta, se caracteriza por su sonido punzante y por su misma característica, los compositores lo utilizan generalmente para el clímax de una obra o cuando la masa orquestal está completa. Las bandas militares y/o sinfónicas, tienen el Flautín como un instrumento de gran importancia para su formato instrumental, es por este motivo que también es uno de los miembros de la familia de la flauta traversa más conocido y utilizado, después de la flauta traversa soprano, y para la gran mayoría de flautistas que integran dichas bandas, es un ejercicio “normal” tocar el flautín y la flauta traversa soprano, incluso en la misma obra.

El nombre PICCOLO, proviene del Italiano *Flauto Piccolo*: Flauta pequeña (Randel, 1997), haciendo alusión a su tamaño y su proveniencia, ya que físicamente es una “flauta traversa pequeña” el cual utiliza el mismo sistema de llaves ideado por Theobald Böehm, debido a este sistema los dos instrumentos tienen la misma digitación. El piccolo se considera un instrumento transpositor, teniendo en cuenta que su sonido real es diferente al escrito, a pesar de estar afinado en DO, como los instrumentos no transpositores, esto obedece a que se escribe una octava más baja de su sonido real, para evitar demasiadas líneas adicionales. Su registro básico es de 2 octavas y una sexta mayor, el cual va desde el Re₄ al Si₆.

- **Dimensiones:**

- Longitud de la cabeza: 12,2 cm
- Longitud del cuerpo: 20,7 cm
- Longitud total: 31,2 cm (*las medidas de la longitud total, varían respecto a la afinación*)⁵
- Diámetro del interior del tubo: 9 mm

- **Características del registro**

Las características del registro que se muestra en la siguiente imagen son las especificadas por Nicolas Rimsky Korsakov en el libro PRINCIPIOS DE ORQUESTACIÓN. (1946, p. 22)

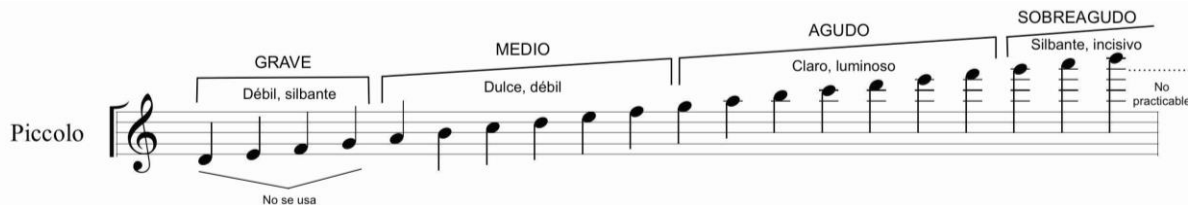


Ilustración 6: Características del registro del Piccolo

Korsakov, divide el registro del piccolo en cuatro partes y le asigna características especiales a cada parte:

- Grave: Débil, silbante. (No se usa)
- Medio: Dulce, débil.
- Agudo: Claro, luminoso.
- Sobreagudo: Silbante, incisivo (Resaltando que a partir del SI7 no es practicable).

⁵ Medidas tomadas por el autor a Flautín Yamaha YPC62 totalmente cerrado.

2.3.4. La flauta traversa alto en Sol

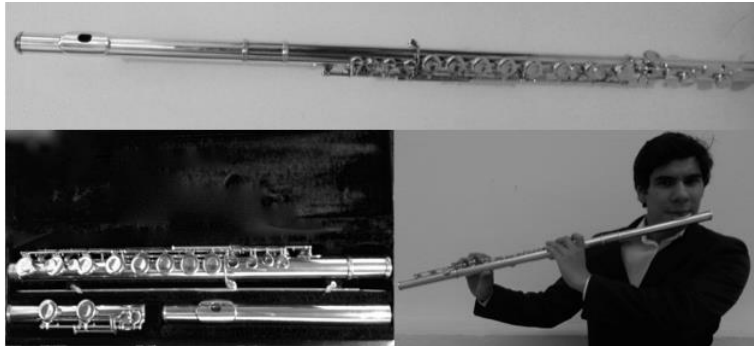


Ilustración 7: Flauta traversa Alto

La flauta traversa alto fue construida por Theobald Boehm en la última etapa de su vida, partiendo de la flauta traversa soprano en Do, pero en su etapa inicial se le llamó Flauta traversa bajo. Como su nombre lo indica, está afinada en SOL mayor, transponiendo una cuarta justa debajo de la escritura en la partitura, su registro básico es de 3 octavas, el cual va desde el Sol2 hasta el Sol5.

Se le denomina *harmonics flute* (flauta armónica) teniendo en cuenta el papel armónico que desempeña generalmente. El color de su sonido es un poco oscuro a comparación de su familiar la flauta traversa soprano. Se puede encontrar con cabeza recta o en (U), la segunda tiene las mismas dimensiones de la cabeza recta, pero con un doblez en forma de (U), que se utiliza para facilitar la interpretación al flautista, debido a su gran tamaño. Este sistema de curvar algunas partes de los instrumentos, es utilizado por la gran mayoría de instrumentos de viento, por ejemplo el corno francés. El sistema de cabeza en (U), no es utilizado comúnmente por la flauta traversa soprano, aunque en la actualidad se utiliza para la enseñanza a niños.

Al ser más larga, gruesa y pesada que la flauta soprano, el instrumentista se puede cansar rápidamente, debido a la energía extra que requiere para soportar el peso y hacerla sonar. Es por eso que recomienda al interprete, realizar un calentamiento y estiramiento previo de los músculos y articulaciones del cuerpo. También es necesario tener un mayor relajación en la embocadura.

Para evitar el cansancio al tocar la flauta travesa alto, es necesario tener en cuenta la posición del cuerpo al tocarla y los puntos de equilibrio, que se describen a continuación:

- La flauta no debe estar en línea horizontal al cuerpo del interprete, por el contrario, se recomienda inclinarla para abajo del lado derecho.
- Tocar con los pies separados ayuda a mantener el equilibrio necesario, con el pie izquierdo .

Hoy en día, con el aumento de la orquesta , los grupos de cámara, y las obra en solitario para flauta alto, hay un gran número de fabricantes - el especialista en flauta alto Sagerman, y la mayoría de los fabricantes de la línea completa, que también fabrican el instrumento, como los son Altus , diMedici , Pearl , Snkyo , y Yamaha. El costo en 2010 de las flautas contralto estaba en un rango entre los de \$1.200 a \$4.800 dólares para el modelo plateado, y a alrededor de \$2.000 a \$8.500 dólares para un instrumento en plata totalmente⁶. Algunos fabricantes cobran unos pocos cientos de dólares más para un modelo embocadura recurvada o en algunas versiones se puede encontrar con los dos tipos de embocadura.⁷ (Toff, 2012, p. 72)

- **Dimensiones:**

- Longitud de la cabeza: 27,5 cm
- Longitud del cuerpo: 47,5 cm
- Longitud de pie: 17,5 cm
- Longitud total: 86 cm (*las medidas de la longitud total, varían respecto a la afinación*)⁸
- Diámetro del interior del tubo: 24 mm

- **Características del registro**

⁶ Los rangos de precios de la flauta travesa alto para el 2015 han aumentado en más o menos \$800 dólares cada uno.

⁷ Traducción libre por el autor.

⁸ Medidas tomadas por el autor a Flauta Travesa Alto Armstrong.

Las características del registro que se muestra en la siguiente imagen son las especificadas por Nicolas Rimsky Korsakov en el libro PRINCIPIOS DE ORQUESTACIÓN (1946, p. 22).

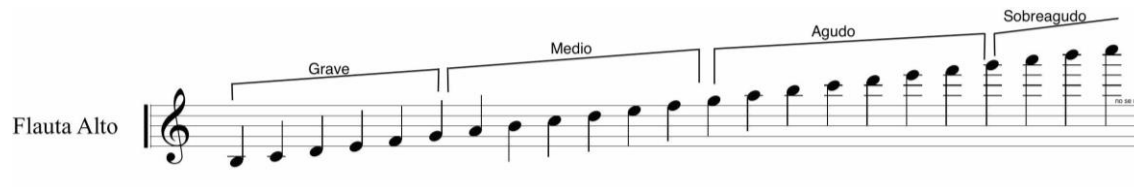


Ilustración 8: Característica del registro de la flauta traversa alto.

En el tratado de orquestación mencionado, el autor divide el registro en cuatro partes, pero no le asigna características especiales así como lo hizo con las flautas anteriores. Es por esta razón, que el autor de esta monografía en conjunto con el asesor específico, describen las cuatro partes del registro, basándose en la experiencia tocando el instrumento.

- Grave: Es un registro débil en cuanto flexibilidad, se requiere de una técnica adecuada para el ataque y dominio completo de la columna de aire.
- Medio: Es un registro más sonoro, de gran flexibilidad, dulce.
- Agudo: Opaco y tenso, asemeja el color de algunas flautas de madera.
- Sobreagudo: Es el registro de mayor inestabilidad en la afinación, es poco utilizado. Todos los registros mencionados, tienen una gran riqueza de armónicos.

2.3.5. La flauta traversa bajo en Do



Ilustración 9: Flauta traversa bajo

La flauta bajo es el miembro menos conocido de la familia de las flautas, rara vez hecha o tocada. Al igual que sus parientes más pequeños, tiene una historia larga e interesante, aunque las flautas de este tamaño siempre han sido lujos. Por su precio es poco asequible para estudiantes de una universidad pública. Algunos autores describen la flauta bajo original, una octava debajo de la flauta en C. Existen flautas bajo de inicios del s. XVIII con tres notas (Creadas por J. Beuker en Ámsterdam) cuya longitud era aproximadamente 122 centímetros. Este modelo era conocido en su época como “une flute de 5 pieds” (Flauta de cinco pies), usando la antigua medida de pies de Hesse Darmstadt, donde cinco pies equivalen aproximadamente a 125cm.

Existen bastantes flautas bajo de mediados del s. XVIII. Thomas Lot, un lutier parisino creó una flauta bajo de 102 cm, con cinco notas que cubrían la primera, tercera, cuarta y sexta. Cuatro de las notas de dicha flauta eran llaves simples que se extendían al alcance de la mano para controlar la flauta de manera fácil. La quinta nota era la clásica nota Eb. La embocadura era curva para hacer el instrumento más manejable.

Alrededor del año 1760, el flautista y lutier francés Charles Delusse creó un instrumento un poco más grande que el de Beuker. Medía 127 cm, con un diámetro menor al de Beuker, sin embargo con orificios abiertos.

En 1810, Un lutier inglés llamado Malcolm MacFrefor patentó una flauta bajo en C que era similar a la de Delusse. Tenía ocho notas, cinco abiertas (cómo Delusse) y tres

cerradas. Su largo era de 110 cm; las distancias entre los huecos eran aproximadamente el doble del de una flauta normal. El tubo principal fue construido de madera, pero la embocadura era de bronce. La especificación de la patente ofrecía una alternativa: la embocadura podía ser de madera.

Cuatro flautas bajo de C inferior fueron mostradas en la exhibición de París de 1900, una de ellas estaba soportada por un trípode de metal, todas utilizando varas largas para poder llegar a las notas más bajas, pero el control no era muy efectivo. Dayton Miller probó los instrumentos y concluyó que “ninguno de ellos era práctico para tocar”.

Diez años después, el profesor Abelardo Albisi de Milán, flautista primero de La Scala, inventó el Albisiphone, un instrumento que doblaba. Con un rango de dos octavas y media, su nota más baja era el B (una octava abajo del C central). Con el propósito de adecuarse al sistema Boehm, el instrumento fue diseñado para utilizarse de manera vertical, y el tubo de metal estaba doblado dos veces cerca a la embocadura. La embocadura en sí misma era un tubo corto horizontal, similar a una flauta regular, y conectada al cuerpo por un tubo en doble U. El diámetro total de la columna de aire era de aproximadamente 127 cm. Con un despliegue total de alrededor de una pulgada y media.

Evidentemente el Albisiphone fue relativamente exitoso, lo suficiente como para ser incluido por varios compositores en sus partituras: las óperas *Melenis* (1912) y *Francesca da Rimini* (1914) por Zandonai, y *Parisina* (1913) por Mascagni; una pieza sinfónica, *Der Sonne-Geist* (1919) por Friederich Klosé, e incluso un Adagio para Albisiphone y cuarteto de Gianneti. En el trabajo de Klosé, un increíble curador de instrumentos musicales señaló que “El efecto era deslumbrante. El tono era particularmente redondo y lleno, casi igual al de un Corno aunque conservando su propio espíritu.” El virtuoso alemán Ary van Leewen fue uno de los flautistas reconocidos por tocar el Albisiphone.

El trabajo posterior en la flauta bajo continuó en Inglaterra. En 1922, Rudall Carte construyó una flauta bajo en Bb por pedido. Conocida como la Flauta Contrabajo FF,

basada en el modelo de Guards, fue utilizada en bandas de flauta. Fue creado totalmente en metal, con dos uniones semicirculares que juntaban el cuerpo y la embocadura que acortaban un poco la distancia. Para tocar se utilizaba un poco hacia adelante y abajo, casi paralela a la unión de la embocadura.

En 1925, El *Irish Flute News* anunció una Flauta bajo “Profunda” en F. También creada para las bandas de flautas, estaba disponible tanto en el sistema Guards como el Boehm. El mismo año, Gino Bartoli de Milan produjo una flauta Contrabajo en sistema Boehm, casi como una flauta de concierto más grande.

En 1932, Rudall Carte introdujo la flauta bajo en C. Similar al modelo más antiguo, tenía una boquilla transversal, pero el tubo doblado para que el instrumento se pudiese tocar de manera diagonal hacia abajo. Diseñada para que el intérprete pudiese descansar sus brazos en las piernas.

La flauta bajo moderna no se ha vuelto más ligera o fácil de tocar, como resultado sigue siendo una rareza. Es utilizada principalmente para ensambles de flauta u orquestaciones especiales. Su utilización se beneficia bastante de la amplificación de sonido moderna. Las flautas bajo normalmente tienen una embocadura encorvada, para disminuir su longitud de manera sustancial, aunque existen modelos de embocadura como el “T” de Eva Kingma que la hace perpendicular al tubo principal, haciendo que el instrumento descansa en una clavija de metal que hace más cómoda la interpretación. Las flautas bajos también son hechas por Atlus, diMedici, Emerson, Pearl y Yamaha; la lista de precios en 2010 daba un rango desde los \$1400 dólares de marcas chinas hasta \$ 13000 dólares por la mejor flauta hecha en Japón⁹.¹⁰ (Toff, 2012, pp. 72,73,74) Para comodidad de los intérpretes, la flauta traversa bajo en la actualidad cuenta con un “pívor” con el cual se soporta el peso de la flauta de una manera más balanceada y permite una mejor desempeño del interprete.

⁹ Los rangos de precios de la flauta traversa bajo para el 2015 han aumentado en más o menos \$1,200 dólares cada uno.

¹⁰ Traducción libre por el autor.

- **Dimensiones:**

- Longitud de la cabeza (porta labios): 24 cm
- Longitud de la extensión en [U]: 26 cm
- Longitud del cuerpo: 64 cm
- Longitud del pivot: 4.5 cm
- Longitud de pie: 33.1 cm
- Longitud total: 139 cm (*las medidas de la longitud total, varían respecto a la afinación*)
- Diámetro del interior del tubo: 2.9 cm¹¹

- **Características del registro**

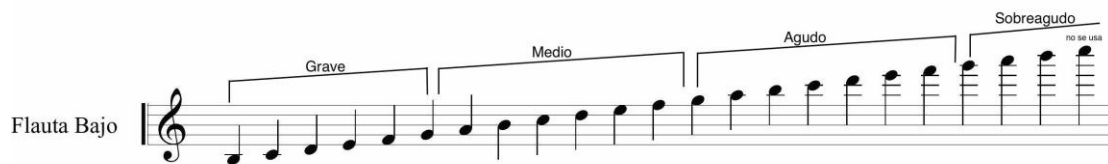


Ilustración 10: Características del registro de la flauta traversa bajo.

Las características del registro de la Flauta traversa bajo son descritas por el maestro Alfredo Enrique Ardila, teniendo en cuenta su experiencia con el instrumento y trayectoria pedagógico – musical.

- Grave: En la flauta Emerson con pata en B, los graves son fuertes y flexibles al contar con la resonancia adecuada en el llamada “pie en B, lo cual no acontece con otros tipos de flautas que tener la pata en C por las características mismas del instrumento, dificulta unos graves potentes, flexibles y resonantes.

¹¹ Medidas tomadas por el autor a Flauta traversa bajo Emerson Bass Flute B foot – Robert Dick model.

- Medio: El registro medio es más tibio y tiende hacia el calor, técnicamente es una región difícil, pues, requiere dominio completo de la columna de aire.
- Agudo: Este registro es apretado y tenso en la flauta bajo, recordando algunas flautas de madera como los bansuris de la India o inclusive las gaitas Colombianas (kuisis).
- Sobreagudo: De alta dificultad técnica e inestabilidad en cuanto a afinación, hay que recordar que por el tamaño del instrumento, todos los registros mencionados anteriormente son altamente ricos en armónicos y diferenciales.

2.4. PROCESOS COMPOSITIVOS

Cuando una persona se enfrenta al ejercicio de hacer música, sin importar el género, el estilo, la instrumentación o la época, puede encontrar dos tipos de obras musicales: Composiciones y Arreglos. Es por esta razón que para realizar un repertorio musical para un conjunto de cámara de la familia de la flauta travesa, se hace indispensable conocer sus definiciones y algunos elementos importantes para realizar esta labor.

2.4.1. Composición:

“La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad. No es un término exclusivamente musical –se suele aplicar también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y algunos otros medios- y en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. Esta concepción o inspiración puede tomar variedad de formas, desde un trazo estructural completo hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados, y cuyo contexto genérico puede no ser muy claro en un principio. La concepción inicial puede ser puramente musical o puede derivar de un estímulo literario, dramático o escénico. Pero tales concepciones iniciales siempre necesitarán

un trabajo consciente, aun cuando su primera aparición sea espontánea, natural y no el resultado del pensamiento consciente". (Lathan, 2008, p. 341)

Teniendo en cuenta la anterior definición, se puede decir que la composición es un proceso creativo en el cual intervienen distintos factores, como lo son la experiencia, la concepción, la inspiración, los conocimientos previos sobre las temáticas que se van a abordar para obtener un resultado. Es por esta razón que se entiende una composición musical, como una sucesión de sonidos organizados estructuralmente para lograr una idea temática, producto del proceso creativo de un compositor o compositores.

Las composiciones constan de elementos musicales y/o extra-musicales que varían de persona a persona y de cultura a cultura. Por eso se hace necesario para realizar esta importante labor conocer el tipo de música que se quiere crear, su forma, estilo, el contexto socio – cultura, ya sea desde la experiencia o como producto de la investigación. En caso de utilizar instrumentos específicos, es de gran importancia conocer los registros, timbres, cualidades sonoras, formas de notación musical de cada instrumento, todo esto acompañados de la teoría musical en general.

2.4.2. Arreglo:

Un arreglo es una versión organizada y orquestada de una obra musical ya compuesta. Puede resultar de una labor colectiva o del trabajo de una sola persona llamada arreglista. Un arreglo puede ser escrito o no escrito, en el primer caso, el arreglista es el encargado de escribir en la partitura según la notación de cada instrumento que sea incluido en el arreglo, las ideas musicales que cada músico ha de tocar. Si el arreglo no está escrito, no habrá partitura: las ideas deben ser comunicadas de algún modo a los músicos para que cada uno memorice su parte. (Alchourron, 1991, p. 86)

Un arreglo por consiguiente es al igual que la composición, un proceso creativo enmarcado dentro del mismo proceso compositivo, pero éste se hace a partir de una obra ya existente, ya sea al mismo tiempo o después de la composición original. Podemos

encontrar distintos tipos de arreglos, como las adaptaciones, que son arreglos de composiciones hechas para formatos vocales y/o instrumentales, que se transcriben para otros sin intervenir más que en la orquestación, salvo algunas ocasiones en donde se justifique la intervención. Generalmente estos tipos de arreglos surgen de las necesidades prácticas de adaptar una obra para un grupo musical con un formato específico del que se dispone en un momento determinado.

Otro tipo de arreglo es el arreglo compositivo, en donde además de hacer la adaptación, el arreglista puede manipular y crear diversos elementos técnicos, estéticos y conceptuales que se generen a partir del conocimiento teórico – práctico, la experiencia y la investigación. Rodolfo Alchourron menciona y describe los elementos que debe tener en cuenta un arreglos y los cuales puede manipular al momento de hacer un arreglo compositivo:

- Melodía: melodía principal, contra cantos, interludios.
- Armonía: armonía básica, re armonización, modulaciones.
- Ritmo: metro constante, interrupciones, cambios.
- Color: combinaciones de timbres, solos.
- Forma: longitud, secciones, repeticiones, transiciones, compases, coda.
- Planos (foco): que resalta para el oyente (principal, secundario)
- Dinámicas: aprovechamiento del rango disponible (generalmente entre pianísimo y fortísimo) (Alchourron, 1991, p. 87)

CAPITULO 3: METODOLOGÍA

En el presente capítulo se procederá a exponer el desarrollo metodológico escogido para realizar este trabajo monográfico, describiendo las diferentes etapas de la investigación, el enfoque metodológico y el modelo de investigación escogidos para el desarrollo de la misma

3.1. ENFOQUE METODOLÓGICO

El enfoque metodológico que se le dio a esta investigación fue la enmarcada en el paradigma de la investigación cualitativa. Por investigación cualitativa se está aceptando la definición planteada en el libro: Bases de la investigación cualitativa. Escrito por Anselm Strauss y Juliet Corbin, quienes afirman:

Con el término “investigación cualitativa”, entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como el funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre las naciones. (Strauss & Corbin, 2002, p. 12)

Lo anterior quiere decir que se toma este paradigma porque lo que se pretende hacer en este trabajo es describir los elementos utilizados y la forma en la que se crean tres procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas, pero no se intentó establecer un modelo ni una guía estricta sino que se presenta una síntesis entre la indagación, los conocimientos previos y la perspectiva del autor, en la creación de repertorio para un grupo musical específico, siendo esta experiencia el punto central en el que se basó la investigación.

3.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN

La investigación – creación es el tipo de investigación que se utiliza para el desarrollo de este trabajo monográfico, partiendo que una sus características es la creación de repertorio para un conjunto de flautas traversas, en donde se exploran y se sintetizan algunas técnicas artísticas utilizadas en otros formatos instrumentales para la elaboración de procesos compositivos para el mismo.

Sandra Liliana Daza Cuartas (2009) describe la creación en el arte como una forma de investigación y generación de conocimiento del propio accionar humano, entendiendo al sujeto con su creación como objeto de estudio y sujeto investigador a la vez. Con lo anterior se quiere decir que se toma este tipo de investigación entendiendo que la indagación y preparación para la creación, las decisiones tomadas para la realización de procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas, hacen parte del accionar mismo del investigador como creador.

Dos características principales se presentan en el creador – investigador: la imaginación como elemento conductor de la creatividad y el autoconocimiento tomado de la mano de la autorregulación. El proceso creador en el arte, pro ser una práctica que se lleva a cabo desde el conocimiento técnico práctico, posibilita al ser humano reflexionar sobre sus propios procesos y de esta manera poder modificar su creación. (Daza Cuartas, 2009, pp. 89-90)

De esta manera se describen las decisiones estéticas tomadas por el autor para la creación de tres procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas y además se reflexiona sobre dichas decisiones en un proceso de verificación, en donde participa el investigador y verificadores externos desde la experiencia participativa.

3.3. INSTRUMENTOS

Para la realización y consolidación de este trabajo investigativo se utilizaron las siguientes herramientas:

- El R.A.E. o “Resumen Analítico Especializado” fue un instrumento que se utilizó en la etapa investigativa previa para conocer los antecedentes que existen del presente trabajo, además para aportar al investigador conocimientos para empezar el trabajo investigativo como tal.
- Los instrumentos musicales, fueron de gran importancia para el desarrollo de esta investigación, para conocer de cerca las flautas, sus características sonoras y físicas. Las flautas traversas con las que se contó para esta investigación fueron: Piccolo Yamaha YPC 62 de la Universidad Pedagógica Nacional, Flautas traversas soprano Yamaha 381 y 381-H de Hada Luz Liévano Awad, Irene Verbel Sierra y Juan Pablo Avendaño, Flauta traversa Alto Amrstrong de Iván Felipe Muñoz Vargas (prestada al autor para realizar este trabajo de monografía) y Flauta traversa bajo Emerson Bass Flute B foot – Robert Dick model del maestro Alfredo Enrique Ardila.
- Se destaca el uso fundamental del software especializado en edición de partituras Finale en su edición 2012, que permitió una óptima elaboración de las partituras de cada una de las obras musicales.

3.4. BITÁCORA DE DECISIONES ESTÉTICAS.

La siguiente bitácora está basada en el proceso creativo de tres obras para conjunto de cámara de flautas traversas. A partir de la investigación, la experiencia y la perspectiva del autor, proponiendo el siguiente orden:

1. Hacer adaptación de una obra escrita para piano originalmente, teniendo en cuenta las posiciones de la flauta travesa, el registro y sus características en cada flauta, las posibilidades sonoras, el tratamiento estético en la escritura para el quinteto de viento – madera y sobre todo respetando la estructura, los motivos, dinámicas, agógicas, armonía, ritmo y melodía de la obra original.
2. Partiendo de una obra con melodía, ritmo, armonía, forma y género predeterminados, se realiza un arreglo compositivo, contando con los recursos previamente utilizados en la adaptación. Pero en esta ocasión interviniendo la armonía (respetando las funciones armónicas), ampliación de forma; creación de melodías acompañantes, voces secundarias de la melodía principal, resultantes rítmicas y articulación según el género, dinámicas y agógicas.
3. Componer una obra original para el conjunto de cámara de flautas traversas, basándose en la experiencia generada a partir de la escritura de la adaptación y el arreglo. Recurriendo a los recursos utilizados en las obras anteriores, más convenientes para la composición.

Para todas las obras se propone hacer énfasis en la escritura de dinámicas colectivas e individuales, articulación y agógica; realizar una edición de partitura de gran calidad. Generando una lectura agradable y dinámica para el interprete y efectividad en el proceso de ensamble. Reduciendo las especificaciones orales de interpretación a las estrictamente necesarias en cuanto a estilo y genero. Y de esta manera obtener el resultado sonoro esperado por el arreglista y/o compositor.

3.4.1. OBRA 1: LA FILLE AUX CHEVEAUX DE LYN – CLAUDE DEBUSSY

*La muchacha de los cabellos de lino*¹²⁾ es el octavo preludio del libro uno de una obra de piezas para piano llamada “Preludios” (1909 – 1910). Es una las piezas de Debussy más reproducidas a nivel mundial, tanto en su versión original, como con diversas adaptaciones. A pesar de denominarse preludio, tienen grandes diferencias con los preludios de Chopin. Esta obra utiliza escalas pentatónicas, armonía con extensiones como novenas, undécimas y décimo terceras y acordes superpuestos. Todo esto para generar colores en la obra, recurso muy utilizado por el compositor impresionista.

Claude Debussy hizo un importante uso de la flauta traversa y, además de utilizarla en la orquesta, escribió para ella cuatro obras solistas, consideradas actualmente como grandes clásicos del repertorio flautístico. Estas obras, aunque separadas entre sí hasta por diez años en el momento de su creación, poseen dos puntos en común en cuanto al tratamiento instrumental. Por una parte, Debussy utiliza muy poco las posibilidades de virtuosismo del instrumento y parece estar mucho más interesado por las posibilidades melódicas de expresión, acercándose así al uso que los grandes clásicos dieron a la flauta. Por otra parte, los registros más empleados son el medio y el grave, reservando a los agudos solamente breves incursiones fugaces como rayos de luz. (Artaud, 1991, p. 40)

Es por la gran importancia que Debussy le dio a la flauta en la música de cámara y el tratamiento estético que le dio en sus obras solistas, que el autor decide escoger una obra para piano del compositor francés, tratando de evocar en la adaptación para el conjunto de cámara de flautas traversas, la estética que usualmente utilizaba en la flauta solista.

¹² Traducción libre por el autor

CLAUDE ACHILLE DEBUSSY:



St. Germain-en-Laye, 1862 - París, 1918) fue un compositor francés, máximo representante del llamado impresionismo musical, con sus innovaciones armónicas abrió un camino a las nuevas tendencias musicales del siglo XX y XXI.

Inició sus estudios de piano desde muy temprana edad en su hogar, sin pensar en una carrera musical, sino hasta que una maestra motiva a la familia a cultivar el talento que muestra el niño, y comienza a estudiar en el conservatorio de París piano y composición. En París se desempeñó como profesor de piano y pianista de cámara; trabajo que lo llevaría por distintos países, permitiéndole conocer a Wagner y tener contacto con la música del "grupo de los Cinco". Era conocido en el conservatorio como un músico revolucionario, destacándose con sus composiciones en el "Prix de Rome", aunque no sentía inclinación alguna por el clasicismo romano, extrañando el conservatorio de París y su vida inquieta y moderna. En roma compuso obras buscando una nueva concepción artística, pero tuvo gran influencia del Wagnerismo. Después de una gran exploración e investigación, la liberación compositiva le llegó de literatos y pintores, del movimiento impresionista que renovaba la pintura, y es así como comienza un camino artístico original.

Debussy compuso obras líricas para canto y piano, las cuales representan muy bien su transición estilística, óperas que tuvieron un proceso lento para ocupar un puesto importante en la historia de la música, como etapa básica en el desarrollo del teatro musical, pero que al pasar del tiempo lo consiguió. También se destacan obras instrumentales para piano, orquesta y conjuntos de cámara, destacándose en el ámbito pianístico, la creación de un impresionismo musical que llevó hasta la disolución de las formas clásicas realizadas por el romanticismo, abriendo las puertas al futuro. Se destacan obras como *Estampas* (1903), *Lisle joyeuse* (1904), *Imágenes* (1905 y 1907), *El rincón de los niños* (1908), *Preludios* (1910 1913). Desarrollando un florecimiento de las modernas obras para piano, considerando a Debussy como un iniciador de las tendencias musicales de la actualidad, con Ravel, Bartók, Schoenberg y Prokofieff.

Pero la perfección alcanzada en el lenguaje pianístico, no se iguala por el compositor en sus obras de impresionismo orquestal, a pesar del profundo interés que demuestra en sus obras orquestales, como *El mar (1905)* ó *Imágenes (1909)*. Compuso obras sobre todo para coro polifónico, volviendo al clasicismo e inspirándose en los modos de la antigua canción típica de Francia, y con este mismo ideal surgió en el curso de la Guerra Mundial, componer seis Sonatas para varios instrumentos y que el artista solo pudo llevar a cabo en su mitad, con las sonatas para *Violoncelo y piano (1915)*, *Flauta, arpa y viola ((19015)* y la popular *Sonata para violín y piano*.

Por su acrecentada fama, se obligó a residir en Viena, Budapest, Turín, Rusia, Holanda y Ropa entre 1910 y 1914 para estar presente en la dirección de sus composiciones. Nunca ocupó cargos ni buscó jamás trabajos estables; careció de discípulos y si tuvo únicamente amigos, con quienes gustaba de hacer música, conversas y discutir sobre arte y poesía. Frecuentemente colaboraba musicalmente en diversas revistas, generalmente literarias. Padeció de un cáncer intestinal, del que fue operado en 1915, pero del cual no pudo recobrar sus fuerzas físicas, y muere en 1918 a causa de este mal. (BIOGRAFÍAS Y VIDAS, 2004-2015)

FECHA (día/mes)	DECISIÓN
10/06	<p>Hacer la adaptación de la obra para piano “La fille aux cheveux de lyn” del compositor Francés Claude Debussy. Con el fin de conseguir un balance sonoro en cuanto a color, articulación homogénea y afinación, debido a la sonoridad que tiene originalmente, con la armonía, dinámicas y agógicas.</p>
10/06	<p>Partiendo de la tabla de posiciones de la flauta travesa, se pueden intuir las tonalidades más cómodas para tocar en dicho instrumento, es por esta razón que se modifica la tonalidad original de Sol bemol mayor (Gb), a Sol mayor (G).</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div data-bbox="358 842 779 989" style="text-align: center;">  <p>13</p> <p><i>p sans rigueur</i></p> </div> <div data-bbox="906 789 1304 936" style="text-align: center;">  <p>Flute 1</p> <p><i>mf</i></p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 10px;"> <div data-bbox="358 1010 837 1062" style="text-align: center;"> <p><i>Ilustración 11: Tonalidad original de "La fille aux cheveux du lyn".</i></p> </div> <div data-bbox="992 982 1333 1094" style="text-align: center;"> <p><i>Ilustración 12: Tonalidad de "La fille aux cheveux du lyn" para conjunto de cámara de flautas travesas</i></p> </div> </div>
10/06	<p>Teniendo en cuenta las especificaciones de escritura utilizadas en el quinteto de viento – madera que se trabajaron en la materia impartida por profesor Roberto Rubio, la Optativa Elementos de instrumentación de vientos y teniendo en cuenta las características de un conjunto de cámara, se puede concluir que cada instrumento cumple un papel solista en el que se divide el rol protagónico según la obra y sus características. Es por esto que se realiza el mismo tratamiento estético en la adaptación, repartiendo la melodía principal y el acompañamiento en todas las voces, para que todas las flautas travesas tengan un rol protagónico principal y de acompañamiento alternados, con conexiones coherentes a las frases y motivos de la obra. (Ver score pag.98)</p>

¹³ Ilustración tomada por el autor de la partitura para piano de Claude Debussy.

11/06	El piccolo en los compases del 2 al 9 tiene un rol protagónico, pero en su registro grave, en contravía de lo que piensa Rimsky Korsakov, que este registro no se debe usar en la orquesta sinfónica y la banda, a juicio del autor en el conjunto de cámara de flautas traversas si se puede usar para generar un sonido menos brillante. <i>(Ver particella de piccolo pag.102)</i>
11/06	Pensando en las características del registro de cada flauta, en los compases del 19 al 36, se sube una octava en la adaptación a todas las flautas, ampliando el registro utilizado normalmente por cada flauta, evidenciándose entre los compases 19 y 23 en donde todas las flautas suben hasta el MI de su tercera octava, y en el compás 26 la flauta 1 alcanza el Sol de su tercera octava. <i>(Ver score pag.98)</i>
11/06	Siguiendo la estética utilizada por el compositor Claude Debussy en la obra original, en donde duplica la melodía en los compases veinte y veintiuno a una octava de distancia, se realiza el mismo tratamiento estético con dos flautas, intercambiando las flautas según su registro; En el compas 20, la flauta bajo y la flauta alto, la flauta 2 y la flauta bajo y en el compas 21 el piccolo y la flauta alto. <i>(Ver score pag.98)</i>
12/06	Acústicamente y tímbricamente, las flautas y el piano son instrumentos totalmente diferentes. Es por esta razón que se hace necesario modificar algunas dinámicas en la adaptación, partiendo del registro y sus características en cada flauta, protagonismo y masa sonora. En cualquiera de los casos, se sube o se baja un punto en la escala de dinámicas. Ejemplo: si está en <i>pp (pianísimo)</i> , se sube a <i>p (piano)</i> . <i>(Ver partitura para piano de “La fille aux cheaux du lyn” pag.144) y (Ver score de la adaptación de “La fille aux cheaux du lyn” para conjunto de flautas traversas pag.98)</i>

12/06

Cambiar el final. La obra original, termina con cuatro compases en donde se utiliza el pedal del piano para dejar el acorde final sonando y poder sobreponer otras notas del acorde como efecto sonoro. Como las flautas traversas no cuentan con un pedal que prolongue las notas, lo que impide sobreponer otras, el autor decide realizar el acorde final con todas las voces en una blanca con puntillo sostenidas por un calderón.

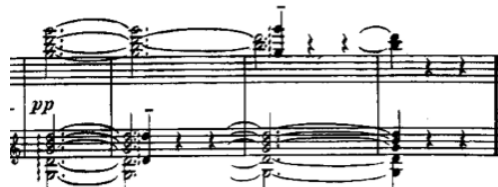


Ilustración N°13: Final original de "La fille aux cheaux du lyn". tomada por el autor de la partitura para piano de Claude Debussy.



Ilustración N°14: Final de la adaptación para quinteto de flautas traversas de "La fille aux cheaux du lyn".

3.4.2. OBRA 2: CHISPAS – MILCIADES GARAVITO

El pasillo “Chispas” del compositor Colombiano Milciades Garavito Wheeler ha sido la obra escogida por el autor para realizar el proceso compositivo de arreglo. Se realiza partiendo de la línea melódica principal y la armonía únicamente.

Chispas es un pasillo fiestero instrumental, como todos los pasillos está escrito en compás de 3/4 y por su característica fiesterera se debe interpretar a un pulso aproximado de 180 Beat por minuto. En una gran mayoría de partituras y versiones encontradas por el autor, está escrito en tonalidad de Sol menor(Gm), con modulación pasajera a Si bemol mayor (Bb) y modulación definitiva a Mi bemol mayor (Eb). Estas modulaciones se pueden percibir de manera muy concreta en la partitura y demarcan la forma de un pasillo, con sus partes (A) , (B) y (C). Por tradición y por forma de interpretación, esta obra se toca dos veces, la primera vez repitiendo cada parte y la segunda sin repeticiones.

Milciades Garavito Wheeler:

Milciades Gravito Wheeler nació en Fresno (Tolima) el 25 de julio de 1.901 en el seno de una familia de músicos, su padre Don Milciades Garabito Sierra, destacado compositor de obras tradicionales colombianas, director de bandas y maestro de escuela, y Doña Inés Wheeler, quien interpretaba con gran destreza la guitarra. La familia Garavito Wheeler se componía de cuatro hombres y tres mujeres, todos con una fuerte inclinación artística musical y poseedores de un gran talento, por lo cual el padre decide hacer La orquesta Garavito, integrada por él y sus hijos varones, en donde interpretaban composiciones de Milciades Garavito padre e hijo. El padre muere en 1946 y los hijos reorganizan la orquesta, esta vez desde la dirección de Milciades Garavito hijo, quien componía, arreglaba y orquestaba. La orquesta se componía de


piano (Rafael Cabral), violín (Alfonso Garavito), flauta traversa (Milciades Garavito hijo), trompeta (Heberto Garavito) y bajo (Julio Garavito). La agrupación en si era un quinteto, sin embargo, debido a las magnificas instrumentaciones que realizaba Milciades a través de la radio daba la sensación de que se trataba de una verdadera orquesta.

La orquesta Garavito tuvo gran impacto nacional e internacional, tocando en la radio y la televisión. Con esta acrecentada fama de la orquesta, también influyó en el reconocimiento de Milciades como compositor y varias casas disqueras de América grabaron obras suyas y de ellas comenzó a recibir galardones especiales. Con su fama como compositor también llegó su fama como arreglista y era llamado para componer y arreglar música para una gran cantidad de artísticas colombianos y latinoamericanos quienes gustaban de tocar obras del Tolimense. Se destacan obras como San Pedro en el Espinal (Bambuco), Guayacán (Bambuco), Del otro lado del río (Torbellino), Chispa (pasillo), Mujeres de mi Tolima (bunde), Saguanmachica (bunde), Sangre tolimense (marcha), Vida Hondana (marcha), Estamos buenos (pasillo), El Jecho (bambuco), A medio palo (pasillo), Adentro veteranos (bambuco), Amor que pasa (Danza), Coruscante (bambuco), Maruja (Danza), Sol de mi tierra caliente (bambuco), Caricias (Danza), Copias a la amada (bambuco), Estrella del mar (Danza), Ilusiones que no mueren (vals), Manzanareño (pasillo), Astrid (vals),

Milciades Garavito Wheeler influenciado por la rumba Cubana, el danzón, la musical tradicional Colombiana, creó un ritmo llamado “Rumba Criolla”, nombre que no se lo dio él, sino el músico Alex Tovar (compositor de Pachito Eché), a quien en una charla con Julio Garavito, le preguntaron ¿Qué clase de ritmo sería ese que se había inventado Milciades?. A lo que Alex se quedó pensando y por salir del paso, asociándola con la rumba Cubana dijo: Eso es una “Rumba Criolla”, siendo este nombre aceptado por la orquesta Garavito y el compositor. De la rumba criolla se destacan obras como La loca Margarita, Mariquiteña, Tapetuza, Arrímele algo, La polvareda, La trepadora entre otras.

Se destacó por componer música Colombiana del interior, pero también compuso música del litoral (Porros, cumbias, guarachas) ¡Ala cómo estás! (porro), Qué alegre estoy (conga), El tramposo (porro), música internacional como tangos, pasodobles y rancheras, y música culta o erudita, en donde se destacan obras como Las oberturas Nómadas y Esther, y un nocturno para violín y piano. Sin lugar a dudas un compositor excepcional e integral, que no se encasillaba en un solo tipo de música. Murió el 23 de abril de 1953 en la ciudad de Bogotá a la edad de 52 años a causa de una trombosis cerebral, dejando un gran legado musical en Colombia y América. (Miranda, Peña Arbelaez, Valencia Salazar, & Ordóñez de Rondan, 2009)

FECHA A (día/mes)	DECISIÓN
15/06	Para el arreglo del pasillo “ CHISPAS ” del compositor Colombiano Milciades Garavito, para conjunto de cámara de flautas travesas, con la siguiente instrumentación: Piccolo, Flauta travesa soprano 1 y 2, Flauta travesa alto en SOL(G) y Flauta travesa bajo, en la tonalidad SOL menor (la más común en las partituras y audios encontrados por el autor). Este arreglo se hace con el propósito de conseguir una articulación homogénea, ensamble de resultantes rítmicas y afinación de acordes en bloques en un tempo allegro.
15/06	Realizar una re - armonización con los recursos tonales y modales más utilizados por algunos expertos, haciendo una síntesis de lo aprendido en las Optativas Arreglos de música popular I y II, orientadas por el profesor Néstor Uriel Rojas y basándose en el proyecto de investigación de Cristian Stevens Sánchez Santos, estudiante de décimo semestre de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, en donde realiza un análisis de las obras y formas de re – armonizar en la música Colombiana de los maestros Germán Darío Pérez y Javier Pérez, encontrando que algunos de los recursos más utilizados por ellos son: El II-V relacionado, sustituto tritonal, dominantes secundarias y la utilización de las tensiones disponibles. (Ver Anexo 2: Partitura

	de la melodía y armonía original del pasillo “CHISPAS” pag.147) y (Ver Anexo 3: Partitura de la melodía y re -armonización de “CHISPAS” pag.148)
16/06	Teniendo en cuenta las especificaciones de escritura utilizadas en el quinteto de viento – madera, en donde cada instrumento cumple un papel de solista, se realiza el mismo tratamiento estético en el arreglo, repartiendo la melodía principal en todas las voces, para que todas las flautas travesas tengan un rol protagónico teniendo en cuenta el registro y sus características sonoras en cada flauta. (ver score pag.108)
16/06	<p>En los primeros cinco compases de introducción se hace un juego de pregunta y respuesta de dos motivos rítmico - melódicos, con la flauta travesa alto realizando los dos motivos, acompañada del piccolo en el primer motivo, a una distancia de dos octavas y el segundo motivo con la flauta travesa bajo, y las flautas travesas 1 y 2 utilizando notas del acorde de tónica.</p>  <p><i>Ilustración N°15: Introducción del arreglo del pasillo “CHISPAS”.</i></p>
17/06	Presentar en los compases 8, 9 y 10 el ritmo de pasillo con la armonía en Sol menor siete (Gm7) hecho por cuatro flautas (bajo, alto, flauta soprano 1 y 2) con el fin de establecer el género de la obra. Realizando un crescendo de <i>mp</i> (mezzoforte) a <i>F</i> (forte) para llegar a la parte [A]. (ver score pag.108)

16/06

Utilizando el recurso del voicing que propone voces en movimiento paralelo de la melodía principal, recurriendo a las notas del acorde, las tensiones disponibles y acordes semi - disminuidos en las notas de paso extrañas al acorde. Se realiza un voicing en el primer motivo del tema principal, el cual se reitera en cada aparición del mismo, con la melodía principal en la flauta bajo y en la voz más aguda, esta última variándola entre el piccolo, la flauta 1 y 2, y las demás voces en paralelo siguiendo las reglas del voicing.

Ilustración N°16: Voicing del motivo principal del arreglo de "Chispas".



17/06

Escribir la resultante del ritmo de pasillo que se hace generalmente en la guitarra acústica, el cual se conforma por bajo principal(BP), acorde(Ac), bajo secundario(Bs) y acorde. Al ser la flauta un instrumento principalmente melódico, se reparte el bajo en la flauta bajo y el acorde en dos y hasta cuatro flautas dependiendo el momento de la obra. Para que sea la base rítmica y armónica del arreglo. Para tratar de emular el sonido pulsado de la guitarra, se escriben todas las notas en *staccato*.

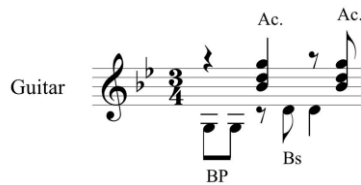


Ilustración N°17: Ritmo de pasillo en la guitarra.

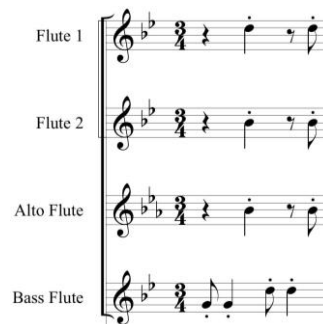


Ilustración N°18: Ritmo de pasillo en el arreglo de "CHIPAS a cuatro flautas.

17/06	<p>Crear una melodía secundaria en la parte [A] con una célula rítmica constante (La melodía cambia dependiendo la armonía), y va sonando al mismo tiempo con la melodía principal. Dicha melodía es escrita para ser tocada de forma <i>legato</i>, en contravía de lo que se ha venido tocando con todas las notas separadas o en <i>staccato</i>. Agrupando seis corcheas en dos grupos de tres, para enfatizar el acento de la melodía principal. Esta melodía se reparte de la siguiente manera : La flauta 1 en el compás 12 y la flauta 2 en el compás 13. En los compases 20 y 21 toda la melodía es escrita para la flauta 1. (<i>ver score pag.108</i>)</p>
17/06	<p>En los compases 16 y 17, la flauta traversa Alto, realiza un acompañamiento con una célula rítmica diferente a presentadas hasta el momento en el arreglo, con una melodía secundaria en negras, generando una poli-rítmica entre las voces. (<i>ver score pag.108</i>)</p>
17/06	<p>Haciendo un recuerdo del juego de pregunta y respuesta que suena en la introducción con dos motivos rítmico – melódicos. Se compone una melodía a dos voces que tocan la flauta alto y la flauta bajo en los compases 14 y 18, las cuales responden las frases de la melodía principal. (<i>ver score pag.108</i>)</p>
17/06	<p>En los compases del 23 al 26, la melodía se toca a dos voces con el piccolo en la primera voz y la flauta soprano 2 en la segunda voz. Con un acompañamiento en negras con puntillo de la flauta traversa bajo, alto y soprano 1, hecho por primera vez en el arreglo hasta el momento. (<i>ver score pag.108</i>)</p>
17/06	<p>Escribir la melodía de la parte [B] en dos grupos (el primero con las flautas graves y el segundo con las agudas). Repartido de la siguiente manera: la flauta alto con la primera frase, el piccolo con las flautas soprano 1 y 2 responden con la segunda frase a dos voces (la primera voz en el piccolo y la flauta 1 a una octava de distancia para suavizar el timbre del piccolo, y la segunda voz en la flauta 2). La tercera frase a dos voces con las flautas alto y bajo respectivamente, terminando la flauta 1 con la cuarta frase. (<i>ver score</i></p>

	<i>pag. 108)</i>
18/06	Para hacer énfasis en la re-armonización de la parte [B] y crear una sonoridad diferente a la parte [A], el acompañamiento de esta sección se escribe en blancas con puntillo. Adicional se hace una remembranza de los motivos de acompañamiento utilizados anteriormente, ésta vez en uno y dos compases de los finales de frase. <i>(ver score pag. 108)</i>
18/06	Partiendo de la estética utilizada en la adaptación “La fille aux cheveux de lyn”, donde se duplica la melodía a una octava de distancia. Se realiza el mismo tratamiento en los primeros siete compases de la parte [C], en esta ocasión utilizando las voces de los extremos a una distancia de dos octavas entre el piccolo y la flauta bajo en los dos primeros compases, en los siguientes cinco compases , la melodía del bajo es seguida por la flauta traviesa alto en el mismo registro, manteniendo las dos octavas de distancia con el piccolo. <i>(ver score pag. 108)</i>
19/06	En los compases del 46 al 49, se realiza un acompañamiento en bloque con un ostinato rítmico de dos compases. Acentuando el tiempo fuerte de la frase con una negra en el primer tiempo del primer compás y utilizando el motivo rítmico del inicio de frase (silencio de negra y dos negras) en el segundo compás. Este ostinato es realizado por la flauta alto, las flautas sopranos 1 y 2 en el compás 46 y en los compases 47,48 y 49, la flauta alto es sucedida por la flauta bajo.

The image shows a musical score for four staves. The first staff is marked *mf* and contains a melodic line. The second and third staves are marked *mp* and contain a rhythmic ostinato pattern. The fourth staff is marked *mp* and contains a melodic line. The music is written in a 2/4 time signature and consists of four measures.

Ilustración N°19: Ostinato de la parte [C] del arreglo de “CHIPAS.

19/06	Entre los compases 51 y 57, se escribe una melodía en ritmo de corcheas ligadas en grupos de a seis, utilizando grados conjuntos y tercera menor, que acompañan una nota larga de lo melodía principal y termina con una nota larga en el primer pulso del siguiente compás, para dar paso a la siguiente frase de la melodía principal que comienza en el segundo pulso del compás. Esta melodía es repartida de la siguiente manera: La flauta 2 y la flauta bajo en el compás 51 realizando dos voces, la flauta 2 en los compases 52 y 53, la flauta alto en los compases 54 y 55, terminando con la flauta 2 y la flauta bajo realizando dos voces nuevamente en los compases 56 y 57. <i>(ver score pag.108)</i>
19/06	Rememorar el acompañamiento con el ritmo de pasillo en los compases 58 y 59 con tres flautas (flauta 2, flauta alto y flauta bajo) con la dinámica <i>F (forte)</i> en todas las flautas, mientras el piccolo y la flauta 1 realizan la melodía a dos voces, sin melodías secundarias, para enfatizar el ritmo de pasillo, <i>(ver score pag.108)</i>
20/06	Crear un interludio enmarcado con la letra de ensayo [D], para ir a la re-exposición. Utilizando motivos rítmico – melódico y recursos armónicos de la introducción y la parte [A]. Entre los compases 68 y 70 se reafirma el ritmo de pasillo de la misma manera que se expone en los compases 8, 9 y 10. <i>(ver score pag.108)</i>
20/06	Para facilitar la lectura de los interpretes, la re – exposición que en este caso es la parte [A], se vuelve a escribir enmarcada con la letra de ensayo [E] y de esta manera obtener un resultado más ágil en la lectura a primera vista. <i>(ver score pag.108)</i>
20/06	Teniendo en cuenta que el final de cada parte de “CHISPAS” es el utilizado en la gran mayoría de pasillos. Se escribe el mismo final en todas las voces utilizando notas del acorde y generando el mismo movimiento melódico. Estos finales pueden ser evidenciados en los compases 26, 28, 44, 60 y 86.

3.4.3. OBRA 3: CONCHITA – JOHANN M. VANEGAS B.

“Conchita” es una obra original para conjunto de cámara de flautas traversas, en donde se evidencian los tratamientos estéticos utilizados en las obras anteriores, y es a partir de esos recursos que el compositor tiene un punto de partida para crear una obra inédita. Esta obra es una síntesis de todo lo que se estructuró en la investigación, la experiencia y la perspectiva del compositor Johann Mauricio Vanegas Botero, autor de esta monografía.

Johann Mauricio Vanegas Botero:

Nació el 8 de diciembre de 1990 en la ciudad de Neiva – Huila, siendo el hijo mayor del matrimonio entre Javier Francisco Vanegas Cangrejo y Aleida Botero Suarez. Desde el momento en el que sus padres escogieron su nombre parecía estar destinado a la música, puesto que escogieron el nombre Johann haciendo honor al compositor Austriaco Johann Strauss II, compositor del famoso vals El hermoso Danubio azul.



A los 5 años de edad comenzó sus estudios musicales en la corporación filarmónica juvenil Batuta – Huila. Allí realizó su iniciación musical en ensambles vocales – instrumentales con instrumental Orff, también escogió la flauta traversa como su instrumento de estudio principal, aprendió la lecto – escritura musical y teoría. En Batuta continuó hasta los 15 años, acompañado de su hermana Katalina quien tocaba el violín, pasando por una gran cantidad de ensambles como Pre – orquestas, orquesta infantil en conformación, Banda sinfónica juvenil Batuta – Huila, Orquesta sinfónica juvenil Batuta – Huila, en donde interpretó música tradicional colombiana, latinoamericana y del repertorio universal, con los maestros Pedro Dussan Calderón,

Gloria Yolanda Herrera, Consuelo Rodríguez, Víctor Hugo Reina, Jorge Ariza, María Cristina Rivera y Rafael Eduardo Serrano Barceló, este último quien sería el maestro más representativo en esa etapa de formación musical, con el que aprendió algunos principios básicos de armonía y contribuyó a su desarrollo auditivo. En Batuta tuvo su primer acercamiento a un estudio de grabación en el año 2003, cuando grabó el álbum “Batuta y Villamil”, un compendio de arreglos sinfónicos de música del maestro Jorge Villamil Cordovez interpretados por la Orquesta sinfónica Juvenil Batuta – Huila.

Cuando cursaba la secundaria se comenzó a interesar por otros instrumentos como la guitarra y el bajo, también en algunos instrumentos de la música andina latinoamericana como lo son la quena, el quenacho y la zampoña, instrumentos muy relacionados con la flauta traversa, por lo cual fue de gran facilidad adaptarse a ellos. En esta etapa de su vida integró el grupo andino Djembe, en donde se desempeñaba como multi – instrumentista, con quienes ganaron el concurso nacional de música andina Laboyano de Oro en el municipio de Pitalito – Huila.

Al culminar sus estudios de secundaria tenía claro que lo que quería estudiar era música, pero para hacerlo tenía que ir a vivir a otra ciudad en donde hubiese una universidad que ofreciera la carrera profesional, pero esto no pudo lograrse puesto que la economía familiar estaba en declive, por esta razón tuvo que resignarse a estudiar Ingeniería Agrícola en la Universidad Sur Colombiana de su ciudad natal. En esta etapa de vida continuaba tocando la flauta y los instrumentos de música andina, pero allí emprendió un nuevo camino en la música, que fue la banda de rock, en donde comenzó tocando guitarra, pero al final se decidió por el bajo eléctrico y con este instrumento organizó con algunos amigos de infancia y otros de la universidad el grupo Abakuá, un grupo de tropi – pop en donde además de tocar el bajo, comenzó a componer canciones y hacer arreglos para el grupo. Abakuá tuvo una gran acogida en el público juvenil con las canciones compuestas por Johann. Es así como deciden grabar un sencillo promocional en la ciudad de Bogotá, con la canción “Como un 3”, esta grabación tuvo una gran acogida en la ciudad de Neiva y sonó en las emisoras más importantes de la ciudad y desde allí comenzaron a catapultarse a otras ciudades.

Fueron ganadores de la convocatoria de la secretaría de cultura del Huila para hacer parte de un compilado de canciones folclóricas de compositores Huilenses hechas por bandas de rock en versiones alternativas, en el cual Abakuá grabó “Camino real” de José Ignacio “el papi” Tovar y “Mi Huila” de Héctor Álvarez, con arreglos de Johann Vanegas.

Paralelo al trabajo con Abakuá, Johann siguió tocando flauta traversa, se convirtió en el profesor de flauta traversa de Batuta – Huila a la edad de 16 años, integró la banda sinfónica del Huila como piccolista supernumerario, hizo parte de la orquesta sinfónica del Huila en las temporadas de Opera para todos en los años 2007, 2008 y 2009. Participó en el concurso nacional de bandas en Paipa - Boyacá en el año 2008, el festival nacional infantil de música andina Colombiana Cuyabrito de oro en Armenia – Quindío en 2006, el festival nacional de música andina campesina Colono de oro en Florencia – Caquetá 2005.

Al cumplir la mayoría de edad decide abandonar la ingeniería para poder continuar con la música y estudiar profesionalmente, así que comenzó a prepararse para poder pasar los exámenes de admisión de la Universidad y aprovechando los viajes con Abakuá para tocar en la ciudad de Bogotá, en el 2009, se presenta para poder estudiar la licenciatura en música en la Universidad Pedagógica Nacional y es admitido para comenzar a estudiar en el semestre 2010-1 y es por esta razón abandona Abakuá.

En la Pedagógica continua con la flauta traversa como instrumento principal de la mano del maestro Julio Alberto Noguera, hizo parte de La Nogal Jazz Big Band dirigida por el maestro William Rojas y de La Banda Sinfónica de la Universidad Pedagógica Nacional dirigida por el maestro Camilo Linares. Al llegar al séptimo semestre al ciclo de profundización, elige la profundización en dirección de conjuntos instrumentales y tiene como maestro a Miguel René Pinto Campa (Q.E.P.D.) y a Camilo Linares, logrando dirigir la Banda sinfónica de la U.P.N. en dos ocasiones, una en la facultad de Bellas artes de la U.P.N. y otra en el auditorio Fabio Lozano de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Para finalizar sus estudios y optar para el título de Licenciado en Música realiza su proyecto de investigación en la descripción de tres procesos compositivos

para un conjunto de cámara de flautas traversas. En su actividad pedagógica se ha desempeñado como profesor de iniciación musical en edades desde los 2 a los 14 años, profesor de flauta travesa, profesor de montajes vocales – instrumentales, profesor de teoría, gramática, armonía musical y desarrollo auditivo, y como musicalizador y compositor de Azulado teatro para bebés

FECHA (día/mes)	DECISIÓN
22/06	Componer una obra original para el conjunto de cámara de flautas traversas con la siguiente instrumentación: Piccolo, Flauta soprano 1 y 2, Flauta alto en SOL (G) y Flauta bajo. Con la forma (Intro, [A], [B], [C], [A], Outro), cambio de compás, tempo y modo. Dichos cambios son estructurados de la siguiente manera: Intro en compás de 3/4 (tres cuartos) , a un tempo de negra igual a 80 bpm (beats por minuto) y en tonalidad de MI mayor. [A] en compás de 6/8 (seis octavos), a un tempo <i>Moderato</i> de negra con puntillo igual a 110 bpm (beats por minuto). [C] en tonalidad de MI menor. [D] en tonalidad de MI mayor. [E] en compás de 3/4 (tres cuartos), a un tempo de negra igual a 80 bpm (beats por minuto) . (<i>ver score pag.123</i>)
22/06	Recurrir a motivos rítmicos del pasillo lento, el bambuco y el pasaje llanero. Realizando una mezcla en si, con las posibilidades rítmicas que da la bimetría de dichos géneros. Pretendiendo una homogeneidad en cuanto a color, articulación y afinación para poder evidenciar la mistura de los géneros Colombianos escogidos por el compositor. También se decide hacer esta fusión, teniendo en cuenta que Conchita Cangrejo era oriunda de Santa Ana, un municipio situado al norte del departamento del Huila, un lugar en donde se encontraban distintas
22/06	El nombre de la obra, la sonoridad armónica, rítmica y melódica, es elegido por el autor, haciendo un homenaje a Concepción Cangrejo viuda de Vanegas (CONCHITA), su abuela. Con quien compartía una estrecha relación afectiva y fallece a la edad de 101 años el 22 de abril de 2014

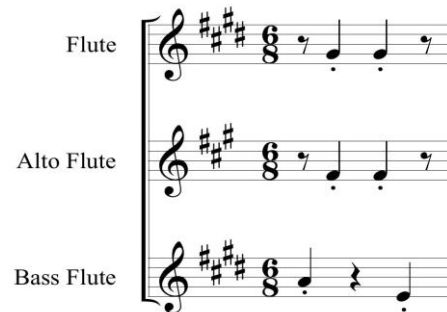
	(exactamente dos meses antes de esta decisión).
22/06	Crear una melodía principal de ocho compases para la introducción, con el motivo rítmico de dos compases (primer compás: silencio de corchea, cinco corcheas ligadas. Segundo compás: blanca con puntillo o negra y blanca). Los primeros cuatro compases la flauta alto en su registro agudo para obtener una sonoridad más opaca, pero sonora a comparación de la flauta soprano, y es sucedida en los siguientes cuatro compases por la flauta 2 en su registro medio creando una continuidad sonora en cuanto a color y con una dinámica <i>mf</i> (<i>mezzoforte</i>). (ver score pag.123)
22/06	Aplicando los recursos de re-armonización utilizados en el arreglo compositivo de “CHISPAS”, , se escribe la armonía de la introducción con dicho tratamiento, y a partir de esa armonía escribir el acompañamiento que se acople con la sonoridad de la melodía principal y el conjunto de elementos que evoque el amor maternal desde la perspectiva del compositor. (ver score pag.123)
22/06	El recurso del voicing es utilizado por primera vez en esta obra en el compás siete enfatizando el sustituto tritonal de la dominante propuesto en la armonía con dinámica <i>F</i> (<i>forte</i>) y un retardando que lleva a un calderón de la dominante en el siguiente compás , contrastando con los primeros seis compases. Este voicing es hecho por todas las flauta exceptuando al piccolo quien no toca en la introducción para mantener la sonoridad opaca que quiere el compositor. (ver score pag.123)
22/06	En el compás dos y cuatro, las flautas 2 y 1 respectivamente, realizan una melodía secundaria con el motivo rítmico (negra con puntillo, tres corcheas ligadas) y con dinámica <i>mp</i> (<i>mezzopiano</i>) mientras el resto de acompañamiento de la introducción se escribe con negras y blancas con puntillo, generando un piso armónico para la melodía principal y secundaria. (ver score pag.123)

23/06	<p>A partir del compás 9 enmarcado con la letra (A), cambiar el compás de 3/4 a 6/8, como se explica en la primer decisión del 22 de junio. En este compás se resuelve la dominante del compás 8 a tónica, pero en una corchea que solo tiene función de resolver la cadencia y dar el primer tiempo del nuevo compás, para que el piccolo comience la melodía principal con un motivo rítmico muy común en el bambuco. Se cambia el ritmo y el tempo, para mostrar la alegría que genera recordar a Conchita Cangrejo, según la percepción del compositor.</p> <div data-bbox="358 688 987 787" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="1003 751 1349 804"><i>Ilustración 21: Motivo ritmo – melódico principal de “Conchita”.</i></p>
23/06	<p>Hacer un motivo rítmico para la melodía secundaria, se escogen cuatro negras con puntillo ligadas, contrastando con el acompañamiento que va en staccato y creando un responsorial de la melodía principal. Se presenta por primera vez en el compás 11, en la flauta soprano 2. (ver score pag.123)</p>
23/06	<p>Escribir el acompañamiento de la melodía principal, repartiendo la resultante rítmica del paseo llanero en las flautas bajo, alto y soprano 1. Este acompañamiento comienza a partir del compás 11. El pasaje llanero o joropo lento es un ritmo escrito en un compás de 3/4, que generalmente se toca con el cuatro llanero, pero para esta obra se escribe en un compás de 6/8 sin ninguna modificación rítmica, partiendo de la adaptación para guitarra que hace Villamil (2013), haciendo una mezcla con el motivo ritmo – melódico de bambuco que se presenta en la melodía principal. Este ritmo en las flautas se hace utilizando la técnica del Background, con el bajo principal en el primer grado y el secundario con el quinto grado, la tercera y séptima nota del acorde como acompañamiento. Además se indica tocar en staccato para simular la guitarra.</p>



Ilustración 22: Ritmo de pasaje llanero en la guitarra

Ilustración 23:
Ritmo de pasaje llanero a tres flautas.

	<p>Ilustración 22: Ritmo de pasaje llanero en la guitarra</p> <p>Ilustración 23: Ritmo de pasaje llanero a tres flautas.</p> 
23/06	<p>Escribir la melodía principal de las siguientes frases en otras flautas, una octava debajo de cómo lo tocó el piccolo en la primera frase, para pasar la melodía principal como si fuese una conversación. En el compás 13 la flauta 1 y en el compás 17 por la flauta 2, quien es reforzada por el piccolo en el compás 19 a una octava de distancia y la flauta 1 en el compás 21 haciendo una segunda voz, para reafirmar la frase que concluye éste periodo. (ver score pag. 123)</p>
24/06	<p>En el compás 15 y 16 hacer un corte en bloque en la dominante para generar un final de frase y retomar la nueva frase. En el primer compás con todas las flautas exceptuando el piccolo y en crescendo hacia <i>f(forte)</i> y en el segundo compás con el piccolo y realizando una “cambiata” en el acorde. (ver score pag. 123)</p>
24/06	<p>Presentar de nuevo la melodía secundaria a dos voces en movimiento perpendicular, esta vez como melodía acompañante, supliendo al ritmo de pasaje llanero, en los compases 19 y 20 con las flautas 1 y alto, para crear un contraste en esta parte de la obra. (ver score pag. 123)</p>

24/06	Cambiar el bajo desde el compás 19 al 22, esta vez en blancas con puntillo, para generar un “colchón armónico” y un cambio de motivo en esta frase concluyente. Pero se recuerda el motivo acompañante del pasaje llanero sin el bajo, en la flauta alto en los compases 21 y 22, sin tener mayor protagonismo. <i>(ver score pag.123)</i>
24/06	En el compás 23, las flautas bajo el alto, tocan tres negras con staccato en arpeggio, generando un sensación de final que sirve como puente para la parte (B). Se hace en estas flautas teniendo en cuenta que van a tener un cambio de roles en la parte (B); la flauta bajo tendrá un rol protagónico con la melodía principal, con movimientos melódicos de grados conjuntos y terceras, con notas largas, aprovechando la resonancia de bajo que se puede obtener de esta flauta. Al ser la flauta bajo la melodía principal, la flauta alto por ser la siguiente en tener el registro más bajo, se convierte en el bajo. <i>(ver score pag.123)</i>
24/06	Generar un contraste armónico entre las partes (A) y (B) sin modulación, por esta razón la armonía es el VIIIm7(b5), resolviendo a la tónica. Para reiterar la armonía se hace el ritmo de pasaje llanero en las mismas voces (Flauta alto como bajo, flauta 1 y 2 como acompañamiento) entre los compases 24 y 31. <i>(ver score pag.123)</i>
25/06	La sensación de eco en el los compases 24 y 28 con las flautas alto y sopranos, de la melodía principal que lleva la flauta bajo. Esto se logra haciendo un contratiempo con el voicing generado a partir de la melodía principal. En el compás 24 la flauta alto y la flauta 1, y en el compás 28 la flauta alto y la flauta 2. <i>(ver score pag.123)</i>
25/06	Realizar una variación de la melodía secundaria de la parte (A) que era utilizando notas del acorde en ritmo de negras con puntillo. Esta variación se hace con el piccolo en grupos de tres corcheas ligadas, en donde la primera corchea es la nota del acorde y las otras dos son notas de paso

	diatónicas. <i>(ver partitella del piccolo pag.130)</i>
25/06	Utilizando algunos motivos rítmicos de la parte (A), entre los compases 32 y 35, se hace una remembranza que sirva como final y como puente para volver a la parte (A) y/o seguir a la parte (C). La melodía principal se hace con el piccolo y la flauta alto a dos octavas de distancia, para suavizar el color del piccolo, mientras tanto las flautas bajo, flauta 1 y 2, realizan el motivo de la melodía secundaria, utilizada en esta ocasión como acompañamiento nuevamente. Se finaliza con el mismo corte en bloque que se realizó en los compases 15 y 16, pero esta vez con la armonía Tónica y Dominante. <i>(ver score pag.123)</i>
27/06	Hacer una modulación en la parte (C) al modo menor de la tonalidad, de Mi mayor a Mi menor, con una progresión armónica constante: (Em7 C B7 En C D). Esta modulación se hace para obtener una parte totalmente contrastante, con algunos motivos de las partes anteriores. <i>(ver score pag.123)</i>
27/06	Utilizar el motivo rítmico de la melodía principal de la parte (A), en la parte (C), haciendo una conversación entre la flauta 2 y el piccolo, y la flauta 1 y el piccolo. Evocando una conversación entre nietos y abuela, representados por flautas 1 y 2, y piccolo, respectivamente. <i>(ver score pag.123)</i>
27/06	Realizar un bajo de acompañamiento con el motivo rítmico de la melodía secundaria utilizada en las partes anteriores, interpretada por la flauta bajo, haciendo un énfasis en los bajos principales de la progresión armónica, acompañado de la flauta alto en los compases 38 y 46. <i>(ver score pag.123)</i>
28/06	El acompañamiento de la parte (C) se enfoca específicamente en el bambuco, con el motivo rítmico de corchea –negra, corchea – negra, exponiéndolos con diferentes articulaciones (ligado y staccato) en las

	flautas 1 y 2. En los compases 42,42,49 y 50, se realizan dos simulaciones de ritmos de bambuco que se hacen en otros instrumentos; el ritmo del tambor, simulado por la flauta 2 y la flauta alto, y el arpeggio de guitarra con la flauta bajo y la flauta 1. <i>(ver score pag.123)</i>
28/06	Escribir un corte en bloque representativo del bambuco que sirva de unión entre las frases, se realiza en los compases 40, 44,48 y 52 con todas las flautas exceptuando el piccolo, con la armonía C D, haciendo una “falsa resolución”, simulando modular al relativo mayor, pero realmente llegando a la tónica. Este corte se hace con el motivo rítmico: dos corches, silencio de corche, dos corcheas, silencio de corche. <i>(ver score pag.123)</i>
28/06	Escribir dinámicas que resalten los motivos que quiere el compositor. Es así como en todas las frases se indica la dinámica <i>p(piano)</i> y en los cortes la dinámica <i>f(forte)</i> . Haciendo el súbito piano y súbito forte en todas las veces de cambio de dinámica, a excepción de los compases 44 y 52, en los cuales se prepara el forte con un crescendo en el segundo tiempo del compás, realizando una escala en semicorcheas en todas las flautas exceptuando el piccolo, con el recurso del voicing, en los compases 43 y 51 respectivamente. <i>(ver score pag.123)</i>
29/06	Hacer una re-exposición de la letra (A) enmarcada con la letra de ensayo [D], retornando a Mi mayor E, y presentando la parte igual a como se mostró la primera vez, en esta ocasión sin repeticiones y resolviendo a la tónica en un rubato que servirá como puente entre la re-exposición y el final de la obra. <i>(ver score pag.123)</i>
29/06	El rubato en el cual concluye la re-exposición, se escribe en un compás de 3/4 a un tempo de negra igual a 80 bpm (el mismo compás y tempo de la introducción de la obra). Este puente es de tres compases y maneja una textura coral, en donde los dos primeros compases son con la armonía Emaj7 y en el tercer compás con Amaj7 en un calderón que predispone la

	sonoridad y el tempo para el final de la obra. El rubato lo dirige la flauta bajo, quien es la única voz que tiene un movimiento ritmo – melódico diferente, realizando el arpeggio de Emaj7. <i>(ver score pag.123)</i>
29/06	El final de la obra se hace con la misma melodía y acompañamiento de la introducción, esta vez con acompañamiento del piccolo, volviendo a evocar el sentimiento de amor maternal con el cual se comenzó a escribir la obra, pretendiendo mostrar la introducción y el final como el presente que se vive sin Conchita y las partes (A), (B), (C) y (A') como el recuerdo de los momentos vividos con ella. Para el final no se hace uso del recurso armónico del sustituto tritonal, sino que se utiliza la dominante para resolver a la tónica y concluir la obra, utilizando los motivos rítmicos de esa parte. <i>(ver score pag.123)</i>

3.3. PROCESO DE ENSAMBLE (VERIFICACIÓN DE LAS DECISIONES ESTÉTICAS)

El proceso de ensamble de los procesos compositivos hechos para el conjunto de cámara de flautas traversas, se toma por el autor como el proceso de verificación de las decisiones estéticas tomadas para hacer dichos procesos y que se pueden evidenciar en la bitácora de decisiones estéticas. Para este proceso de verificación, el autor toma como referente cuatro sesiones escogidas por el autor, en las cuales analiza la pertinencia de cada decisión tomada, se verifica o se corrige, y se entiende al autor como el primer verificador.

Para este proceso se cuenta con un conjunto de cámara de flautas traversas, con la instrumentación requerida para realizar el montaje de las obras, que servirá como un conjunto laboratorio para hacer las respectivas verificaciones y/o correcciones de las decisiones estéticas; además se tiene en cuenta a los integrantes del conjunto de cámara de flautas traversas como segundos verificadores, dando relevancia a sus opiniones, partiendo de la colectividad como eje importante en el proceso creativo en un conjunto de cámara.

3.3.1 Integrantes del conjunto de cámara de flautas traversas

Los integrantes del conjunto de cámara laboratorio, son escogidos por el autor por el interés, disposición y compromiso que presentan con el proyecto, nivel instrumental, trayectoria musical y pedagógica. A continuación se presenta una reseña artística y biográfica de los integrantes del conjunto de cámara de flautas traversas para mostrar la trayectoria música y sobre todo con la flauta travesa, los cuales los hace verificadores con un criterio musical, flautístico y pedagógico, pertinente para este proyecto de investigación. (el autor hacer parte del conjunto de cámara como flautista alto, pero no se presenta su reseña biográfica en este apartado, teniendo en cuenta que a fue expuesta en la bitácora de decisiones estéticas).

Hada Luz Liévano Awad - Piccolo:



Ilustración 24: Hada Luz Liévano Awad

Nació el 7 de Marzo de 1992 en la ciudad de Bogotá – Colombia. A la edad de 3 años viaja junto a su núcleo familiar a vivir en el municipio de Guasca – Cundinamarca, allí tiene la maravillosa oportunidad de iniciar con su proceso de formación musical en la banda sinfónica. Este proceso inicia integrando la pre-banda en el año 2000, adquiriendo conocimientos de teoría musical y algunos procesos de lecto – escritura musical, al tener algunas bases teóricas solidas, inicia a tocar el clarinete, pero al ser tan pequeña, sus dedos no alcanzaban a tapar correctamente los orificios, y es por esta razón que decide cambiar de instrumento a flauta traversa. Permaneció en la pre-banda y la banda infantil seguidamente hasta el año 2003. En los siguientes años permaneció cerca de gran variedad de experiencias artísticas en el Colegio Técnico Comercial Mariano Ospina Rodríguez, como la banda marcial, coro, tunas, grupos de danza folclórica y festivales de canto en los que se destacó ocupando los primeros lugares.

Al pasar el tiempo y acercarse su cumpleaños número 15, decide regresar a la banda sinfónica y al ver el gran interés que tenía hacia la flauta traversa, uno de los mejores regalos para el cumpleaños fue una flauta traversa, con la que se dedica a estudiar de

una forma acelerada y autodidacta al no haber en ese momento tallerista de flauta en el municipio, puesto que los demás integrantes de la banda como no habían parado su formación, tenían un nivel instrumental mas alto y ella tenía que nivelarse para poder participar en los concursos zonales a los que estaba inscrita la banda juvenil. Su esfuerzo y dedicación se vio reflejado en su nivel instrumental y es así como empieza a participar en concursos y festivales de bandas sinfónicas, conociendo el mundo bandístico en Colombia; estas experiencias hacen crecer su motivación por estudiar música y ser cada vez mejor flautista.

Al culminar sus estudios de secundaria, ingresa a la Universidad Pedagógica Nacional a los cursos de extensión para tener un mejor desarrollo auditivo y solidificar bases teóricas de armonía, y de esta manera poder presentarse a estudiar Licenciatura en Música en dicha universidad. Al terminar el curso se lleva una gran sorpresa cuando se da cuenta que ha sido inscrita en otra universidad a estudiar una carrera totalmente diferente, y es por esta razón que estudia un semestre de Contaduría Pública en el Politécnico Gran Colombiano. Inquieta por estudiar lo que de verdad le apasionaba, el siguiente semestre ingresa a la Universidad Pedagógica Nacional como era su plan inicial, y es allí donde continua su proceso musical de una manera profesional.

Actualmente se encuentra en X semestre de la Licenciatura en música, su instrumento principal es la flauta travesa con el maestro Julio Noguera, también hace parte de la Banda Sinfónica de la universidad con la que ha representado a la universidad en concursos nacionales de bandas. Alterno a su formación como flautista complementa sus estudios en la profundización de dirección de orquesta con el maestro Camilo Linares. En la actualidad continua siendo integrante de la Banda Sinfónica de Guasca – Cundinamarca, con la cual han sido ganadores de concursos nacionales en el municipio de Anapoima – Cundinamarca, Paipa – Boyacá, El retiro – Antioquia entre otros. Inquieta por la formación instrumental en los procesos de bandas sinfónicas, realiza su proyecto de investigación, requisito para optar al grado en la universidad, con las estudiantes de iniciación de flauta travesa de la banda sinfónica infantil de Guasca,

con la asesoría del maestro Alfredo Enrique Ardila, esperando los mejores resultados y poder seguir creciendo en su formación musical y pedagógica con la flauta travesa.

Irene Verbel Sierra -Flauta travesa soprano 1:



Ilustración 25: Irene Verbel Sierra

(Riohacha- La Guajira, 4 de octubre de 1991) Inició sus estudios musicales a la edad de 6 años en la academia musical Fundartes Guajira, participó en los encuentros departamentales de Bandas "Red de Bandas" en el año 2006 y 2007, fue flautista de la Orquesta sinfónica del Cerrejón en el año 2007.

Inició sus estudios en flauta travesa en la Universidad Nacional de Colombia en el año 2008, perteneció a la Banda Sinfónica, a la orquesta sinfónica y al coro de dicha universidad bajo la dirección de Libardo Saavedra, Zbigniew Zajac y Elsa Gutiérrez, respectivamente; con estos grupos se hicieron presentaciones en los Auditorios León de Greiff, Tadeo Lozano, y conciertos con la Orquesta Sinfónica Nacional. Estudió música colombiana en la Academia Luis A. Calvo.

A recibido clases con los Maestros

Jaime Moreno, François Coury, Carlos Pineda, Cristian Guerrero, Felipe García y ha recibido clases Magistrales con Hernando Leal y Cecilia Council. Hizo parte de la orquesta Sinfónica Batuta en la que se hicieron conciertos en diversas salas de Bogotá como el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, Jorge Tadeo Lozano además de las presentaciones que se realizaron a nivel nacional.

Ingresó a la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2011, ha hecho parte de grupos institucionales como la Banda Sinfónica participando con esta en el concurso de Bandas de Anapoima 2012, El ensamble de flautas circo Boehm, dirigido por Alfredo Ardilla, y el ensamble experimental dirigido por el Maestro Lácides, Actualmente cursa octavo semestre en la universidad Pedagógica Nacional bajo la tutoría del maestro Alfredo Enrique Ardila en el espacio académico de Flauta travesa, también participa activamente tocando en grupos de cámaras propios.

Juan Pablo Avendaño – Flauta travesa soprano 2:



Ilustración 26: Juan Pablo Avendaño

Nació el 30 de noviembre de 1986 en Bogotá. Siempre inquieto con la música, tuvo su primer contacto con ella en el colegio Incoop, donde hizo parte del grupo de música andina y de la orquesta tropical. Inició sus estudios musicales en la academia Luis A. Calvo en el año 2005, donde tomó clases de flauta con el maestro Carlos Pineda. En

éste lugar conoció y experimento con la diversa música colombiana. El primer grupo en el que participó como flautista fue en “Acórdico”, quienes fueron ganadores de la convocatoria de Idartes en 2007. Actualmente estudia en la Universidad Pedagógica Nacional, licenciatura en música. La flauta traversa es su instrumento principal, sin embargo se destaca por interpretar varios instrumentos como el Saxofón y el cajón flamenco, entre otros.

Llega a conocer la música española con el grupo la Zambra. Allí, comienza a descubrir aptitudes para el canto y la percusión. Ha compartido escenario con guitarristas como Rafi Gómez. Ahora es el director del grupo flamenco Alborea, que crea en el año 2012 y con el que ha participado en varios eventos flamencos y temáticos españoles en Bogotá, como el concierto de Diego “El Cigala” en 2014 y la convocatoria de Idartes en la categoría sonidos del mundo en el que salieron ganadores.

Alfredo Enrique Ardila – Flauta traversa bajo:



Ilustración 27: Alfredo Enrique Ardila

Magíster en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá, Colombia (2013), además graduado con título en “Bacharelado em Música” de la “Universidade Estadual Paulista” en São Paulo, Brasil (1997), estudiando Flauta Traversa con Jean Noel Saghaard y Música de Cámara con Gerard Peter Dauelsberg.

Algunas de las agrupaciones e investigaciones en las cuales ha estado presente se encuentran: la Banda Sinfónica Do Estado de São Paulo, la Orquesta Sinfónica Juvenil Do Estado de São Paulo, Quinteto de Maderas Ritmo e Som, realizando diferentes recitales y talleres sobre instrumentos de viento, música antigua y música contemporánea, también como Primera Flauta en el Festival de Artes de Itu (São Paulo, Brasil). Conjuntamente ha participado en los talleres de los músicos Yoshi Arnheim, Alain Marion, Elena Durán, Rogelio Wolf, Felix Renglhi, Michael Brecker, Itsvan Matus, Trevor Wye, entre otros.

Ha trabajado e investigado en la creación e interpretación de Música para Teatro en las obras: Misántropo de Moliere, Actus Luna entre otras, además de participar en diferentes Programas Radiales tanto en Brasil como en Colombia. Se desempeñó como Secretario de la Asociación Colombiana de Flautistas, con quien organizo y participo en Tres Festivales Internacionales de Flauta, involucrando la flauta en lo académico con las tendencias musicales contemporáneas en nuestro contexto. Innovando en Colombia la interpretación de diferentes flautas (Bajo - Alto - piccolo y étnicas), y presentando las Flautas Bajo y Alto como instrumento solistas, además es uno de los pioneros en la interpretación de música Electroacústica para Flauta (Obras Mixtas) y cuenta con una colección de obras dedicadas y estrenadas en la escena musical y académica. Regularmente se presenta en múltiples salas nacionales e internacionales como tallerista, solista y como integrante de diferentes agrupaciones, de Música de Cámara y diferentes géneros, entre ellos: DeciBelio (Investigación en la creación e interpretación de Música Contemporánea-Colciencias-PUJ- Ministerio de Cultura), Ensamble CG (Investigación e interpretación en música contemporánea latinoamericana), Dueto Flauta y Guitarra Ardila-Grassano, Deby Korn (Investigación e interpretación de Músicas del Mundo) entre otras. En su Discografía se encuentran: Density 21.5, Viaje del viento, Guaxaro, Decibelio, Disímiles, Conciertos Jóvenes, Elemento Sonoro, Evolution, Cantares del universo; y a partir del año 2009 lidera la agrupación BOA, como un espacio de investigación en la cual sintetiza su experiencia en la Música Electrónica y Acústica Latinoamericana, realizando sus producciones

discográficas tituladas: *PRANAM* (2010) y *RAMACHARAKA* (2014).

Se ha desempeñado como Docente 7 años en la Pontificia Universidad Javeriana, como Profesor de Música de Cámara, Flauta Traversa, Historia de la Música Brasileira, Historia de la Música Contemporánea y Comunicación Sonora. También se ha destacado como Docente durante 15 años en la Universidad Pedagógica Nacional en el área de Flauta Traversa, Investigación y Conjuntos Musicales, como Docente e Investigador lidera el proyecto en educación musical <*Circo Boehm*>, ensamble dedicado a la divulgación del Repertorio Musical para agrupación de Flautas Traversas. Es Traductor de Portugués de la Revista: *Pensamiento palabra y obra*, de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Pedagógica Nacional, revista donde ha publicado artículos académicos que dan cuenta de sus propuestas en Artes, Música y Cultura. Además lidera los procesos de Enseñanza- Aprendizaje de Segunda Lengua - Portugués, en las Licenciaturas de Artes Escénicas y Música de la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá, Colombia).

3.3.2. Descripción del proceso de ensamble

Sesión 1: 24 de Julio de 2014

En la sesión numero uno están cuatro integrantes del conjunto de cámara, ya que para esa fecha aún no se había decidido contar con Juan Pablo Avendaño. Al ser el primer encuentro formal del conjunto de cámara, se comienza a hacer una preparación para la sonoridad de conjunto de cámara que se quiere lograr, además de una preparación para lo que se va a encontrar en el repertorio. Es así como se comienza con un calentamiento tocando escalas mayores saltando por cuartar (primero la escala de Do mayor, luego Fa mayor, Si bemol mayor, Mi bemol mayor, y así sucesivamente hasta volver a Do mayor) en las posiciones originales para cada instrumento (sin transportar), creando un intervalo de cuarta justa con la flauta alto, sonoridad que se aborda en las obras. Este ejercicio se realiza para obtener una articulación y afinación homogénea

entre todos los integrantes del conjunto y entender el conjunto de cámara como un instrumento general y no como 5 instrumentos individuales. Seguidamente se realiza el mismo ejercicio pero con los arpeggios de las tonalidades ya abordadas, designando un director quien va a proponer las dinámicas, articulación y figuras para realizar el ejercicio.

En esta sesión se hace la aclaración de que la flauta alto utilizada para este ensamble es de una afinación baja a comparación de las demás y es por esta razón, que este conjunto de cámara de flautas travesas en específico se va a afinar siempre con la referencia de la flauta alto, en un orden del más bajo al más agudo.

Al estar afinado el conjunto, se entrega la primera obra que es “La fille aux cheveux du lyn” de Claude Debussy y se da paso a una lectura a primera vista, teniendo como director al mismo arreglista. La primera vez que se toca, se hace sin parar, para reconocer la obra y su forma. Como todos los integrantes del conjunto conocen la obra original para piano, el autor indica a los integrantes tener en cuenta el rol de cada uno, para así tocar con la dinámica pertinente, a pesar de estar especificado en la partitura.

La lectura de la obra a primera vista resulta ser con gran fluidez, llegando al final de la obra, salvo a algunas notas falsas y el poco uso de las dinámicas escritas en la obra. Así que se hace la aclaración de hacer las dinámicas escritas, pues es una obra en donde la expresividad cobra un papel importante y las dinámicas son la principal ayuda para lograrlo.

Como método de ensayo, se prosigue por tocar la obra de atrás para adelante, para ir corrigiendo y ensamblando cada motivo y frases de la obra, enfocados en la afinación y articulación homogéneas, y las dinámicas colectivas e individuales.

Se hace énfasis en la dirección compartida y se generan pautas para que cada integrante cumpla con ese rol en el momento indicado, para dar entradas específicas, dirigir ritardandos y cerrar frases y el calderón utilizando movimientos que involucran la flauta y con la mirada. Las especificación para la adaptación de “La fille aux cheveux du lyn” son:

- La entrada del principio la marca la flauta 1 quien comienza como solista y en el ultimo tiempo del compás 2, marca la entrada a las demás flautas.
- Cada flauta en su rol protagónico que se indique desde la anacrusa, indicará la entrada al tiempo fuerte para las demás.
- En caso de que la frase se haga en 2 o más flauta de modo consecutivo, cada uno entregará la frase a la siguiente flauta, haciendo la indicación con la mirada.
- El ritardando del compás 27 lo dirige la flauta alto y la flauta bajo indicará con el dedo índice de la mano derecha el *a tempo* del compás 28 para darle la entrada en un tempo estable al piccolo en el tercer tiempo del mismo compás.

Para finalizar la sesión se interpreta la obra con las aclaraciones y correcciones respectivas, teniendo en cuenta que se van a retomar en el momento en el que el conjunto esté completo.

Sesión 2: 21 de agosto de 2014

En la sesión numero dos se cuenta con todos los integrantes del conjunto de cámara definitivo, con los cuales se va a contar para el resto de sesiones. Lo primero que se hace en esta sesión es entregar las particelas respectivas de las obras faltantes “Chispas” y “Conchita” a todos los integrantes y “La fille aux cheveux du lyn” a Juan Pablo Avendaño.

Se inicia la rutina de calentamiento con escalas mayores y menores de la misma manera que se hizo en la sesión anterior (por cuartas), con sus respectivos arpeggios, de nuevo buscando un color uniforme, articulación homogénea y afinación estable.

La primer obra que se toca en esta sesión es “La fille aux cheveux du lyn”, teniendo en cuenta que ya se leyó por la gran mayoría de los integrantes y se le hizo una reflexión interpretativa y estilística. Es por esta razón que se vuelve a interpretar para que el nuevo integrante haga su lectura a primera vista y poder obtener algunas reflexiones que se puedan dar con la interpretación de la obra hecha por el conjunto completo y otras que puedan surgir de los integrantes que ya han interpretado la obra

en la sesión anterior.

En esta ocasión la obra suena con mayor fluidez que en la sesión anterior y se hacen las aclaraciones, especificaciones y correcciones al nuevo integrante. También se hace la aclaración de que antes de un calderón siempre se hace ritardando un tiempo antes, sin necesidad de estar escrito en la partitura; por consiguiente en el tercer tiempo del compás 35 se debe hacer un ritardando para finalizar la obra en el calderón, y decide que:

- La flauta 1 dirige el ritardando del ultimo tiempo del compás 35 que lleva al calderón que se cierra bajo la indicación de la flauta alto.

El maestro Alfredo Ardila sugiere al arreglista modificar el compás 30 en donde las flautas 2, alto y bajo tenían una blanca con puntillo y la flauta 1 una blanca, ligándolas con el compás anterior, generando tres blancas con puntillo ligadas desde el compás 28 al 30, para no perder la resonancia del acorde. El conjunto apoya la sugerencia y el arreglista hace la respectiva modificación en la partitura en pro de la adaptación.

Para verificar las modificaciones y aclaraciones hechas para la obra en esta sesión, se toca en los puntos exactos de la obra en donde se realizó, hasta lograr lo que el objetivo sonoro por cual se hicieron dichas modificaciones y aclaraciones.

Luego se propone hacer una pasada general a las tres obras, teniendo en cuenta que las especificaciones técnicas de afinación, articulación y dinámicas para resolver con minucia son temas a tratar en ensayos parciales, lo cual no es prioridad para esta investigación. De esta manera se toca la obra “La fille aux cheveux du lyn” completa, dos veces. Se pide a integrantes no volver a marcar pulsos con el pie por estética en un conjunto de cámara; para realizar esta marcación solamente cuando se necesario se debe hacer con algún dedo de la mano derecha.

Continuando con la sesión, se prosigue a hacer la lectura a primera vista del arreglo del pasillo “Chispas” de Milciades Garavito. Antes de comenzar la lectura el arreglista hace una breve reseña sobre el compositor de la obra, el genero y tempo como se debe tocar la obra, pero teniendo en cuenta que es una lectura a primera vista, que la obra

es a un ritmo allegro y que algunos integrantes no conocen la obra original, se decide hacer la lectura a primera vista a un tempo más lento. Esta primera lectura se vuelve compleja en el compás 8 en donde se realiza la resultante rítmica de pasillo en 4 flautas y se detiene la lectura para que el arreglista haga la aclaración de cómo está escrito el ritmo, que instrumento trata de imitar y como debe sonar. Puesto que este ritmo se puede evidenciar en el score y no en las particellas. Aclarado el ritmo, se tocan los compases 8, 9 y 10, lugar en donde se percibe más este ritmo y se interioriza.

Al tener interiorizado el ritmo de pasillo que se presenta en toda la obra, se prosigue a leer la obra por la partes enmarcadas con las letras de ensayo y luego una pasada general de la obra. Antes de hacer la pasada general de la obra, se hacen ciertas aclaraciones importantes para la interpretación y estilo; el arreglista pide que como se está tratando de imitar un trio típico colombiano de cuerdas pulsadas, se procure tocar lo más corto posible cada nota, a menos que esté la indicación de ligaduras, también indicando que cuando está el staccato escrito, se debe exagerar. El maestro Alfredo Ardila vuelve a pedir que no se marque el pulso con el pie por estética en un conjunto de cámara y porque un pasillo fiestero se escribe en 3/4, pero se marca a 1 y marcar el pulso con el pie a 3 es marcar la división del pulso. Con todas las aclaraciones y correcciones de interpretación hechas, se prosigue con tocar la obra de principio a fin con todas sus repeticiones.

Para finalizar la sesión, se prosigue a tocar la composición "Conchita", y de la misma manera que se hizo antes de tocar el pasillo "Chispas", el compositor explica en términos generales la obra. Se inicia la lectura a primera vista de la introducción, teniendo en cuenta que en la parte (A) hay un cambio de tempo y compás. La introducción de la obra suena muy cercano a lo que el compositor quiere lograr, haciendo la aclaración de que el ritardando del compás 7 debe ser Forte y destacarse el voicing. Para seguir con la parte (A) el compositor explica que en el calderón del compás 8 no se debe parar, sino al contrario resolver la dominante del calderón en la tónica del compás 9 y darle continuidad a la obra. Se da inicio a la lectura de la parte (A), pero por motivos de horarios establecidos para las sesiones, se da por terminada la sesión número dos, haciendo un recuento de las reflexiones que surgieron.

Sesión 3: 28 de agosto de 2014

En la sesión 3, el integrante Juan Pablo Avendaño no puede asistir por un quebranto de salud que presenta esa semana. La sesión comienza con la rutina de calentamiento y proceso de afinación, seguidamente se inicia con la obra “La fille aux cheveux du lyn”, retomando los motivos y frases que se debían corregir en los ensayos parciales, al haber inconvenientes de afinación entre la flauta 1 y el piccolo, se procede a hacer ejercicios de afinación con las notas que presentan inconvenientes y se aclara que en la rutina de calentamiento con escalas y arpeggios se puede corregir.

Corregidos los inconvenientes dichos, se hace una interpretación de principio a fin de la obra, haciendo antes la aclaración de que las notas largas deben durar hasta el siguiente tiempo de donde termina, para no dejar vacíos. La obra se interpreta completa solo una vez y se pasa a ver la composición “Conchita”.

Se retoma la obra “Conchita” siendo la segunda vez que se ve la obra, esta vez con mayor fluidez, excepto en la resultante rítmica de pasaje llanero que sirve de acompañamiento de la obra. Es por esta razón que el compositor explica el ritmo de pasaje llanero y la función de cada flauta en el ritmo, también explica que el ritmo usualmente se escribe en compás de 3/4, pero para esta obra se escribe en compás de 6/8. Se hace un compás a manera de loop para interiorizar el ritmo y poder seguir con la lectura de la obra.

El compositor hace la aclaración que en el calderón del compás 69 se hace una pequeña pausa, a diferencia del calderón del compás 8 en donde no se hace la pausa. También indica que en los cortes que tienen en bloque, en los compases 15, 16, 35, 36, 59 y 60 se deben tocar las notas cortas, y en los compases 40, 44, 48 y 52 se debe tocar con la dinámica Forte que está escrita y haciendo notorio los acentos escritos en los tiempos fuertes de cada compás.

Hada Luz Liévano sugiere al compositor modificar la armonía del corte en el compás 15, al igual que el compás 59, que es de Dominante, para utilizar la herramienta

armónica del segundo quinto relacionado (ii-V). Esta sugerencia es aceptada por el compositor, haciendo los respectivos cambios en la partitura en pro del desarrollo armónico de la obra.

Para la interpretación de esta obra, se hacen las especificaciones de dirección compartida, que en términos generales es igual a las mencionadas para la obra “La fille aux cheveux du lyn”, con algunas específicas de la obra. Las especificaciones de dirección compartida para la obra “Conchita” son:

- El ritardando del compás 7, la duración del calderón del compás 8 y la entrada al compás 9, las indicará la flauta alto.
- El rubato que empieza en el compás 67 lo conduce la flauta bajo, indicando el cambio de compás para las demás flautas.
- La flauta bajo marca el cierre del calderón en el compás 69.
- La entrada del *a tempo* en el compás 71, lo marca la flauta alto quien tiene la melodía desde el compás 70.
- La flauta 2 indica el ritardando final del compás 76 y cierra el calderón del compás 77.

Escuchando una grabación de la obra “Conchita” interpretada en la sesión numero dos, el compositor decide hacer un cambio en la armonía de los compases 32, 33 y 34, en donde el círculo armónico era (E – F#m7 – B7), lo modifica llevando la armonía hacia la subdominante, convirtiendo la tónica en dominante para la subdominante, concluyendo con un círculo armónico para volver a la tónica. La armonía modificada es (E7 - Amaj7 - C#m - F#m7 - B7).

Sesión 4: 4 de septiembre de 2014

Esta sesión empieza con la rutina de calentamiento ya mencionada en las anteriores sesiones, esta vez en un tempo más rápido. Se realiza el debido proceso de afinación. Se prosigue con tocar la obra “La fille aux cheveux du lyn” resaltando las partes en las cuales las flautas llevan el mismo motivo rítmico, los unísonos y acordes en bloque, se le da una gran importancia a reconocer la armonía de algunos pasajes, atendiendo a la inquietud de Juan Pablo Avendaño, quien siente una sonoridad armónica que no corresponde a la obra; al revisar con minucia se verifica que la armonía de la adaptación está exactamente igual con respecto a la obra original, y que el inconveniente proviene de la afinación incorrecta de algunas notas que forman acordes y voicing en la obra, por parte de los integrantes. Al solucionar dicho inconveniente y cada instrumentista verificar las notas en las cuales es necesario subir o bajar la afinación para correlacionarse con la de los demás, se da paso a tocar la obra de principio a fin.

El proceso de verificación de afinación del conjunto en lugares específicos, se realiza también en la obra “Chispas”, teniendo en cuenta la gran cantidad de voicing que se proponen en este arreglo; es por esta razón, que este proceso se realiza en todos los voicing que hay en la obra, tocándolos en un tempo lento para verificar la afinación de cada bloque armónico de los voicing. Al ser un conjunto de cámara con flautistas de un nivel semi – profesional, los inconvenientes de afinación se soluciona de una manera ágil y consiente.

Para la interpretación de esta obra, se hacen las especificaciones de dirección compartida que en términos generales son iguales a las mencionadas para las obra “La fille aux cheveux du lyn” y “Conchita”, también se destaca la riqueza en dinámicas para esta obra, las cuales serán indicadas por el arreglista quien integra el conjunto tocando la flauta travesa alto.

Hacia el final de la sesión Juan Pablo Avendaño propone al arreglista que la obra sea mas larga, teniendo en cuenta que se toca en un tempo rápido, al momento de tocarse dura muy poco tiempo. El arreglista atiende la sugerencia positivamente y realiza los

siguientes cambios: la re-exposición enmarcada con la letra de ensayo (E) se quita de ese lugar en la partitura teniendo en cuenta que solo se re-expone la letra (A), y se escriben signos de repetición para re-exponer las partes (A), (B) y (C); en esta re – exposición, no se repite cada parte y se indica en la partitura esta decisión, y para concluir la obra hacia un final, se indica el salto a la *Coda* en el compás 60, para llegar al final enmarcada con la letra de ensayo (E) en donde se hace una remembranza de la introducción, en esta ocasión con las flautas 1 y 2 tocando una octava arriba de cómo tocaron en la introducción y culminando la obra con la popular cadencia (i – V7 – i), con su movimiento melódico principal de cuarta justa, con el bloque armónico utilizando notas del acorde y resolviendo la dominante teóricamente como lo indica la armonía tonal.

3.3.3. Experiencia de los participantes

Los conceptos que se muestran a continuación son elaborados por los verificadores sin ninguna influencia del autor y son publicados en este trabajo de investigación con fines pedagógicos y con el respectivo consentimiento de los autores.

Hada Luz Liévano Awad: Fue un trabajo muy interesante. Personalmente, yo nunca había tenido la oportunidad de tocar en un conjunto de cámara de flautas travesas, y fue supremamente atractivo tener acercamiento a la flauta alto en sol, y a la flauta bajo, porque son instrumentos nada comunes e importantes en esta clase de conjuntos, admirables por su forma y sonoridad. Como estudiante de flauta travesa, haber tocado estos instrumentos me motivó a estudiarlos y a conseguirlos, porque noté que no son iguales a la flauta soprano, requieren mucho más nivel en la respiración, fuerza para sostenerlas, y resistencia física. Pueden generar sonidos oscuros, dulces, y efectos sonoros muy extraños y difíciles de lograr. Lo más importante de todo este trabajo fue que me incentivó a realizar mi trabajo de investigación: un conjunto de cámara de flautas travesas con las niñas de Flauta de la banda sinfónica infantil de Guasca, Cundinamarca. Naturalmente en un nivel de iniciación. Ha sido muy gratificante para esta población tener acercamiento a este tipo de conjuntos, saber de la familia de la

flauta travesa y tener acercamiento a ellas. He tomado como ejemplo la adaptación, arreglo, y composición del trabajo de Johann Vanegas para mi propio trabajo de investigación, y preparar así un repertorio apropiado y bien hecho para un conjunto de cámara de flautas en un nivel de iniciación.

En cuanto al repertorio, trabajamos tres obras, en las cuales yo estaba encargada de la flauta piccolo:

“La fille aux cheveux du lyn”- Claude Debussy. Fue una adaptación para el conjunto, el autor exploró los registros bajos de la flauta piccolo, las melodías principales y secundarias estuvieron repartidas pertinentemente entre todos los timbres, formando el efecto de pregunta y respuesta entre todos. Se hicieron contrastes dinámicos, cambios agógicos, y todos enriquecieron la música. Un detalle sumamente importante fue la edición de la partitura porque todo estaba muy bien escrito, de manera que no nos tomó mayor trabajo interpretar lo que se quería lograr con la adaptación.

“Chispas” – Milciades Garavito. Un arreglo para el conjunto. Igual que en la adaptación, se exploró el registro bajo de la flauta piccolo. Este arreglo tiene riqueza en dinámicas, en armonía. El arreglista combino muy bien los timbres de los instrumentos en las líneas melódicas, y los acompañamientos. Reitero la pertinencia de la buena edición de la partitura.

“Conchita” – Johann Vanegas. Composición para el conjunto de cámara de flautas travesas. Una pieza con riqueza, agógica, dinámica, armónica, en la que se necesitaba un buen ensamble en el conjunto, tenía muchos cambios en las articulaciones, y se repartió la melodía muy bien entre todas las voces. En la edición de la partitura estaba escrito todo lo que el compositor quería, de manera que fue de gran ayuda en el ensamble.

Irene Verbel Sierra: En general, las tres obras tenían la particularidad de estar pensadas para el conjunto de cámara de flautas travesas y esto hacía que la sonoridad de cada flauta se resaltara en su mejor registro. La edición de partitura cumplió un papel fundamental dentro de la lectura a primera vista y la interpretación en

general de la obra, puesto a que si el interprete sigue con exactitud todo lo escrito por el arreglista o el compositor, el resultado sonoro será el mejor.

“La file aux Cheveaux”: A la hora de abordar la obra por primera vez no hubo inconvenientes en la lectura a primera vista, los matices estaban claramente especificados, siguiendo una lógica que era acorde al fraseo y a el discurso musical. El protagonismo de la primera flauta en gran parte del arreglo esta flauta lleva la línea melódica principal, siendo esto fundamental para mí, dado que me permitió tener un gran grado de responsabilidad dentro del ensamble.

“Conchita”: Esta obra a la hora de abordarla en el primer ensayo se me dificultó debido al cambio de métrica y de tonalidad. En mi proceso de aprendizaje fue muy importante tocar esta obra por que pude contar con las observaciones del compositor acerca de cómo debía interpretarse. El papel de la primera flauta es de acompañamiento rítmico melódico en algunas partes y línea melódica principal, siempre se entiende la obra para el conjunto como un instrumento y no como instrumentos independientes.

“Chispas”: Apreciaciones a la hora de leer la obra en el primer ensayo no hubo inconvenientes a la hora de leer la obra, el arreglista le dio protagonismo a todas las flautas en algún momento, resaltando aquellas partes con los matices correspondientes, las articulaciones escritas eran acordes al género musical.

Juan Pablo Avendaño: En primer lugar debo resaltar la importancia que ha tenido para mí la oportunidad de haber hecho parte de este quinteto de flautas, pues creo que es fundamental para el fortalecimiento y desarrollo de todo flautista la práctica en un conjunto de cámara, y sobre todo la claridad del concepto ensamble.

En cuanto a mi papel en el quinteto (flauta 2), debo decir que me sentí cómodo, tanto como lector como intérprete. Siempre se notó un equilibrio protagónico entre las voces, nunca desperdiciando las virtudes de los integrantes, sino al contrario, resaltando las sonoridades características de cada instrumento e instrumentista.

Al analizar las partes de la flauta 2 pude encontrar un registro cómodo, fácil de leer y donde se puede apreciar mejor las cualidades sonoras del instrumento. A veces haciendo parte del aparato armónico y otras llevando la melodía principal de alguna frase. En sí, un papel agradable de tocar y se nota la conciencia de cada decisión tomada.

Alfredo Enrique Ardila:

El trabajo camerístico implica gusto y responsabilidad por parte de sus integrantes, así mismo aporta elementos clave para la interpretación de diferentes géneros y estilos musicales, siendo entonces tanto una herramienta como un espacio sonoro y estético vital en la formación de los músicos y licenciados del siglo XXI en Latinoamérica y específicamente Colombia.

Los arreglos y composiciones realizados por Johann Mauricio en nuestro taller de Música de cámara, impulsan a la comunidad, a la investigación en áreas importantes tanto estéticas como pedagógicas en las artes y la cultura.

CAPITULO 4: RESULTADOS

4.1. LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN – CLAUDE DEBUSSY

LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN

CLAUDE DEBUSSY
(1862-1918)

PARA CONJUNTO DE CÁMARA DE FLAUTAS TRAVERSAS

- Piccolo
- Flauta traversa Soprano (1 y 2)
- Flauta traversa Alto en G
- Flauta traversa Bajo

Adaptación:

JOHANN MAURICIO VANEGAS BOTERO

LICENCIATURA EN MÚSICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
2014

Score

LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Clude Debussy (1862-1918)

Adaptación. Johann M. Vanegas B.

The image displays a musical score for a chamber flute ensemble. It consists of two systems of staves, each with five parts: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Alto Flute, and Bass Flute. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system covers measures 1 through 5. The Piccolo part begins in measure 1 with a rest, then enters in measure 2 with a half note G4, marked *mp*. Flute 1 starts in measure 1 with a half note G4, marked *mf*. Flute 2 and Alto Flute enter in measure 2 with half notes G4 and F#4, marked *mp*. Bass Flute enters in measure 2 with a half note G4, marked *mf*. In measure 5, the Piccolo and Bass Flute parts are marked *mf*. The second system covers measures 6 through 9. Measure 6 is marked with a '6' above the Piccolo staff. The Piccolo part continues with a half note G4, marked *p*. Flute 1 continues with a half note G4, marked *mf*. Flute 2 continues with a half note G4, marked *mp*. Alto Flute continues with a half note G4, marked *mp*. Bass Flute continues with a half note G4, marked *f*. In measure 9, the Piccolo, Flute 1, and Alto Flute parts are marked *dim.* and *p*.

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

LA FILLE AUX CHEVEUX DU LYN

3

11

Picc. *p*

Fl. 1 *mp* *mp*

Fl. 2 *mp* *p*

A. Fl. *f* *p*

B. Fl. *mp* *p*

15

Picc. *mp* *f* *mf* *mp* *p*

Fl. 1 *mp* *p* *mf* *mp*

Fl. 2 *mf* *p* *p*

A. Fl. *mf* *mf* *mp* *mf*

B. Fl. *mp* *p* *p* *mf*

LA FILLE AUX CHEVEUX DU LYN

4
79

Picc. *mp* *mf* *f* *f*

Fl. 1 *mp* *f* *f*

Fl. 2 *mp* *f* *mf*

A. Fl. *mp* *mf* *mf*

B. Fl. *mf* *f* *f*

23

Picc. *mp* *mf* *rit.*

Fl. 1 *mf* *mp* *mf*

Fl. 2 *mp* *mp* *mf*

A. Fl. *mp* *mp* *mf*

B. Fl. *mf* *mp* *mf*

28 *a tempo*

Picc. *mp*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

A. Fl. *p*

B. Fl. *p*

33

Picc. *p*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

A. Fl. *p*

B. Fl. *p*

Piccolo

LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Clude Debussy (1862-1918)

Adaptación. Johann M. Vanegas B.

8

15

21

26

31

mp > *mf* >

p *dim.* *p* >

mp *f* *mf* *mp* > *p* > *mp*

mf *f* *3* *mp* **2**

mf *rit.* *a tempo* *mp*

p **2** *3*

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

Flute 1

LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Clude Debussy (1862-1918)

Adaptación. Johann M. Vanegas B.

The musical score for Flute 1 consists of six staves of music, numbered 1 through 33. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics and articulations are as follows:

- Staff 1 (measures 1-6): *mf* (measures 1-4), *mp* (measures 5-6).
- Staff 2 (measures 7-13): *mf* (measures 7-10), *dim.* (measures 11-12), *mp* (measures 13).
- Staff 3 (measures 14-19): *mp* (measures 14-15), *mp* (measure 16), *p* (measure 17), *mf* (measure 18), *mp* (measure 19).
- Staff 4 (measures 20-25): *f* (measures 20-21), *mf* (measures 22-23), *mp* (measures 24-25).
- Staff 5 (measures 26-32): *mf* (measures 26-27), *p* (measures 28-32).
- Staff 6 (measures 33): *p* (measures 33).

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

Flute 2

LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Clude Debussy (1862-1918)

Adaptación. Johann M. Vanegas B.

mp > mf >

8 mp p dim. mp < >

14 p mf p p mp

20 < f > mf > mp mp <

26 mf rit. a tempo p < >

33 p 3 p

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

Alto Flute

LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Clude Debussy (1862-1918)

Adaptación. Johann M. Vanegas B.

mf > mp < >

8 mp dim. f

14 p mf mf mp mf

19 mp mf mf mp

24 mp mf p rit. a tempo

33 p p

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

Bass Flute

LA FILLE AUX CHEVEAUX DU LYN

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Clude Debussy (1862-1918)

Adaptación. Johann M. Vanegas B.

The musical score is written for Bass Flute in G major and 3/4 time. It consists of six staves of music, with measure numbers 8, 15, 20, 26, and 33 indicated at the beginning of their respective staves. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *rit.* (ritardando), and *a tempo*. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, including some triplet-like figures. The final measure of the piece is marked with a fermata and a *p* dynamic.

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

4.2. CHISPAS – MILCIADES GARAVITO

CHISPAS

(Pasillo)

MILCIADES GARAVITO
(1901-1953)

PARA CONJUNTO DE CÁMARA DE FLAUTAS TRAVERSAS

- Piccolo
- Flauta traversa Soprano (1 y 2)
- Flauta traversa Alto en G
- Flauta traversa Bajo

Arreglo:

JOHANN MAURICIO VANEGAS BOTERO

LICENCIATURA EN MÚSICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
2014

Score

CHISPAS

Pasillo

Milciades Garavito (1901-1953)

Arr. Johann M. Vanegas B.

Musical score for measures 1-7. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piccolo part starts with a melody in measure 1, marked *f*. The Flute 1, Flute 2, and Bass Flute parts enter in measure 2 with a sustained chord, marked *f*. The Alto Flute part enters in measure 1 with a melody, marked *f*. The Piccolo part returns in measure 5 with a melody, marked *mf*. The Flute 1, Flute 2, and Bass Flute parts continue with their sustained chord, marked *mf*. The Alto Flute part continues with its melody, marked *mf*. The score includes chord markings: Gm, Em7(b5), Am7(b5), and D7.

Musical score for measures 8-11. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. The Piccolo part has a rest in measure 8 and enters in measure 11 with a melody, marked *f*. The Flute 1, Flute 2, and Bass Flute parts enter in measure 8 with a melody, marked *mp*. The Alto Flute part has a rest in measure 8 and enters in measure 11 with a melody, marked *f*. The score includes a chord marking: Gm7.

Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

CHISPAS

A

16 A dim D7 Gm7 Ebmaj7 Gm7 G7 Cm7

23 Cm7 EbMaj7 D7 Gm7 Gm7

Picc. *mp* *cresc.* *f*

Fl. 1 *p* *cresc.* *f*

Fl. 2 *mf* *cresc.* *f*

A. Fl. *mf* *cresc.* *f*

B. Fl. *mf* *cresc.* *f*

subito p *f* *subito p*

CHISPAS

4

B

F7 B♭7 B♭Maj7 Gm7 F7

Picc. *mf*

Fl. 1 *p* *mf*

Fl. 2 *p* *mf*

A. Fl. *mf* *mp*

B. Fl. *p* *mp*

35 A dim B♭Maj7 B♭Maj7 A7 C♯m7(♭5) D7 A♭7 E♭Maj7

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl. *mf*

B. Fl. *mf*

43 D7 Gm7 **C** E♭Maj7 Cm7 A♭Maj7

Picc. *mf*

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

A. Fl. *mp* *mf*

B. Fl. *mf*

CHISPAS

49 Fm7 Bb7 Bb7 EbMaj7 Bbm7 Eb7

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
B. Fl.

55 Eb7(13) AbMaj7 Fm7(b5)(b13) Gm7 C7 Fm7 Bb7 Eb To Coda

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
B. Fl.

D Gm7 Cm7 Am7(b5) D7

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
B. Fl.

CHISPAS

6

68 Gm7 *D.S. al Coda (sin repeticiones)*

Picc. *f*

Fl. 1 *mp* *f*

Fl. 2 *mp* *f*

A. Fl. *mp* *f*

B. Fl. *mp* *f*

⊕ **E** Gm Em7(b5) Am7(b5) D7 Gm7 D7 Gm

f *mf* *f*

f *mf* *f*

f *mf* *f*

f *mf* *f*

f *mf* *f*

Piccolo

CHISPAS

Pasillo

Milciades Garavito (1901-1953)

Arr. Johann M. Vanegas B.

f *mf*

A §

f *mp* *cresc.*

f

1. *subito p* *f* *subito p* *mf*

B 4

mf

C 8

mf

f

To Coda

D

f *mp* *f* *mp* *f*

D.S. al Coda (sin repeticiones)

f

E ☉

f *mf* *f*

Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

Flute 1

CHISPAS

Pasillo

Milciades Garavito (1901-1953)

Arr. Johann M. Vanegas B.

f *mf*

8 *mp* *f* *p* *cresc.*

15 *f* *mp* *cresc.* *f*

21 *mf* *subito p* *f* *subito p*

A %

B

p *mf*

37 **4**

C

mp

To Coda

53 *f* *f*

Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

CHISPAS

2

D

Musical staff D: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a hairpin indicating a gradual decrease to *mp* (mezzo-piano) by the second measure. The third measure starts with *f* and decreases to *mp* by the fourth measure. The fifth measure starts with *f* and decreases to *mf* (mezzo-forte) by the sixth measure. The notes are: M1: quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, eighth note B4; M2: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M3: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M4: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M5: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M6: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

D.S. al Coda (sin repeticiones)

Musical staff 67: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *mp* and a hairpin indicating a gradual increase to *f* by the second measure. The third measure starts with *f* and decreases to *mp* by the fourth measure. The fifth measure starts with *f* and decreases to *mp* by the sixth measure. The notes are: M1: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M2: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M3: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M4: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M5: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M6: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

E

Musical staff E: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *f* and a hairpin indicating a gradual decrease to *mf* (mezzo-forte) by the second measure. The third measure starts with *mf* and decreases to *f* by the fourth measure. The fifth measure starts with *f* and decreases to *mf* by the sixth measure. The notes are: M1: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M2: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M3: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M4: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M5: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; M6: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Flute 2

CHISPAS

Pasillo

Milciades Garavito (1901-1953)

Arr. Johann M. Vanegas B.

The musical score for Flute 2, titled "CHISPAS" by Milciades Garavito, arranged by Johann M. Vanegas B., is presented in a single system with seven staves. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte)
- Staff 2: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *mf cresc.* (mezzo-forte crescendo)
- Staff 3: *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte)
- Staff 4: *subito p* (subito piano), *f* (forte), *subito p* (subito piano)
- Staff 5: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte)
- Staff 6: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte)
- Staff 7: *f* (forte)

Section markers are present: **A** at the start of the second staff, **B** at the start of the fifth staff, and **C** at the start of the sixth staff. A repeat sign with first and second endings is used in the fourth staff. The score concludes with the instruction "To Coda" and a double bar line with repeat dots.

Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

CHISPAS

2
D

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains five measures. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The second measure is marked mezzo-forte (*mf*). The remaining three measures are quarter notes with stems pointing up.

D.S. al Coda (sin repeticiones)

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains five measures. The first measure is marked mezzo-piano (*mp*) with a crescendo hairpin. The second measure is marked mezzo-forte (*f*) with a crescendo hairpin. The third and fourth measures are quarter notes with stems pointing up. The fifth measure is marked forte (*f*) with a crescendo hairpin.

E

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains five measures. The first measure is marked forte (*f*). The second measure is marked mezzo-forte (*mf*). The third and fourth measures are quarter notes with stems pointing up. The fifth measure is marked forte (*f*) with a crescendo hairpin.

Alto Flute

CHISPAS

Pasillo

Milciades Garavito (1901-1953)

Arr. Johann M. Vanegas B.

The musical score is written for Alto Flute in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is divided into several sections:

- Measures 1-7:** Starts with a dynamic of *f* (forte), moving to *mf* (mezzo-forte) by measure 7.
- Section A (Measures 8-14):** Marked with a box 'A' and a repeat sign. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *f*, and *mf cresc.* (mezzo-forte with crescendo).
- Measures 15-21:** Dynamics include *f*, *p* (piano), *cresc.*, and *f*.
- Measures 22-28:** Dynamics include *mf*, *subito p* (subito piano), *f*, and *subito p*. This section includes first and second endings.
- Section B (Measures 29-36):** Marked with a box 'B'. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Measures 37-43:** Dynamics include *mf*.
- Section C (Measures 44-53):** Marked with a box 'C'. Dynamics include *mp* and *mf*. The section ends with the instruction "To Coda".
- Measures 54-58:** Dynamics include *f*.

Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

CHISPAS

2
D

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff contains five measures. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic and features a crescendo hairpin. The second measure is marked mezzo-forte (*mf*). The third measure is a whole note. The fourth and fifth measures continue the melodic line.

D.S. al Coda (sin repeticiones)

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains six measures, starting at measure 66. The first four measures are marked mezzo-piano (*mp*) and feature a crescendo hairpin. The fifth measure is marked forte (*f*) and features a crescendo hairpin. The sixth measure concludes with a decrescendo hairpin.

E
⊕

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eight measures. The first measure is marked forte (*f*). The second measure is marked mezzo-forte (*mf*). The third measure is marked forte (*f*) and features a decrescendo hairpin. The fourth measure is marked mezzo-forte (*mf*). The fifth measure is marked forte (*f*) and features a decrescendo hairpin. The sixth measure is marked mezzo-forte (*mf*). The seventh and eighth measures conclude the piece with a decrescendo hairpin.

Bass Flute

CHISPAS

Pasillo

Milciades Garavito (1901-1953)

Arr. Johann M. Vanegas B.

The musical score for Bass Flute is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Dynamics include *f* and *mf*. A first ending bracket labeled 'A' spans measures 7-8. The second staff starts at measure 8 with a *mp* dynamic, followed by a *f* dynamic, and ends with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The third staff starts at measure 14 with a *f* dynamic and ends with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The fourth staff starts at measure 18 with a *f* dynamic. The fifth staff starts at measure 23 with a *mf* dynamic, followed by a *subito p* dynamic, a *f* dynamic, and another *subito p* dynamic. A first ending bracket labeled 'B' spans measures 30-36. The sixth staff starts at measure 37 with a *mf* dynamic. The seventh staff starts at measure 44 with a *mf* dynamic and is marked with a first ending bracket labeled 'C'.

Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

CHISPAS

2

To Coda

56

f

D

f *mf* *f*

D.S. al Coda (sin repeticiones)

68

mp *f*

E

f *mf* *f*

4.3. CONCHITA – JOHANN MAURICIO VANEGAS BOTERO

CONCHITA

JOHANN MAURICIO VANEGAS BOTERO
(1990)

PARA CONJUNTO DE CÁMARA DE FLAUTAS TRAVERSAS

- Piccolo
- Flauta traversa Soprano (1 y 2)
- Flauta traversa Alto en G
- Flauta traversa Bajo

LICENCIATURA EN MÚSICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
2014

Score

CONCHITA

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Johann M. Vanegas B.

$\text{♩} = 80$
A maj7 G#m7 C#m7 Bbm7 E A maj7

Piccolo
Flute 1
Flute 2
Alto Flute
Bass Flute

5 C#7 F#m C7 rit. Bbm7

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
B. Fl.

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

CONCHITA

Moderato (♩. = 110)

A

Chord progression: E, A maj7, C#m7

Picc. *mf*

Fl. 1 *f* *mf*

Fl. 2 *f* *mf*

A. Fl. *f* *mf*

B. Fl. *f* *mf*

Chord progression: F#m7, Bb7, Emaj7

15

Picc. *f*

Fl. 1 *f* *mp*

Fl. 2 *f* *mf*

A. Fl. *f* *mp*

B. Fl. *f* *mp*

CONCHITA

19 A maj7 C#m7 F#m7 Bb7 E **B**

Picc. *mp* 3

Fl. 1

Fl. 2 3

A. Fl.

B. Fl. *mf*

25 D#m7(b5)

Picc. *mp* *p*

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

A. Fl. *mf*

B. Fl.

CONCHITA

29 E maj7

Picc. *mp*

Fl. 1

Fl. 2

A. Fl.

B. Fl.

32 E7 A maj7 C#m7 F#m7 Bb7 E maj7 Bb7

Picc. *mf*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

A. Fl. *f*

B. Fl. *f*

6

CONCHITA

C Em7 C B \flat 7 Em7 C D Em7 C B \flat 7 Em7

Picc. *mp*

Fl. 1 *p* *f* *p*

Fl. 2 *mp* *f* *p*

A. Fl. *p* *f* *p*

B. Fl. *p* *f* *p*

44 C D Em7 C B \flat 7 Em7 C D Em7 C B \flat 7

Picc. *mf*

Fl. 1 *f* *mp* *f* *p*

Fl. 2 *f* *p* *f* *p*

A. Fl. *f* *p* *f* *p*

B. Fl. *f* *p* *f* *p*

CONCHITA

51

Em7 C D **D** E

Picc. *mf*

Fl. 1 *f* *f*

Fl. 2 *f* *f*

A. Fl. *f* *f*

B. Fl. *f* *f*

55

A maj7 C#m7 F#m7 B7

Picc. *f*

Fl. 1 *mf* *f*

Fl. 2 *mf* *f*

A. Fl. *mf* *f*

B. Fl. *mf* *f*

8

CONCHITA

61

Emaj7 Amaj7 C#m7 F#m7

Picc. *mp* *mp* *mp* *mp*

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mf*

A. Fl. *mp*

B. Fl. *mp*

66

Bb7 E maj7 Amaj7

$\text{♩} = 80$ *rubato*

Picc. *p*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

A. Fl. *p*

B. Fl. *mf*

CONCHITA

E *a tempo*
A maj7 G#m7 C#m7 B:m7 E A maj7 C#7

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
B. Fl.

75 F#m7 rit. B:7 E

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
B. Fl.

Piccolo

CONCHITA

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Johann M. Vanegas B.

$\text{♩} = 80$ **A** Moderato ($\text{♩} = 110$)

mf *f*

17 *mp* *p* *mp*

B *mp* *p* *mp*

31 *mf* *f*

C *mp* *mf*

D *mf* *f*

63 *mp* *p* *rit.*

E *a tempo* *mp*

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

Flute 1

CONCHITA

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Johann M. Vanegas B.

$\text{♩} = 80$

p

rit.

f

A Moderato ($\text{♩} = 110$)

f *mf* *f*

17

mp

B

mp

30

f

C

p *f* *p*

43

f *mp*

48

f *p* *f*

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

2

CONCHITA

D

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff begins with a dynamic marking of *f*. It contains a series of notes and rests, with a dynamic marking of *mf* appearing under the second measure. The staff concludes with a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps. The staff begins with a dynamic marking of *mp*. It contains a series of notes and rests, with a dynamic marking of *mp* appearing under the second measure. The staff concludes with a dynamic marking of *mp* and a fermata over the final note.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three sharps. The staff begins with a dynamic marking of *p*. It contains a series of notes and rests, with a dynamic marking of *p* appearing under the second measure. The staff concludes with a dynamic marking of *p* and a fermata over the final note.

E

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three sharps. The staff begins with a dynamic marking of *p*. It contains a series of notes and rests, with a dynamic marking of *p* appearing under the second measure. The staff concludes with a dynamic marking of *mf* and a fermata over the final note.

Flute 2

CONCHITA

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

♩ = 80

Johann M. Vanegas B.

A Moderato (♩ = 110)

B

C

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

2

CONCHITA

D

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff begins with a dynamic marking of *f*. It contains a series of notes with various articulations, including a slur over a group of notes and a dynamic marking of *mf*. The staff concludes with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps. The staff begins with a dynamic marking of *mf*. It features a series of eighth notes, some with slurs, and ends with a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three sharps. The staff begins with a dynamic marking of *mf*. It contains a series of eighth notes. A tempo marking of $\text{♩} = 80$ and the instruction *rubato* are present. The staff concludes with a dynamic marking of *p* and a final note with a fermata.

E

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three sharps. The staff begins with the instruction *a tempo* and a dynamic marking of *mp*. It contains a series of notes with slurs. A dynamic marking of *mf* is present. The staff concludes with a dynamic marking of *mf* and the instruction *rit.* (ritardando).

Alto Flute

CONCHITA

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Johann M. Vanegas B.

$\text{♩} = 80$

mf *mp* *f* *rit.*

A Moderato ($\text{♩} = 110$)

f *mf* *f*

17 *mp*

B *mf*

32 *f* *f*

C *p* *f* *p* *f*

45 *p* *f* *p* *f*

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

2
D

CONCHITA

f *mf*

59

f *mp*

63

p ♩ = 80 *rubato*

E *a tempo*

mf *mp* *rit.*

Bass Flute

CONCHITA

Conjunto de cámara de Flautas Traversas

Johann M. Vanegas B.

$\text{♩} = 80$

p *f* *rit.*

A Moderato ($\text{♩} = 110$)

f *mf* *f*

17 *mp*

B *mf*

32 *f*

C *p* *f* *p* *f*

45 *p* *f* *p* *f*

©Johann Mauricio Vanegas Botero
2014

CONCLUSIONES

- Para el autor ha sido muy importante desarrollar este proyecto de investigación como parte de la formación para llegar a ser un licenciado en música, porque ha significado encontrar una síntesis de los conocimientos adquiridos en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, su experiencia personal y la indagación, para la realización de tres procesos compositivos para un conjunto de cámara de la familia de la flauta traversa (una adaptación, un arreglo y una composición). Teniendo en cuenta que la participación de un músico en ensambles de música de cámara es significativo para su formación individual y que el conjunto de cámara de flautas traversas es un ensamble poco común que se ha venido abriendo camino en el siglo XX y XXI, el autor encuentra la importancia de poder crear repertorio para dicho conjunto de forma consciente, y de esta manera poder hacer una implementación en conjuntos de cámara específicos con el mismo formato, en donde se debe tener en cuenta los niveles de formación de cada integrante.
- A partir de la indagación teórica y la experiencia participativa en el ensamble, sobre las particularidades físicas y recursos interpretativos de la familia de la flauta traversa, el autor concluye que los tratados de orquestación están ligados a conjuntos instrumentales de gran formato y por consiguiente al realizar procesos compositivos para conjuntos de cámara, no solo se debe ceñir a la teoría proporcionada por dichos tratados, sino que además debe abrir la mente hacia la exploración sonora. Es allí donde se encuentra que la sonoridad del piccolo en sus notas más graves tiene un color dulce y melodioso, con mayor facilidad para la afinación; las flautas alto y bajo en sus registros agudos proporcionan un color opaco que las otras flautas no pueden generar en esos registros. Todas estas características favorecen la sonoridad esperada en los procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas.

- Al analizar los procesos compositivos para un conjunto de cámara de flautas traversas descritos, desde la escogencia del repertorio, las decisiones estéticas tomadas para la creación y su verificación, se comprende y se asumen estos tres momentos de igual importancia para el resultado final, que puede o no ser el esperado por el arreglista o compositor, y es clave resaltar la pertinencia de la verificación, confrontando las decisiones estéticas tomadas, con los saberes y experiencias de otras personas que puede aportar reflexiones para enriquecer los procesos compositivos y tomar estos aportes como un ejercicio de hacer música en colectividad.
- La forma que se propone para la realización de procesos compositivos para un conjunto de cámara en general, que le funcionaron al autor en este trabajo monográfico es teniendo en cuenta el conocimiento previo de la instrumentación, el orden (primero una adaptación, segundo un arreglo compositivo, y la composición como tal para el final), la organización y documentación de las decisiones estéticas, la armonización y re –armonización, el manejo de texturas, desglosar resultantes rítmicas, la edición de partitura, y la verificación de cada decisión; entendiendo que para obtener mayor fluidez en estos procesos, es necesario practicar, experimentar e indagar, entendiendo el error como un aprendizaje significativo en pro de mejorar y poder enriquecer la creación artística. Pero no se pretende asegurar que es la mejor o la única manera de hacerlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, S. (2006). EL ESTUDIO DE LA ORQUESTACIÓN. In S. Adler, *EL ESTUDIO DE LA ORQUESTACIÓN* (pp. 180 - 181). Barcelona: IDEA BOOKS.
- Alchourron, R. (1991). *COMPOSICIÓN Y ARREGLOS DE MÚSICA POPULAR*. Buenos Aires, Argentina: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.
- Ardila Villegas, A. E. (2013). *SONORIDADES DE FRONTERA CIRCO BOEHM UNA PROPUESTA OTRA POR LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA UPN*. Bogotá D.C., Colombia: Universidad Pedagógica Nacional -Facultad de Educación.
- Artaud, P.-Y. (1991). *LA FLAUTA*. (C. L. Arribas, Trans.) Barcelona, España: LABOR S.A.
- Barrenechea, S. (2004). *Duo Barrenechea (Música para Flauta y Piano)*. Revisado el 21 de 09 de 2014 en www.duobarrenechea.mus.br: <http://www.duobarrenechea.mus.br/artigos/quinteto.pdf>
- BIOGRAFÍAS Y VIDAS. (2004-2015). *Biografías y vidas: LA ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA EN LINEA*. Revisado el 30 de 03 de 2015 en www.biografiasyvidas.com: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/debussy.htm>
- Daza Cuartas, S. L. (2009). INVESTIGACIÓN- CREACIÓN. UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes Pedagógicos* , 11 (1), 87-92.

- GEMEINHARDT. (2014). *www.gemeinhardt.com* . Revisado el 21 de febrero de 2014 en www.gemeinhardt.com:
<http://clasesflautatraversa.files.wordpress.com/2012/02/tabla20de20posiciones20flauta20travesera20gemeinhardt.pdf>
- Korsakov, N. R. (1946). *PRINCIPIOS DE ORQUESTACIÓN*. Buenos Aires, Argentina: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.
- Lathan, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA*. México D.F., México: Fondo de cultura Económica.
- Miranda, J. C., Peña Arbelaez, M. B., Valencia Salazar, M. O., & Ordóñez de Rondan, S. A. (21 de 02 de 2009). *www.fresno.org.co*. Revisado 02 de 08 de 2014 en
<http://www.fresno.org.co/hoy/cultura/rumbacriolla/documentos/Larumbacriollafolleto.pdf>
- Ramos Muñoz, J. C., & Moya Ruiz, O. A. (2009). *Elementos técnicos e interpretativos que optimizan el desempeño de un músico a nivel grupal e individual aplicado en un cuarteto de trombones y eufonio*. Bogotá D.C., Colombia: U.P.N.
- Randel, D. M. (1997). *Diccionario Harvard de música* (Vol. 1). (V. E. Gaco, Trans.) Madrid, España: Alianza editorial, S.A.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación Cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. (E. Zimmerman, Trans.) Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia. Facultad de Enfermería.

- Toff, N. (2012). *The Flue Book: A ACOMPLETE GUIDE FOR STUDENTS AND PERFORMERS* (Third Edition ed.). (N. Toff, Ed.) New York, United States of America: Oxford University Press.
- Tranchfort, F.-R. (1995). *Guía de la Música de Cámara*. (J. L. Busto, Trans.) Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- Villamil, A. (2013). *GUIARRA COLOMBIANA* (1 ed.). Bogotá, Colombia: (Sic) Editorial Ltda.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes dynamic markings *p* and *mf*, and various musical notations such as slurs and ties.

Cédez - - # Mouvt (sans lourdeur)

Second system of musical notation with dynamic markings *p* and *pp*. It features a treble and bass clef with various musical notations.

Cédez - - # au Mouvt *très doux*

Third system of musical notation with dynamic marking *pp*. It features a treble and bass clef with various musical notations.

Murmuré et en retenant peu à peu

Fourth system of musical notation with dynamic marking *pp*. It features a treble and bass clef with various musical notations.

perdendo - - - *pp*

Fifth system of musical notation with dynamic marking *pp*. It features a treble and bass clef with various musical notations.

(... La fille aux cheveux de lin)

- Partitura de melodía y armonía de “Chispas”- Milciades Garavito.

CHISPAS

Milciades Garavito

A Gm Cm D7

7 Gm G7 Cm

14 Gm D7 Gm **B** F7 Bb

21 F7 Bb A7

28 D7 Gm D7 Gm **C**

34 Eb Ab Bb7

40 Eb Eb7 Ab Eb Bb7 Eb

• Partitura de re – armonización de “Chispas”- Milciades Garavito.

CHISPAS

Milciades Garavito

Re-Armonización: Johann M. Vanegas B.

A

Gm7 EbMaj7 Cm7 A dim
Gm Cm D7

7 D7 Gm7 EbMaj7 Gm7 G7 Cm7
Gm G7 Cm

14 EbMaj7 D7 Gm7 **B** F7 B7 BbMaj7
Gm D7 Gm F7 Bb

21 Gm7 F7 A dim BbMaj7 A7 C#m7(b5)
F7 Bb A7

28 D7 Ab7 EbMaj7 D7 Gm7 **C**
D7 Gm

34 EbMaj7 Cm7 AbMaj7 Fm7 Bb7 Bb7
Eb Ab

40 EbMaj7 Bbm7 Eb7 Eb7(13) AbMaj7 Fm7(b5)(b13) Gm7 C7 Fm7 Bb7 Eb
Eb Eb7 Ab Bb7 Eb

Johann Mauricio Vanegas Botero
2014