

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

**ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO**

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado: **LA FLAUTA TRAVERSA Y EL CANTO**. Una propuesta creativa y metodológica. Presentado por el estudiante:


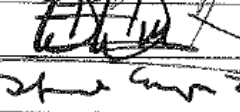
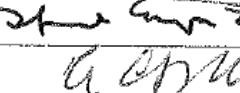

**DANIEL FRANCISCO TÁPIAS FERRO**

C.C. 1032.412.513

Código 2008275037

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

- 1.- Es un trabajo creativo, propositivo y que sobrepasa los niveles de la investigación formativa que el programa establece.
- 2.- Es un claro aporte a las nuevas didácticas del instrumento, y la construcción de discurso pedagógico en las áreas del pensamiento musical que aborda.
- 3.- El estudiante tiene un nivel alto de apropiación de los contenidos, lo cual se evidencia en la calidad del documento escrito y su sustentación.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Rogelio Alberto García Henao		5.0
Jurado 2 -lector	María Teresa Martínez Azcárate		5.0
Jurado 3 -asesor	Alfredo Ardila Villegas		5.0
Jurado 4 - asesor	Luis Eduardo Agudelo Osorio		5.0

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 5.0

EL JURADO PROPONE SE OTORQUE LA DISTINCIÓN DE TRABAJO DE GRADO MERITORIO.

En Bogotá, a los 12 días del mes de Diciembre de 2013.

**LA FLAUTA TRAVERSA Y EL CANTO, UNA PROPUESTA CREATIVA Y  
METODOLÓGICA, EN LA BÚSQUEDA Y DIÁLOGO DE SONORIDADES**

**DANIEL FRANCISCO TAPIAS FERRO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ 2013**

**LA FLAUTA TRAVERSA Y EL CANTO, UNA PROPUESTA CREATIVA Y  
METODOLÓGICA, EN LA BÚSQUEDA Y DIÁLOGO DE SONORIDADES**

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

**ASESOR METODOLÓGICO: LUIS EDUARDO AGUDELO**


**ASESOR ESPECÍFICO: ALFREDO ENRIQUE ARDILA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE ARTES**

**LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ 2013**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Ministerio de Educación</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 1 de 4</b>	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Monografía
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica. Facultad Bellas Artes
<b>Título del documento</b>	La flauta traviesa y el canto, una propuesta creativa y metodológica en la búsqueda y dialogo de sonoridades
<b>Autor(es)</b>	Daniel francisco Tapias Ferro
<b>Director</b>	Luis Eduardo Agudelo (asesor metodológico) y Alfredo Enrique Ardila (asesor específico)
<b>Publicación</b>	Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. 2013. Nº de Paginas 201
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	PROCESO CREATIVO, FLAUTA TRAVERSA, CANTO, REPETICIÓN ORGANICA, INTELIGENCIA MUSICAL, DIALOGO EPISTEMICO.

2. Descripción
<i>La presente investigación, presenta un proceso creativo desarrollado en torno al estudio de las posibilidades tímbricas y técnicas que pueden surgir del dialogo entre la flauta traviesa y el canto; se realiza una sistematización, de algunos músicos que han utilizado esta técnica, así como de gran parte de las obras que contienen esta sonoridad. Se realizo también un estudio de los términos pensamiento musical e inteligencia musical. La propuesta metodológica se enfoco en algunos elementos de el minimalismo del s. XX.</i>

3. Fuentes
Bledsoe, Helen. (2012). Singing and Playing.
Charter Oak Telepictures INC. & Keane Helen. (1966). The Universal Mind of Bill Evans, the creative process and self- teaching.
Conservatorio de Bilbao. (Sin fecha). Acústica de la Música.
Cornú, Adriana. (2007). La repetición en música. Santa fé, Argentina. Universidad Nacional del Litoral.
Cuart, Francisca. (2000). La Voz Como Instrumento. Madrid España: Real Musical
Del Corral, Alfonso. (2012). Afinaciones y Temperamentos. Madrid España. Diccionario de la Real Academia Española R.A.E.(2001). Madrid, España. <a href="http://rae.es/">http://rae.es/</a>
Dick, Robert. (2009). Throat Tuning Partes 1, 2 y 3. Video Clase. Recuperada de: <a href="http://www.youtube.com/watch?v=FCxXc5p96YA">http://www.youtube.com/watch?v=FCxXc5p96YA</a>
East Stinson INC. (1990). Documental: The World According To John Coltrane. Director: Palmer, Robert. Productor: Byron Toby & Saylor Richard
Gonzales, Guillermo. (2011). Propuesta Metodológica Para Solucionar Dificultades Técnicas a Través de la Improvisación de Porro

Chocoano. (Monografía de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Hanoncourt, Nikolaus. (1982). La Música Como Discurso Sonoro. Barcelona, España: Acantilado.

Hoppenot, Dominique. (1983). El Violín Interior. Madrid, España: Ed. Real Musical

Lafont Freddy. (2013). Clínica de Técnica Vocal. Bogotá, Colombia. Componente académico del XVI festival de salsa al parque

Levine, Carin & Mitripoulos Bott. (2005). La Flauta, Posibilidades Técnica. Ed. Copiapó, Chile: Idea Libros

Malbrán, Silvia. (2007). El oído de la Mente. Madrid, España: Akal.

Martínez, Beatriz Elena. (Febrero de 2013). Tratamientos no Convencionales de Elementos Vocales Tradicionales en Repertorio Vocal Contemporáneo. Conferencia para las Jornadas de Música Contemporánea CCMC 2013

Martínez, Fabio. (2010). Desarrollo de la competencia auditiva. Tomado de <http://fabermana.blogspot.com/>

Martínez, Fabio. (2008). Incidencia de la Memoria Musical en el Desarrollo de la Competencia Auditiva. (Tesis de Maestría). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Martínez, Fabio. (2002). La Improvisación y la Creatividad dos Maneras Para Afianzar la Tonalidad. Tomado de <http://fabermana.blogspot.com/>

Ministerio De Educación Nacional. (Sin fecha). África en Colombia. Recuperado de: [http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-88185\\_archivo.pdf](http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-88185_archivo.pdf)

Offermans, Wil. (2012). Singing Unisono and Parallel. Holanda. Recuperado de <http://www.forthetemporaryflutist.com/etude/etude-07.html>

Rancière, Jacques. (1987). El Maestro Ignorante. Buenos Aires, Argentina: Libros el Zorzal

Rocha Vivas, Miguel. (2010). Pütchi Biyá Uai Vol. 1 Antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia. Bogotá, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Sanabria, Giovanni. (2011). Propuesta Metodológica Para la Enseñanza del Piano Fundamentada en el Minimalismo Musical Tomando Como Modelo Los Estudios Para Piano de Philip Glass. (Monografía de Pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Sánchez, Alex. (2011). Propuesta Audio Visual De Aprendizaje de las Técnicas Extendidas de la Flauta Traversa de Llaves a Través del Desarrollo del Beat Boxing. (Monografía de pregrado) Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Trallero Flix, Conxa. (2008) El Oído Musical. Madrid, España.

#### 4. Contenidos

Capítulo 1 Aspectos preliminares: Este capítulo comienza con una introducción que plantea el trabajo en términos generales. La problemática, se focaliza en la división por materias que se presenta en el currículo, esta fragmentación provoca una separación conceptual de aspectos musicales que se podrían complementar. Se plantea la pregunta de investigación, el objetivo general y los objetivos específicos. La justificación narra las razones por las cuales el proyecto es pertinente, tales como: la importancia del canto en el desempeño profesional de cualquier músico y pedagogo, las posibilidades tímbricas que brinda la técnica, el valor que tiene la voz del estudiante para con el contenido de las materias formativas como el solfeo y la manera como se puede mejorar la técnica de la flauta y del canto simultáneamente. El capítulo termina con una descripción de la metodología aplicada para el proyecto.

Capítulo 2 La flauta traversa y el canto: Primero se define la técnica y se hace un estudio de las manifestaciones de la misma en diversas tradiciones y estilos musicales, luego se hace una recopilación de las obras para flauta que aplican este tipo de sonoridad. Mas adelante se especifican las maneras de notación que se pueden aplicar, los factores comunes entre la técnica del canto y la flauta, las posibilidades tímbricas y un recuento de los antecedentes metodológicos que aportan material importante para el aprendizaje de la técnica.

Capitulo 3 Algunos aspectos de la repetición en la música: Aquí se realiza una descripción de lo que significa este fenómeno de la repetición en diversas culturas musicales. Se habla de la música africana, de los sonidos de la India, de la tradición europea, del minimalismo, del jazz y la música latinoamericana. Se hace énfasis en el estado psicológico que se genera en el momento en que se repite un sonido, una frase o un motivo musical de una manera consciente.

Capitulo 4 Pensamiento e inteligencia musical: En esta parte del proyecto, se habla de la diferencia entre pensamiento e inteligencia musical, se definen términos como memoria musical, oído interno y pensamiento creativo. También se hace una descripción de la serie de armónicos y de la afinación. Se da cuenta de la importancia de la consciencia total al emprender un proceso creativo.

Capitulo 5 Propuesta metodológica: Este capítulo plantea una serie de ejercicios destinados al aprendizaje de la técnica. Parte con una propuesta de calentamiento, corporal y vocal, presenta también dos ejercicios preliminares y una serie de ejercicios destinado a desarrollar el sentido de afinación. Posteriormente se presenta una descripción de la serie de ejercicios “indagando en la conciencia” y se describe el proceso creativo. Se muestra una propuesta de toque y cante sobre un ejercicio propuesto por Fabio Martínez y se describe como se compuso la obra TAKINA, obra para flauta sola basada en la musicalización de un poema del escritor indígena Fredy Chicangana.

#### 5. Metodología

Este trabajo de investigación se proyecta como un estudio de tipo mixto, porque se vale de distintos recursos en sus diferentes fases, tales como descriptivo, teórico y exploratorio. En una primera instancia se recopilaron los antecedentes musicales y metodológicos que han abordado el toque y cante en la flauta traversa, determinando a manera de descripción, su relevancia, entorno y características particulares. Luego, se continúa describiendo el funcionamiento de la técnica como tal y se tratan los atributos teóricos que se relacionan con la misma, como por ejemplo la afinación, aspectos del pensamiento musical y la conducción de las voces. En un siguiente paso, se presenta la propuesta metodológica a manera de investigación exploratoria, puesto que la constituye una sucesión de ejercicios, que, si bien tienen que ver con antecedentes metodológicos en alguna proporción, hay otra parte que es una iniciativa propia acompañada de una obra original.

#### 6. Conclusiones

- Se encontró, que el proceso creativo propuesto y desarrollado fue de carácter dinámico, es decir, pese a que había pistas sobre cómo realizar un camino que llevara al autor a una composición final, surgieron eventos inesperados, en cuanto a la organización del material y las posibilidades tímbricas del toque y cante. Todas las etapas del proceso, fueron una exploración permanente. Hubo ideas que se modificaron en el proceso de selección. En algunos casos, también surgieron ideas al momento de hilar una composición con otra, así como en el proceso de escritura del material musical. Esto indica que la creación fue constante, no solamente a nivel musical; puesto que me vi en la necesidad de crear también estrategias de sistematización y una base sólida de referentes conceptuales que pudiera relacionar todo el trabajo, desde el primer capítulo hasta el último.
- En el aprendizaje de habilidades musicales en el sistema tonal, el *pensamiento musical*, entendido como el acto de pensar los sonidos, logra fortalecerse a través de la **repetición orgánica** de los elementos musicales. Esta repetición, puede evocar percepciones ligadas al *disfrute musical*, en tanto que se consigue un dominio más profundo de lo que se escoge como material de repetición, así como puede inducir “estados psicológicos” definidos, que favorezcan la interiorización de estructuras musicales; esto, por los efectos de la resonancia en el cuerpo y la sensación de danza que otorga el hecho de repetir un pulso y por la predicción hacia la nota que viene.
- En diversas culturas las llamadas “técnicas extendidas” no se perciben como tal. Es decir como técnicas adicionales a una técnica consolidada. La profundización en el toque y cante en la flauta traversa, contribuye al dialogo de la escuela tradicional académica, con otras maneras de percibir los sonidos propias de otras culturas fascinantes. Así mismo, el dialogo puede pensarse en el sentido opuesto. La manera de tocar otros instrumentos como la zampoña, la quena, la gaita

entre otras flautas del mundo, se puede nutrir, con investigaciones hechas desde el punto de vista de la rica tradición occidental, como el presente proyecto. Se pueden aplicar y relacionar varios de los ejercicios aquí propuestos, con los instrumentos que no utilicen lengüeta y ni se toque a presión de labios.

- El desarrollo del oído musical está ligado a la memoria corporal. Se pueden relacionar los movimientos de digitación, con las alturas específicas y así, generar puntos de referencia distintos al sonido como tal. Para expertos en este campo como el flautista Robert Dick, el pensamiento musical, desarrollado con el toque y cante, se convierte en una “visualización” que le ayuda a asumir una postura corporal interna. Él propone cantar, para luego tocar imaginando y sintiendo que se está cantando, y así mejorar no solo el sonido en calidad o volumen sino el fraseo como tal, puesto que se tiene certeza de la nota que va a sonar.
- En las grabaciones se evidenciaron las fortalezas y dificultades propias del pensamiento musical. Esto fue muy positivo, puesto que se encontraron los puntos de partida para mejorar ciertas falencias y desde ahí, enriquecer los elementos sonoros que de alguna manera, están más interiorizados. Mediante las grabaciones, se percibió también una mejoría progresiva, desde la primera grabación hasta la última. Es una excelente manera de seguir un proceso creativo y formativo musical.

<b>Elaborado por:</b>	Daniel Francisco Tapias Ferro
<b>Revisado por:</b>	Luis Eduardo Agudelo Ososrio

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	13	Diciembre	2013
--	----	-----------	------

## DEDICATORIA

*A mi padre Francisco Tapias López, que con su constante compañía me ha formado y construido.*

*A mi madre Miriam Rosalba Ferro Mojica, quien me muestra a diario cual es el mejor camino a seguir.*

*A mi Abuela Ana Silvia Mojica, por su espíritu y su fuerza.*

*Al maestro Alfredo E. Ardila, por su paciencia, su confianza y sus permanentes enseñanzas.*

*Al maestro Luis E. Agudelo, por confiar en este proyecto.*

*Al maestro Tico Arnedo, por mostrarme su visión frente a la música y la vida.*

*A todos mis compañeros flautistas.*



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la maestra Pitti Martínez y al profesor Beto García, por la minuciosa lectura que hicieron del proyecto y sus oportunas correcciones.

Agradezco a la Universidad como institución, a todas las personas que contribuyen y aportan continuamente en mi formación como músico y pedagogo, a los profesores Alberto León Gómez, Javier Merchán, Eliecer Arenas, Carlos Sepúlveda, Paola Camargo, Julio Noguera, Guillermo Félix, Rafael Serrano, Esperanza Londoño, Roberto Rubio, John Freddy Palomino, a la maestra Beatriz Elena Martínez, a Fabio Martínez (por su ardua labor en el campo de estudio de este trabajo), al flautista Ignacio Ramos, a Sandra Liliana Morales a mis amigos María José, Diana Pava, Karen Forero, Diana Lucía Triviño, Ana María Beltrán (Anita), Laurita Calderón, Richi, Gina Milena Velázquez, Giovanni Sanabria, Miguel Matallana, Alberto Mejía, Pedro Nel Palomino, Laura Saavedra, Francisco Martínez, Tomás Erasmo Pinzón, Diego Serrano, Nikolay Sánchez y todos los que me faltó nombrar. Agradezco a mis primos Tapias y Ferro que son como mis hermanos, agradezco a mis alumnos.

Agradezco especialmente al maestro Karol Bermúdez, quien me permitió entrar a su grupo de investigación y junto a grandes personas, descubrirme a mí mismo. Agradezco su labor, su entrega absoluta y la energía con la que emprende sus proyectos.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

**Pág.**

<b>1. Aspectos preliminares.....</b>	<b>18</b>
1.1. Introducción.....	18
1.2. Planteamiento del problema.....	19
1.3. Objetivo general.....	21
1.4. Objetivos específicos.....	21
1.5. Justificación.....	22
1.6. Metodología.....	24
<b>2. La flauta travesa y el canto.....</b>	<b>26</b>
2.1. Definición.....	27
2.1.1. Toque y cante simultáneamente.....	28
2.1.2. Toque y cante alternadamente.....	29
2.2. Antecedentes musicales.....	30
2.2.1. Flauta Fulani.....	31
2.2.2. La flauta y el canto en Colombia.....	36
2.2.3. Música de Laos.....	39
2.2.4. Músicos de jazz.....	41
2.2.5. La flauta y el canto en el rock.....	49
2.2.6. La flauta y el canto en la música contemporánea.....	51
2.2.7. Antecedentes en la música escrita.....	58
2.3. Notación: (formas de escritura).....	61
2.4. Factores comunes en la técnica de la flauta y el canto.....	64

2.4.1. Relajación.....	65
2.4.2. Postura.....	66
2.4.3. La respiración, el manejo del aire y el apoyo.....	68
2.4.4. La resonancia.....	71
2.5. Consideraciones sobre la voz y su relación con la interpretación Instrumental.....	74
2.6. Posibilidades Tímbricas.....	76
2.6.1. De manera simultánea.....	77
2.6.2. De manera alternada.....	82
2.6.3. Los timbres de la voz afectados por la flauta travesa.....	87
2.6.4. Empleando algunas “técnicas extendidas”.....	88
2.7. Antecedentes metodológicos.....	95
<b>3. Algunos aspectos de la repetición en la música.....</b>	<b>103</b>
3.1. En la tradición africana.....	103
3.2. En la tradición oriental.....	104
3.3. En la música occidental europea.....	105
3.4. El minimalismo del siglo XX.....	107
3.5. La repetición en otras manifestaciones musicales.....	109
3.6. La repetición y su Influencia en la imaginación y percepción musical.....	110
<b>4. Pensamiento e Inteligencia Musical.....</b>	<b>114</b>
4.1. Memoria musical.....	115
4.2. Oído Interno .....	118

4.3.	La serie de armónicos.....	119
4.4.	Afinación.....	121
4.5.	Proceso creativo y consciencia Musical.....	125
4.6	Sobre la improvisación.....	127
<b>5.</b>	<b>Propuesta Metodológica.....</b>	<b>130</b>
5.1.	Propuesta de calentamiento.....	131
5.1.1.	Disposición corporal.....	131
5.1.2.	Exploración fonética.....	132
5.2.	Ejercicios preliminares.....	136
5.2.1.	Soplar la mano mientras se canta.....	136
5.2.2.	Cantar digitando.....	137
5.3.	Exploraciones dirigidas al sentido de afinación.....	137
5.4.	Secuencia de exploraciones “Indagando en la consciencia”.....	145
5.5.	Improvisación e imitación diatónica.....	153
5.6.	La obra .....	154
<b>6.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>158</b>
	<b>Bibliografía.....</b>	<b>162</b>
	<b>Anexos</b>	
1.	Ejercicios “Indagando en la consciencia”.....	168
2.	Obra para flauta y voz “ TAKINA ”.....	187
3.	Entrevistas.....	197
4.	Ejercicios de Wil Offermans.....	201
5.	Grabación de “TAKINA” y algunos ejercicios de “indagando en la consciencia.	

**INDICE DE FIGURAS****Pág.**

Fig. 2.1. Dinámica de la columna de aire, en la producción de sonido vocal...	28
Fig. 2.2. Mapa de la región Fula Jalon en Guinea.....	31
Fig. 2.3. Flauta Tambin, o Fula .....	32
Fig. 2.4. Registro y digitación de la flauta Tambin.....	33
Fig. 2.5. Flauta Tambin Cromática.....	34
Fig. 2.6. Ignacio Ramos .....	38
Fig. 2.7. Localización del pueblo Khumu en Laos.....	39
Fig. 2.8. Nang Suy. ....	40
Fig. 2.9. Roland Kirk tocando flauta.....	42
Fig. 2.10. Jeremy Steig.....	44
Fig. 2.11. Jorge Pardo .....	45
Fig. 2.12. Dave Valentin .....	47
Fig. 2.13. Magic Malik.....	48
Fig. 2.14. Ian Anderson.....	50
Fig. 2.15. Andreas Stahel .....	52
Fig. 2.16. Wil Offermans. ....	54
Fig. 2.17. Tilmann Dehnhard .....	55
Fig. 2.18. Robert Dick.....	57
Fig. 2.19. Fragmento de convenciones de Fish Are Jumping.....	61
Fig. 2.20. Ejemplo de notación en “Lookout” .....	62
Fig. 2.21. Ejemplo de notación en “Lookout” N° 2.....	62
Fig. 2.22. Ejemplo de notación en “Landscape With Birds” .....	62
Fig. 2.23. Ejemplo de notación en “Landscape With Birds” N° 2.....	63
Fig. 2.24. Ejemplo de notación en “Honami”.....	63
Fig. 2.25. Ejemplo de notación en estudio N° 7 de W. Offermans.....	63
Fig. 2.26. Ejemplo de notación en estudio N° 8 de W. Offermans.....	64
Fig. 2.27. Ejemplo de notación en la obra “ A Color Song on B”.....	64
Fig. 2.28. Grafica sobre la correcta posición corporal.....	67

Fig. 2.29. Grafica del diafragma.....	69
Fig.2.30. Gráfica de Musculatura intercostal y diafragma.....	69
Fig.2.31. Grafica de musculatura que interviene en la respiración.....	70
Fig. 2.32. Grafica de movimiento muscular.....	70
Fig.2.33. Zona de expansión bucal .....	73
Fig.2.34. Hermeto Pacoal.....	75
Fig.2.35. Registro de Contralto.....	77
Fig. 2.36. Registro de mezzo soprano. ....	78
Fig. 2.38. registro de Tenor.....	78
Fig. 2.37. Registro de soprano.....	78
Fig. 2.39. Registro de Barítono.....	78
Fig. 2.40. Registro de Bajo.....	79
Fig. 2.41. Registro de la Flauta Traversa.....	79
Fig. 2.42. Ejemplo de frase.....	79
Fig. 2.43. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 1 .....	80
Fig. 2.44. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 2 .....	80
Fig. 2.45. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 3.....	80
Fig. 2.46. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 4 .....	81
Fig. 2.47. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 5.....	81
Fig. 2.48. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 6.....	81
Fig. 2.49. Ejemplo de posición.....	87
Fig. 2.50. Ejemplo de posibilidad tímbrica con Frulatto.....	91
Fig. 2.51. Ejemplo de posibilidad tímbrica con armónicos.....	92
Fig. 2.52. Ejemplo de posibilidad tímbrica con sonido de aire.....	92
Fig. 2.53. Ejemplo de posibilidad tímbrica con sonido de llaves.....	93
Fig. 2.54. Ejemplo de posibilidad tímbrica con “Slap”.....	94
Fig. 2.55. Ejemplo de posibilidad tímbrica con “Pizzicato”.....	95
Fig.2.56 Ejercicio de Robert Dick .....	98

Fig. 2.57 Ejercicio de Helen Bledsoe.....	100
Fig. 2.58. Ejemplo de la obra “Avis Urbanus”.....	101
Fig. 3.1. Ejercicio de Bobby McFerrin.....	113
Fig.4.1. Serie de armónicos .....	120
Fig.4.2. Escala Pitagórica.....	122
Fig. 5.1. Ejercicio de calentamiento físico .....	132
Fig. 5.2. Ejercicio de calentamiento vocal N° 1.....	133
Fig. 5.3. Ejercicio de calentamiento vocal N° 2 .....	133
Fig. 5.4. Ejercicio de calentamiento vocal N° 3.....	133
Fig. 5.5. Ejercicio de calentamiento vocal N° 4.....	134
Fig. 5.6. Ejercicio de calentamiento vocal N° 5.....	134
Fig. 5.7. Ejercicio de calentamiento vocal N° 6.....	134
Fig. 5.8. Ejercicio de calentamiento vocal N° 7.....	135
Fig. 5.9. Ejercicio de calentamiento vocal N° 8.....	135
Fig. 5.10. Ejercicio de calentamiento vocal N° 9.....	135
Fig. 5.11. Ejemplo de postura labial.....	136
Fig. 5.12. Ejercicio de afinación N° 1 .....	138
Fig. 5.13. Ejercicio de afinación N° 2 .....	139
Fig. 5.14. Ejercicio de afinación N° 3.....	139
Fig. 5.15. Ejercicio de afinación N° 4.....	140
Fig. 5.16. Ejercicio de afinación N° 5 .....	141
Fig. 5.17. Ejercicio de afinación N° 6 .....	142
Fig. 5.18. Adaptación de ejercicio de Beatriz H. Martínez.....	144
Fig. 5.19. Ejercicio de afinación de arpegios.....	145
Fig. 5.20. Ejemplo de transcripción macro estructural.....	148
Fig. 5.21, Fredy Chikangana (Wiñay Mallki).....	155

## INDICE DE TABLAS

	<b>Pág.</b>
Tabla 6.1. Motivos en los que se emplee una sola nota alternadamente.....	149
Tabla 6.2. Motivos en los que se emplee una sola nota simultáneamente.....	149
Tabla 6.3. Motivos con el intervalo de 8º intercaladamente.....	149
Tabla 6.4. Motivos en los que se emplee intervalos de cuarta o quinta justas alternadamente.....	149
Tabla 6.5. Motivos en los que se emplee intervalos de cuarta y quinta justas simultáneamente.....	150
Tabla 6.6. Motivos en los que se empleen los intervalos de tercera mayor y sexta menor intercaladamente.....	150
Tabla 6.7. Motivos en los que se empleen los intervalos de tercera mayor y sexta menor simultáneamente.....	150
Tabla 6.8. Motivos en los que se emplee la triada mayor alternadamente.....	150
Tabla 6.9. Motivos en los que se empleen los intervalos de Sexta mayor y tercera menor alternadamente.....	151
Tabla 6.10. Motivos en los que se empleen los intervalos de sexta mayor y tercera menor simultáneamente.....	151
Tabla 6.11. Motivos en los que se empleen intervalos de segunda mayor y séptima menor alternadamente.....	151
Tabla 6.12. Motivos en los que se empleen intervalos de segunda mayor y séptima menor simultáneamente.....	151
Tabla 6.13. Motivos que contengan la escala pentatónica mayor alternadamente.....	152



Tabla 6.14. Motivos que contienen el intervalo de segunda menor y séptima mayor alternadamente.....	152
Tabla 6.15. Motivos que contienen el intervalo de tritono alternadamente.....	152
Tabla 6.16. Motivos que contienen la triada menor alternadamente.....	152
Tabla 6.17. Motivos con notas pedales en la voz y movimiento de la flauta (simultáneamente).....	153
Tabla 6.18. Motivos con notas pedales en la flauta y movimiento de la voz (simultáneamente).....	153

## 1. ASPECTOS PRELIMINARES

### 1.1 Introducción

La pretensión del siguiente proyecto es presentar una propuesta creativa enfocada en las posibilidades tímbricas que se pueden desarrollar a través del ejercicio de cantar y tocar en la flauta; al mismo tiempo proponer una manera de abordar esta técnica y dar cuenta de las relaciones que se pueden establecer entre la misma y algunos aspectos del pensamiento musical.

El primer capítulo, define y explica la investigación en términos generales. En él se plantean los objetivos a seguir, la problematización del tema, la metodología a utilizar y la pertinencia del proyecto en sí.

En el segundo capítulo, vemos algunos ejemplos y maneras de hacer de músicos y tradiciones, que han explorado la inclusión del uso de la voz en la interpretación de la flauta travesa. También se trata de la manera más sensata posible, la tradición de la cultura Fulani en la interpretación de la flauta tradicional africana *Fula o Tambin* y se evidencian algunas maneras de notación encontradas en el repertorio de música del s XX. Posteriormente, se estudian ciertos aspectos que tienen en común las técnicas del manejo de la voz y la flauta, sin la intención, claro está, de hacer énfasis en alguna escuela específica. Luego se hace un barrido por las posibilidades tímbricas que se pueden encontrar, teniendo en cuenta las llamadas “técnicas extendidas” propias de la flauta travesa.

En el capítulo tres se habla de algunos aspectos de la repetición en la música tales como la visión de distintas tradiciones, la influencia de este fenómeno en los ritos sagrados y su importancia en la música occidental. Aquí se exponen algunas características del minimalismo, y se habla sobre la pertinencia de esta estética para la propuesta metodológica presentada en el último capítulo.

El capítulo cuatro dará cuenta de los puntos específicos del pensamiento musical que se podrían desarrollar y explorar a partir del dialogo de la flauta y la voz. También se dará cuenta del concepto “inteligencia musical” desde el punto de vista etimológico, relacionándolo directamente con una de las partes de la propuesta metodológica. Se verán temas como el oído interno, la

memoria musical, el pensamiento creativo y caracterizará el concepto de afinación en el sistema temperado y la secuencia de armónicos generada en la producción de un tono. En este capítulo, se pretende evidenciar la pertinencia e importancia del proyecto como tal, para la formación de cualquier flautista profesional y los aportes que se pueden alcanzar en el campo del entrenamiento auditivo y vocal.

El proceso creativo de las composiciones realizadas se mostrará en el quinto capítulo, explicando las fases de dicho proceso, así, como los criterios de dichas creaciones. Aquí se pretende evidenciar las posibilidades expuestas en el primer capítulo, aplicando algunas de las maneras de notación presentadas en el segundo capítulo. Se propone una serie de ejercicios, dispuesta en orden metodológico, llamada "*indagando en la consciencia*" que se desarrolla según la serie de armónicos, la repetición en la música y el concepto etimológico de inteligencia musical. Se proponen algunos ejercicios de improvisación y de comprensión de los modos, y se presenta una obra para flauta y voz de tres movimientos, basada en la musicalización del poema Takina del escritor Fredy Chikangana.

Así la necesidad de buscar este tipo de relaciones, desembocará en la propuesta de un discurso musical apoyado en la vivencia de un sentir cotidiano de la voz, la fuerza de un estado poético ancestral y las posibilidades tímbricas de la flauta junto con el acto directo de la creación instantánea.

## **1.2 Planteamiento del Problema**

En nuestro contexto, no siempre el desarrollo técnico mecánico de la ejecución del instrumento se relaciona con la búsqueda del perfeccionamiento de la consciencia expresiva, auditiva y vocal requerida en la formación de cualquier músico y pedagogo; usualmente se aísla el solfeo de la técnica instrumental presentando por separado varios elementos que se deberían complementar.

“El universo es complejo y a los muchachos se les dan pedazos de cosas en la educación y se espera que puedan integrar eso en una imagen coherente; y eso es difícilísimo, dicen: la poesía y la matemática no tienen que ver la una con la otra, ni la geografía con la historia, cuando son lo

mismo: el sistema está organizado de tal modo que todas estas partes van hacia un “uno” y ese “uno” se llama la consciencia”. (Llinás, 2011).<sup>1</sup>

Aunque Rodolfo Llinás se refiere a la educación secundaria y primaria, la separación temática y/o disciplinar, es algo que caracteriza nuestros procesos formativos. La intención de este trabajo no es reemplazar una manera de enseñar tradicional por otra revolucionaria, es por el contrario, complementar universos que casi siempre se observan por separado: el auditivo y el creativo, el universo vocal y el interpretativo instrumental. Al respecto el profesor e investigador musical Fabio E. Martínez, comenta lo siguiente:

“El estudio de la música debe estar enriquecido por la aplicación inmediata de lo aprendido en la creación de melodías y canciones semejantes a las que interpreta o mejor aprende de memoria en la clase de solfeo donde son repetidas, por así decirlo, como loras y no hay un análisis previo del contenido del ejercicio desde todos los puntos de vista posibles: ritmo, melodía, intervalos, armonía, forma, matices agógicos y dinámicos, estilo”. (Martínez, 2002 pg. 6)

Por otra parte, el diálogo es un elemento prioritario en cualquier propuesta artística, es el movimiento que permite cualquier construcción epistemológica y está presente hasta en la relación de los hemisferios cerebrales. No pocas veces la relación sonido - sujeto que se presenta en la formación académica, específicamente en la enseñanza de la gramática, se reduce a una experiencia unidireccional: el estudiante debe cantar o producir un sonido que está impreso en un método argumentado y progresivo, para lograr una interiorización memorística; casi nunca se tiene presente la otra cara de la moneda, es decir no se efectúa una propuesta subjetiva, que es fundamental para la comprensión.

Para complementar esta idea sobre el aspecto dialógico evidente en la naturaleza del proceso de aprendizaje, y el pensamiento creativo, el escritor Ignacio Gómez De Liaño nos habla de la relación memoria – imaginación.

“El hecho de haber visto una cara, no significa que, una vez que esa cara desaparece de nuestro ámbito de visión directa, desaparezca totalmente, deja una huella, se conserva; eso es la memoria. La memoria es esa facultad esencial que permite que perdure la información que recibimos.

---

<sup>1</sup> Entrevista para City T.V. hecha por Darío Restrepo en Julio de 2011

Memoria e imaginación viene a ser lo mismo, lo único es que en un caso, la memoria mira hacia la conservación de las impresiones y en el otro caso mira hacia la combinación que podemos hacer con esas impresiones. La memoria es una imaginación que mira al pasado, y la imaginación es una memoria que mira al futuro, por así decirlo". (Gómez De Liaño, 2008)

El problema no es que se haga el ejercicio de lectura, puesto que es fundamental para el proceso de interiorización, el problema es que este ejercicio no se relacione con una vivencia subjetiva. La interpretación solo surge cuando se establece un dialogo entre sujeto y objeto, interprete y sonido. Esta evidente polarización en el proceso de aprendizaje, genera cierto tecnicismo a la hora de estudiar la gramática y pensar la música, teniendo en cuenta que lo que el arte de los sonidos exige, es justamente una relación dialéctica activa entre el músico y el sonido que él mismo produce.

El siguiente trabajo pretende pues encontrar nuevas relaciones que pueden surgir del dialogo de estos dos instrumentos y resaltar la importancia del entrenamiento auditivo y la consciencia musical desde la creación personal.

¿Cómo desarrollar y argumentar una propuesta metodológica y creativa, basada en la experiencia de tocar y cantar en la flauta traversa?

### **1.3 Objetivo General**

Proponer un proceso creativo y metodológico que dé cuenta de las posibilidades técnicas y expresivas, que pueden surgir en el dialogo de la interpretación de la flauta traversa y el canto.

### **1.4 Objetivos Específicos**

- Adquirir conciencia de la técnica del toque y cante en la flauta traversa, así como de los aspectos sonoros que se derivan de ella, a través de ideas musicales rítmico-melódicas basadas en la repetición musical.
- Explorar y generar melodías específicas para desarrollar el dialogo entre el canto y algunas posibilidades tímbricas de la flauta como frulato, armónicos, slap.

- Contemplar el dialogo del solfeo entonado y la interpretación instrumental, como una herramienta que permite el desarrollo del oído musical y el pensamiento creativo.
- Realizar un registro sonoro, que dé cuenta de algunos ejercicios producto del proceso creativo, así como de la obra de tres movimientos llamada “TAKINA”.
- Contemplar la improvisación consciente, como una herramienta que puede facilitar la interiorización de estructuras musicales, propias del sistema tonal.

### **1.5 Justificación**

Si nos situamos en un contexto de formación musical académica, en áreas como interpretación, dirección, composición, musicoterapia y docencia (de asuntos prácticos sonoros), el dominio de la voz es una necesidad primordial. En estos campos de desempeño, la relación con el canto, gira casi siempre en torno al solfeo: ejercicio basado en el lenguaje grafo céntrico de la tradición académica occidental, que apunta al desarrollo de habilidades específicas como: lectura de partitura, escritura, transcripción, entonación y comprensión de estructuras melódicas, armónicas y rítmicas de un fragmento o pieza musical.

Ahora bien, es importante resaltar la importancia del lenguaje grafo céntrico pero también de la necesidad de asumirlo de otra manera y en momentos, tomar cierta distancia con el mismo. El canto, se puede abordar un punto de vista adicional al ejercicio de lectura propuesto en los libros de solfeo, que facilite la comprensión de terrenos inexplorados y que dé espacio e importancia a la exploración personal. En gran medida, este trabajo se focaliza en proponer una aplicación distinta de algunos elementos del solfeo entonado y dar cuenta de cómo el estudio de esta técnica puede fortalecer la competencia audioperceptiva, la interpretación y la técnica del flautista.

Al asumir la experiencia vocal desde la creación personal, el músico ve la posibilidad de formular un discurso propio, tan particular como el timbre de su

voz, sin descuidar, las características constituyentes de las estéticas musicales; creando, desde los elementos más simples de la música. Se trata de ver la improvisación consciente como una herramienta que permite la interiorización de estructuras propias de un sistema musical determinado, en este caso, el sistema tonal. Para este fin se propone cantar, no solamente con el nombre de las notas, sino también onomatopeyas y silabas diversas.

Por otro lado, es necesario dar cuenta de que se puede mejorar la técnica de la interpretación del instrumento a través del canto, dado que las dos actividades comparten fundamentos técnicos (como la activación de los resonadores y el manejo del aire), que se enfatizan al ser abordados a través del toque y cante, haciendo que el sonido de la flauta crezca considerablemente en volumen y calidad.

En este mismo sentido, es importante evidenciar el gran abanico de posibilidades tímbricas que se abre al incluir la voz en el instrumento, gracias a que el canto puede combinarse no solo con su sonido natural, sino también con las diversas sonoridades que ofrece, tales como slap, frullato, sonido de aire, entre otras. Por medio de la técnica, es posible también, acercarse a la polifonía en la flauta, aunque la profundización de esto se escapa de los alcances del presente proyecto.

El ente organizador de la propuesta metodológica, que, aborda la interiorización de los intervalos y la motricidad requerida para el aprendizaje de la técnica, es el concepto de *repetición motivica*. Caracterizado en la música minimalista del siglo XX y en múltiples expresiones de distintas partes del mundo. Es de vital importancia enfatizar que no se trata de una repetición mecánica, se propone más bien, la reiteración orgánica de motivos rítmico – melódicos creados a partir de exploraciones realizadas por el autor y sistematizadas por medio de mecanismos de sistematización.

Pedagógicamente hablando, el artista en formación necesita tanto de la emancipación como de la instrucción, de hecho, la segunda debe ir al servicio de la primera. La prioridad del docente no es instruir, es emancipar: hacer que el estudiante adquiera voluntad y deseo propios. Por lo anterior esta

investigación propone ejercicios destinados al dialogo. De acuerdo con lo anterior Jaques Rancière nos dice:

“Maestro es aquél que encierra una inteligencia en un círculo arbitrario, de donde ella no saldrá, a menos que esto le resulte necesario a sí misma. Para emancipar al individuo, es necesario – y basta con- estar uno mismo emancipado, es decir, ser consciente del verdadero poder de la mente humana. El ignorante aprenderá por su cuenta lo que el maestro ignora, si el maestro cree que puede y lo obliga a actualizar su capacidad”. (Rancière, 1987, pg.33)

De acuerdo con los objetivos propuestos, se dará cuenta que el proyecto, aporta de una manera sintética, elementos muy claros que fortalecen el crecimiento integral y el discurso sonoro de los músicos que decidan consultarlo.

### **1.6. Metodología**

Este trabajo de investigación se proyecta como un estudio de tipo mixto, porque se vale de distintos recursos en sus diferentes fases, tales como descriptivo, teórico y exploratorio.

En una primera instancia se recopilaron los antecedentes musicales y metodológicos que han abordado el toque y cante en la flauta travesa, determinando a manera de descripción, su relevancia, entorno y características particulares. Luego, se continúa describiendo el funcionamiento de la técnica como tal y se tratan los atributos teóricos que se relacionan con la misma, como por ejemplo la afinación, aspectos del pensamiento musical y la conducción de las voces. En un siguiente paso, se presenta la propuesta metodológica a manera de investigación exploratoria, puesto que la constituye una sucesión de ejercicios, que, si bien tienen que ver con antecedentes metodológicos en alguna proporción, hay otra parte que es una iniciativa propia acompañada de una obra original.

La propuesta metodológica, está dirigida a estudiantes de flauta travesa, interesados en explorar estas sonoridades y también a músicos en formación



que quieran aplicar los elementos del solfeo de una manera creativa empleando su instrumento. Se realizó pensando en un nivel básico buscando elementos expresivos musicales desde el comienzo del proceso. Es preciso decir que la propuesta se puede emplear no solo en la flauta travesa, es claro que el trabajo se dirige a este instrumento particular, pero, también es aplicable a instrumentos como la flauta travesa de caña, la flauta dulce, la quena, la zampoña y la gaita de la costa atlántica colombiana, delimitando claro está, en una futura investigación las características particulares de cada instrumento.

El proceso de recolección de información se hizo mediante entrevistas a personas idóneas que den cuenta de su experiencia en temas determinados. El formato es de tipo semi - estructurado, son informativas y orientadoras, se formularon las preguntas (que varían según la persona entrevistada), de manera que la respuesta este orientada entre la especificidad y la libre expresión. Las personas entrevistadas fueron: Ignacio Ramos, el joven músico Héctor Hernando Pérez y el profesor Fabio Ernesto Martínez, con quien se habló sobre la importancia de la formación auditiva, y cómo esto influye en la creatividad, también sobre las maneras de entrenar el oído interno y a cerca de los sistemas musicales.

También se realizó la consulta bibliográfica pertinente en libros como “La Flauta, posibilidades técnicas” de Carin Levine y Cristina Mitripoulos, “La Voz Como Instrumento” de Francisca Cuart y “El Maestro Ignorante” de Jaques Rancière. Se visitaron algunos sitios web y se revisaron algunos videos, discos y documentales, que tienen que ver con la relación cantar – tocar y con el desarrollo de procesos creativos.

## 2. La flauta travesa y el canto

El canto es uno de los primeros caminos, tal vez junto con la danza y el tambor, en evidenciar el rito de la música, en el que toda racionalización empieza y termina en la expresión, la magia, la adoración, el trance, y la celebración. Cantar es tan natural para el ser humano como hablar; distinto es, que existan maneras específicas de canto, que exijan a su vez, ciertas vivencias y particularidades sonoras y culturales. Algo parecido sucede con las flautas: parece que la flauta es tan natural en el ser humano, que se puede encontrar tanto en figuras impresas en jarrones de la antigua Grecia, pasando por el interior de las tribus más recónditas de África, el palacio de Federico el Grande, las orquestas propias de la música occidental del s. XVIII en adelante y varias expresiones culturales de Latinoamérica, Asia y Norteamérica.

La relación del canto con la flauta travesa específicamente, ha sido desarrollada en diversos contextos. En el jazz encontramos a Roland Kirk (1936 - 1977), Jeremy Steig (1942 - ), Robert Dick (1950 - ), Jiri Stivin (1942 - ), Malik Mezzadri (1969 - ), Dave Valentin (1952 - ), entre otros. Ian Anderson, fue el principal flautista en la escena del rock, liderando la agrupación Jethro Tull (1968).

En el ámbito de la música contemporánea encontramos a Andreas Stahel (1967 - ) y a Tilmann Dehnhard (1968 - ), dos flautistas alemanes que han explorado las posibilidades técnicas de la flauta y su relación con el universo vocal. También es importante mencionar a los compositores Wil Offermans (1957 - ) (también flautista y pedagogo), y a Toru Takemitsu (1930 – 1996 ).

Por otro lado, la técnica también se presenta en el pueblo Fulani que es la tribu nómada más grande del mundo. Aunque la música de esta cultura no está inscrita en la Flauta travesa del “sistema Bohem”, si desarrollaron un lenguaje muy particular con la flauta Fulani o Tambin, valioso instrumento tradicional.

En Latinoamérica está presente el flautista mexicano Alejandro Escuer y en Colombia específicamente se encuentran los músicos: Carlos Pineda, profesor de flauta de la Academia Luis A. Calvo; el flautista y profesor de la Universidad

Pedagógica Nacional Alfredo Enrique Ardila, se encuentra Tico Arnedo profesor de la universidad Javeriana y también el flautista de la agrupación Guafa Trío Ignacio Ramos.

## 2.1 Definición

Es común encontrar material para tocar y cantar diseñado para el piano, instrumentos de cuerda o percusión, pero no es tan lógico pensar que se pueda tocar y cantar en un instrumento de viento, puesto que la voz misma es considerada como instrumento de viento. No obstante, en la flauta traversa, esta relación es posible gracias a que la embocadura que se emplea para su interpretación, tiene la característica de que los labios no se cierran totalmente,<sup>2</sup> sino parcialmente. Por la misma razón, se puede hacer el toque y cante intercalando el sonido de la voz con el del instrumento generando así, un dialogo tímbrico.

Lo que hace que este dialogo sea claro y coherente, es el dominio de varios conceptos:

Como primera medida la afinación debe ser precisa y exacta, lo cual implica cierta interiorización del sonido que se emite tanto con la voz como con la flauta; esto de por sí, ya representa un reto interesante para el flautista, por todo lo que implica lograr la consciencia de la altura precisa.

En segundo lugar se deben conocer y hacer funcionar los resonadores que hacen que el sonido se amplifique. También se deben conocer las posibilidades tímbricas que nos brinda la flauta sola, así como las que surgen con la mezcla de la voz y el sonido del instrumento. Es importante tener en cuenta los tipos de ataque adecuados para este fin.

Tenemos entonces a grandes rasgos, dos posibilidades de relacionar la voz y la flauta: cuando se canta de manera simultánea, y cuando se hace

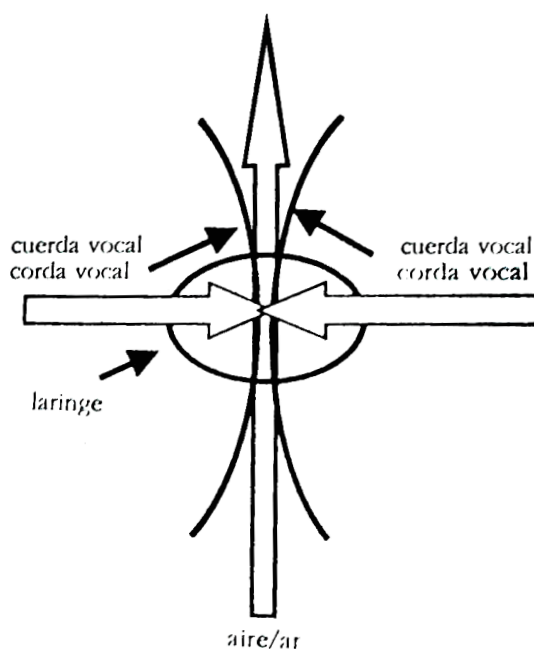
---

<sup>2</sup> En los instrumentos de viento que requieren del uso de una lengüeta (como el saxofón y el clarinete) o los instrumentos de la familia de los metales (trompeta, trombón, etc.), los labios están bajo presión.

intercalando un sonido con otro. Cada posibilidad responde a características particulares, las cuales se tratarán a continuación.

### 2.1.1. Toque y cante simultáneamente.

Esta manera de emplear el canto en la flauta es la más común de acuerdo con las referencias musicales, se produce con el aire que genera sonido en los pliegues vocales, sale por el mismo orificio labial y se introduce en la flauta. El libro *La Flauta, Posibilidades Técnicas* de Carin Levine & Christina Mitropoulos -Bott ofrece un gráfico que ilustra lo anterior.



3

Fig. 2.1. Dinámica de la columna de aire, en la producción de sonido vocal.

En la gráfica se puede apreciar la dirección del aire que sale de los pulmones; la flecha vertical nos muestra su movimiento natural en la producción de sonido hablado o cantado. Solo basta acercar la mano a la boca mientras pronunciamos cualquier palabra, para sentir esta ligera corriente de vapor que acompaña al sonido mismo. El aliento que sale mientras hablamos o cantamos tiene dos particularidades: es cálido y dosificado, este hecho natural marca una primera relación importante sobre la cual se profundizará más adelante. Ahora

<sup>3</sup> Levine y Mitropoulos *La Flauta, Posibilidades Técnicas* pg 25

bien esta corriente de aire que genera con el canto, golpea en el bisel de la boquilla de la flauta produciendo el sonido natural de la misma. El resultado es la combinación de los dos sonidos.

Es importante controlar el volumen de la voz y el del sonido del instrumento, así como la afinación, puesto que cualquier variación en la altura será evidente en el resultado sonoro. Esta manera de tocar cantando, puede darse también con el empleo de algunas técnicas extendidas como el sonido con aire, el frulato y el empleo de armónicos.

### **2.1.2 Toque y cante alternadamente.**

El hecho de que en la embocadura del flautista el labio superior quede libre de contacto con el instrumento, permite que el músico pueda abrir la boca o emboquillar a su antojo. De hecho, ese movimiento de los labios se hace naturalmente cuando se respira en medio de dos frases tocando cualquier pasaje musical.

Se trata entonces del canto de fonemas, silabas e incluso palabras desenfocando los labios un momento, para luego enfocarlos y buscar el sonido de la flauta.

No es usual encontrar esta manera de toque y cante. Algunos de los músicos que han incursionado en esta técnica son: Andreas Stahel, Dave Valentin, Nicole Mitchel y Magic Malik. La música Fulani de las flautas Tambin, muestran esto como un rasgo estilístico, que se complementa con otras maneras de tocar su flauta.

Es importante la exhalación controlada mediante el apoyo, que se tenga en cuenta cantar y tocar con la misma columna de aire, es decir: no porque se cambie de acción se debe romper el flujo de aire, claro que esto es relativo al fraseo que se esté realizando.

Tenemos entonces, dos movimientos conectados por una sola columna de aire. Dos acciones que parecen diferentes pero en realidad son muy parecidas.

## 2.2 Antecedentes musicales

Según el flautista, maestro y compositor Will Offermans, esta es una técnica que se utiliza sobretodo en la música étnica de todo el mundo:

“...It is a technique used in many styles of flute playing, especially in traditional and ethnic flute music around the globe: in Papua New Guinea (using a bamboo tube as a voice-resonator); Laos (singing a message-like text mingled with the flute sound); India (creating a vocal drone while playing the nahr flute); the Solomon Islands (a panpipe-like flute used as a voice-resonator); Central African Republic (complex interlocking of voice and flute sounds); and Australia (not a flute: singing into the didjeridu); but also in more recent music styles, like in jazz (e.g. the amazing "Rahsaan" Roland Kirk) or in pop music (e.g. Ian Anderson of Jethro Tull)<sup>4</sup>.

(...Esta es una técnica que se utiliza en muchos estilos de tocar la flauta, sobre todo en la música tradicional y étnica en todo el mundo: en Papúa Nueva Guinea (utilizando un tubo de bambú como resonador para la voz); en Laos (cantando con texto como mezclándolo con el sonido de la flauta); India (la creación de un sonido vocal mientras toca la flauta Nahr); en las Islas Salomón (la flauta de pan se usa como una resonador para la voz), República Centroafricana (entrelazado de sonidos de voz y flauta), y Australia (no en una flauta: allí cantan en el didjeridu); pero también en estilos musicales más recientes, como en el jazz (por ejemplo, el increíble "Rahsaan" Roland Kirk) o en la música rock (por ejemplo, Ian Anderson de Jethro Tull)". (Offermans, 2012)<sup>5</sup>

Se presentaran a continuación, los antecedentes musicales con el objetivo de contextualizar las distintas formas de ésta expresión musical concreta y describir los rasgos más sobresalientes de cada músico y movimiento. También para dar cuenta de referencias sonoras que sirvan de ayuda y de guía a las personas que decidan estudiar la relación flauta - canto.

La intención es estudiar y contextualizar los distintos puntos de vista, más es posible, que en esta compilación queden muchos músicos y expresiones sin nombrar, no por esto dejan de ser muy importantes.

<sup>4</sup> <http://www.forthecontemporaryflutist.com/etude/etude-07.html>

<sup>5</sup> Traducción propia

### 2.2.1 Flauta Fulani:

En la región montañosa del África Occidental conocida como Fouta Djallon, ubicada en la capital de Guinea: Konakry, se remonta el origen de la flauta Fulani; los habitantes de la región la llaman Tambin, los “Soussou”, que habitan en Sierra Leona, la conocen como “fule”, los “Mandinga” que abarcan varios países, la denominan “Buru” y los Wolof habitantes de Senegal y Gambia la llaman Tokoro<sup>6</sup>.

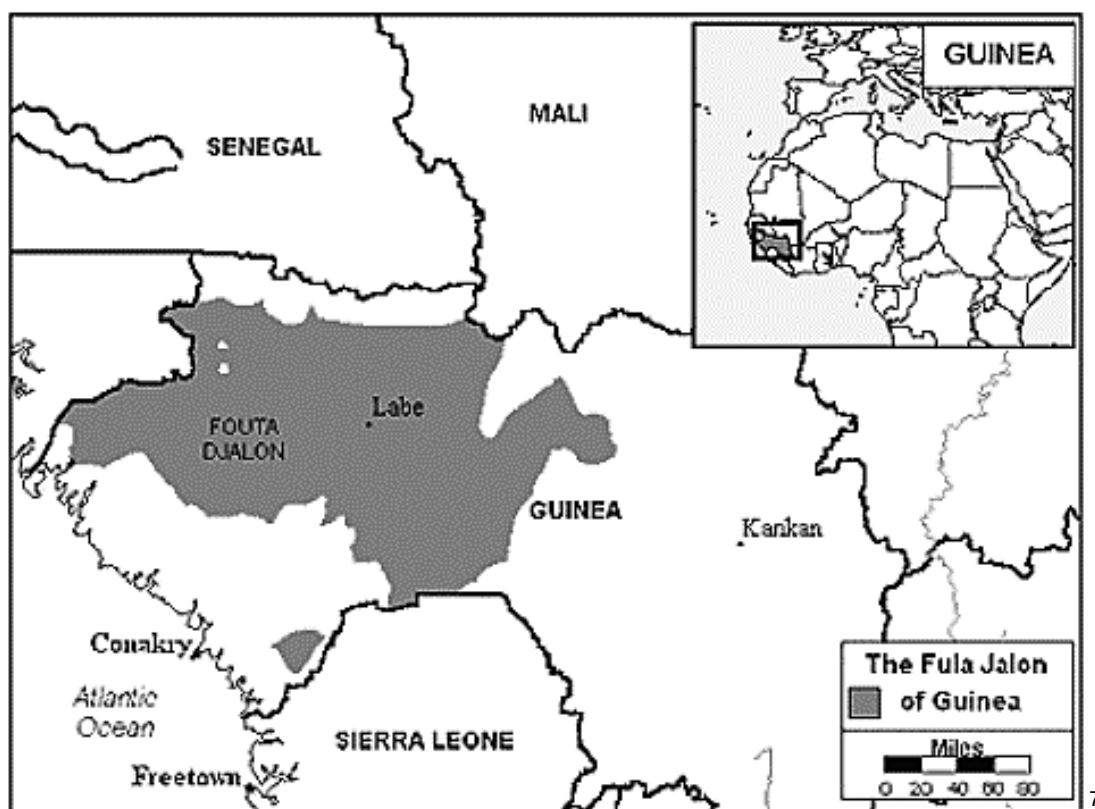


Fig. 2.2. Mapa de la región Fula Jalon en Guinea.

Fouta Djallon es conocida como “Castillo de Agua” de África Occidental, porque en su geografía confluyen tres importantes ríos: El Gambia, El Senegal y el Níger. En este territorio se remonta el origen de la flauta Tambin, pero la cultura Fulani es mucho más extensa; hay habitantes en Benin, Burkina Faso, Camerún, Chad, Gambia, Ghana, Guinea Bissau, Guinea Conakri, Mali, Mauritania, Níger, Nigeria, Rep. Centroafricana, Senegal, Sierra Leona, Sudan

<sup>6</sup> <http://maragato.wordpress.com/2011/12/08/la-flauta-de-tres-agujeros-y-el-tambor-en-el-mundo/>

<sup>7</sup> <http://american-biography.blogspot.com/2011/03/abd-al-rahman-ibrahima-ibn-sori-from.html>

y Togo.<sup>8</sup>Por esto es considerado el pueblo nómada más grande que existe en la actualidad.

Los Fulani, viajaron hacia el año 900 buscando agua y alimento para sus manadas de ganado desde el norte y oeste del continente, hasta el territorio que hoy ocupan. Dejaron huella por los lugares que pasaron y son los responsables de la inmersión y expansión del islamismo por amplísimas zonas del África central y Occidental.<sup>9</sup>En el librito de información del disco Fula Flute producido por Blue Monsters Records y Fula Flute Music, ASCAP en el año 2001, los orígenes de la cultura Fulani son misteriosos, aunque pueden ser descendientes de antiguas tribus de Israel.



Fig.2.3. Flauta Tambin, o Fula

Puesto que la cultura Fulani abarca varios países, el mismo documento, aclara que la flauta, es sentida como instrumento nacional para esta cultura, no solo para uno de los países que la conforman. Según el etnomusicólogo Franco-Israelí Simha Arom, esta flauta tiene una gran relevancia para la comunidad Fulani; tanto que es considerada instrumento nacional (Arom y Porter, 1978).<sup>11</sup>

<sup>8</sup> <http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/Pueblos/Fulani/>

<sup>9</sup> <http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/Pueblos/Fulani/>

<sup>10</sup> <http://instrumundo.blogspot.com/2012/06/tambin-serdu-fule-tokoro-flauta.html>

<sup>11</sup> para el periódico Ethnomusicology volumen 22 publicado en Enero de 1978, paginas 224 225.



La flauta, está construida en base a una vid (planta trepadora de la familia de las Vitáceas)<sup>12</sup> que crece a orillas del los ríos mencionados y en los bosques de Guinea. Tiene forma cónica y está provista de una embocadura rectangular y tres agujeros que producen una escala completa de una octava y media.<sup>13</sup> Las flautas se construyen en varias alturas; desde Mi hasta Si bemol. Las más comunes están en Fa, Fa#, Sol, La bemol y La (aprox. Según el sistema occidental). Producen una escala diatónica completa que comienza en la tercera de la escala y sube tres registros hasta la sexta en la escala. La abertura que se le hace a la vid puede variar de 1,59cm a 2.54cm aproximadamente.<sup>14</sup>

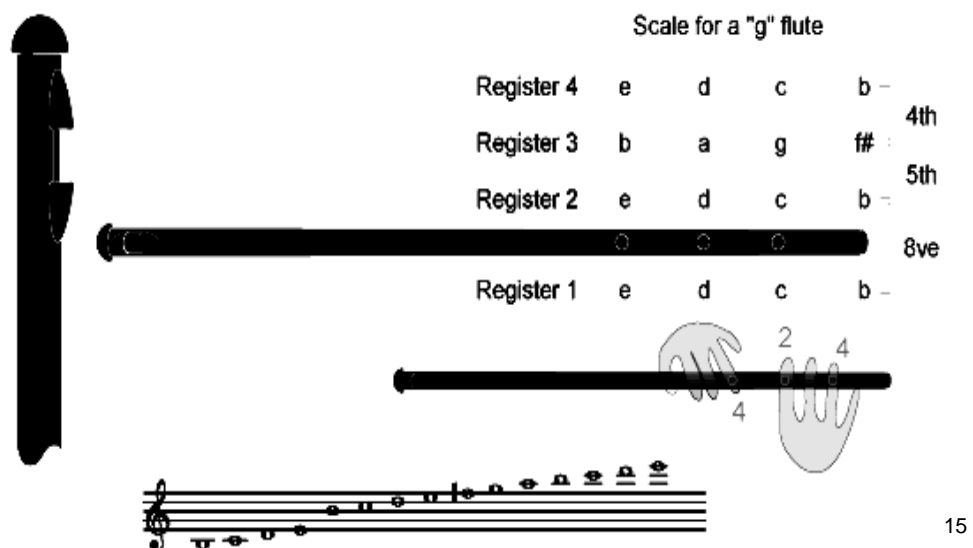


Fig. 2.4. Registro y digitación de la flauta Tambin.

Partiendo del modelo tradicional, el músico canadiense Sylvain Leroux que estudió flauta en Guinea, diseñó un Tambin cromático que fue dado a conocer en la feria de la flauta realizada en Nueva York el 24 de Marzo de 2012. El Tambin cromático tiene tres agujeros adicionales y un registro de una octava y media.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Diccionario de la Real Academia Española R.A.E

<sup>13</sup> [http://www.worldflutesfestival.org/es/fulani\\_es.htm](http://www.worldflutesfestival.org/es/fulani_es.htm)

<sup>14</sup> <http://worldflutesnews.org/spanish/?p=52>

<sup>15</sup> <http://www.fulaflute.net/>

<sup>16</sup> <http://instrumundo.blogspot.com/2012/06/tambin-serdu-fule-tokoro-flauta.html>



17

Fig.2.5. Flauta Tambin Cromática

Tradicionalmente, en la interpretación de esta flauta se incluye el sonido de la voz, generando así sonidos multifónicos y un timbre bastante particular. El registro vocal de los músicos es bastante amplio en los agudos y se toca usualmente en conjunto con otros instrumentos tradicionales de cuerda y de percusión. Otra característica de la música de esta cultura es la riqueza rítmica y el papel protagónico de la improvisación.

En el disco Fula Flute – The Songs, antes citado, Sylvain Leroux, el creador de la Tambin cromática, habla de Bailo Bah, uno de los representantes más importantes de este legado cultural y que también, grabó junto a Leroux, una serie de creaciones tradicionales junto una composición original. Sylvain nos cuenta que el maestro de la flauta Bailo Bah aprendió a tocar con su abuelo quien conocía los secretos del Tambin. Bailo nació en Futa Djallon y cuando tenía solo 15 años de edad viajó a pie por las tierras de Dakar y Senegal.

En el librito de este disco, Bailo Bah, habla sobre la leyenda del pájaro del Tambin:

“A Little orphan boy left to himself was toying with a piece of reed. After weeks of experimenting and playing, he had invented the Tambin. He climbed up in a tree, up in the Fouta Djallon and started to play. After pouring his heart out in his Tambin for a while, he looked down below and all the animals of the mountains were at the foot of the tree crying because of the beautiful music he had been playing”.

(“Un pequeño niño huérfano concentrado en sí mismo, estaba jugando con un trozo de caña. Después de semanas de experimentar y jugar, había inventado el Tambin. Se subió en un árbol, en el Fouta Djallon y empezó a tocar. Después de verter su corazón en su Tambin durante un rato, miró abajo y todos los animales de la montaña, estaban a los pies del árbol

<sup>17</sup> <http://www.fulaflute.net>

llorando por la hermosa música que había estado tocando.”<sup>18</sup> (Leroux, 2001).<sup>19</sup>

Es evidente la relación que existe entre la música de los fula y otras estéticas que se verán a continuación, frente a esto escribe el periodista Rick Sanders refiriéndose al disco antes mencionado:

“Absolutely transe-like, hypnotic. Like hearing the rural roots of Roland Kirk - haunting, repeated short melody, then wild, squawking, simultaneous improvisations/ vocalisations where voice and flute act as one, so you're sometimes not sure which is which. This is luminous, natural, exciting, PhD to the Anderson of Tull's GCSE. Many echoes of Baaba Maal to be head here: he is a Peul, who are Fula. The characteristic riffs and figures he and Mansour Seck made famous stand here in a more rustic setting, with acres of koras, balafons and desert. This is the sound of the Sahel, as close to universal music as we're likely to hear, though in this case recorded in New York. Twin players of flute or tambin are Bailo Bah, half Vietnamese, half Guinean and Sylvain leroux, Montrealer, who studied flute in Guinea. They play traditional songs, plus one new composition by Leroux. Is this group a going concern? They should be”.

(Absolutamente como un trance hipnótico. Como escuchar las raíces rurales de Roland Kirk , melodías cortas repetidas, rústicas, salvajes graznidos, simultáneas improvisaciones/ vocalizaciones, donde actúan voz y flauta como uno solo, por lo que a veces no estás seguro de que es qué. Esto es luminoso, natural, emocionante, PhD para Anderson de Jetro Tull. Muchos ecos de Baaba Maal aquí en la cabeza: él es un Peul, quienes pertenecen a los Fula. Riffs característicos y figuras que él y Mansour Seck hicieron famosas, están aquí en un ambiente más rústico, con acres de koras, balafons y el desierto. Este es el sonido del Sahel, posiblemente lo más cercano a la música universal, aunque en este caso fue grabado en Nueva York. Músicos gemelos de la Fula flauta o Tambin son Bailo Bah, mitad vietnamita, mitad guineano y Sylvain Leroux, canadiense, que estudió flauta en Guinea. Tocan canciones tradicionales, además de una nueva composición de Leroux. ¿Será este grupo, un proyecto en funcionamiento? Deben ser.”<sup>20</sup> (Sanders, 2003)

Es un hecho que las sonoridades de la “Flauta Fulani”, han influenciado distintas expresiones musicales en Norteamérica, pero también algunos rastros de estas influencias están en Sudamérica y en Colombia específicamente.

Existen fuentes confiables, que dan cuenta de la llegada de los Fulani a Cartagena en tiempos de la colonia. El documento “África en Colombia”

---

<sup>18</sup> Traducción Propia

<sup>19</sup> En el librito informativo del disco Fula flute

<sup>20</sup> Traducción propia

disponible en la página web [www.colombiaaprende.edu.co](http://www.colombiaaprende.edu.co), nos habla de la llegada de la cultura Fulani:

“Entre 1533 y 1580 debieron ser deportadas oficialmente hacia el puerto de Cartagena de Indias alrededor de 3.000 personas. Los africanos que llegaron durante ese periodo fueron llamados **gente de los ríos de Guinea**. Con esta expresión se referían a quienes procedían de la región comprendida entre las actuales repúblicas de Senegal y Sierra Leona. Según Alonso de Sandoval, jesuita que vivió en Cartagena de Indias en la primera mitad del siglo XVII, los **guineos** estaban conformados por diferentes grupos humanos: *Yolofos, berbesíes, mandingas y fulos; otros fulupos, otros banunes, o fulupos que llaman bootes, otros cazangas y banunes puros, otros branes, balantas, biáfaras y biojós, otros nalus, otros zapas, cocolíes y sosoos* (África en Colombia, sin fecha)<sup>21</sup>.

En Colombia se les conocía con el nombre de *Fulos* o *Fulupos*. Debido a su tradición como ganaderos muchos se dedicaron a trabajar en las haciendas de la Nueva Granada y también fueron utilizados en la boga, o en la navegación por el río Magdalena.<sup>22</sup>

### 2.2.2 La flauta y el canto en Colombia

En un encuentro musical con algunos artistas bogotanos, conocí al joven músico ibaguereño Héctor Hernando Parra Pérez, que ha contemplado esta relación flauta – voz en sus exploraciones sonoras. Días después del encuentro, en una entrevista que me concedió amablemente, indagamos sobre este hecho en la música Colombiana. En su casa, Héctor me mostro a través de su amplia discografía, algunos ejemplos de música de gaita, en los que los músicos anexan a sus interpretaciones algunas notas vocales muy agudas; veremos concretamente cuales son estos músicos específicamente.

Pablo Carvajal, es de la región de San Pelayo, (Córdoba), él interpreta la gaita corta y es el gaitero principal de los llamados “Gaiteros de San Pelayo”. Pablo en su versión del tema “el sapito”, mezcla la voz y la gaita corta de una manera poco usual, porque pese a que los gaiteros cantan normalmente la letra de los temas que interpretan, no es común que se mezcle el sonido del instrumento

<sup>21</sup> [http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-88185\\_archivo.pdf](http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-88185_archivo.pdf)

<sup>22</sup> África en Colombia, documento realizado por el proyecto “Atlas de culturas afrocolombianas”, realizado por el Ministerio de educación Nacional.

con onomatopeyas definidas. El tema se encuentra en un disco que hace parte de una colección llamada “música tradicional y popular de Colombia”.

Esta pieza existe en varias tradiciones del Caribe, existe la versión de los bailes cantados como Guacherna y como Tambora, existe también como puya, en banda pelayera y existe la versión a la cual nos referimos para grupo de gaita corta.

Por otra parte, en la interpretación del porro “La Mica Prieta”, del grupo Los Gaiteros de San Jacinto, también se cantan onomatopeyas combinándolas con el sonido particular de la gaita larga. El librito informativo del disco, nos dice que los músicos hacen estos sonidos imitando a los monos que se encuentran en la región.

En los anteriores ejemplos, es posible que exista alguna influencia de los músicos Fulani que llegaron en tiempos de la esclavitud.

Por otra parte, es sabido que los indígenas Chamies Embera de Riosucio, cantan sus melodías después de hacer un preludeo con la flauta tradicional que interpretan.

### **Ignacio Ramos**

Ignacio nace en el año 1972 en la ciudad de Bogotá. Emprende su quehacer musical acercándose a la guitarra y a instrumentos de viento tradicionales como la quena y la zampoña. A sus 25 años decide estudiar flauta traversa de manera autodidacta, ligando su aprendizaje a la formación del grupo “Guafa” que más tarde se convertiría en el gran proyecto “Guafa Trío”.

Después de realizar algunos estudios en la Academia Superior de Artes de Bogotá (A.S.A.B), ganó en el año 2000 una beca con el Ministerio de Cultura de Colombia para viajar a Caracas, Venezuela a estudiar con el reconocido flautista Luis Julio Toro. Posteriormente estudia arreglos y composición con el maestro León Cardona.

En el año 2006, Ignacio gana el primer premio como mejor intérprete de la música colombiana en el marco del festival nacional de nueva música colombiana B.A.T. y realiza el lanzamiento de su obra “Cuatro Flautazos”

escrita para el maestro León Cardona; la interpreta junto a la orquesta nacional de Puerto Rico.



23

Fig. 2.6. Ignacio Ramos

El proyecto Guafa Trío, ha sido un gran logro para la música Colombiana, por su rica mixtura tímbrica y de estilos que lo caracteriza. El grupo ha participado en numerosos festivales nacionales e internacionales.

En una entrevista que me respondió cordialmente Ignacio habla de su relación con la flauta y específicamente con la flauta y el canto.

“Considero que todo buen ejecutante de un instrumento debe tener una buena práctica en el canto, cantar simplemente, con la voz que tienes, preocupándote de resolver y entender la música que debes tocar antes de pasarla al instrumento. Ahora; la fortuna que poseemos como flautistas es tocar un instrumento que posee un arsenal de posibilidades tímbricas, como la mezcla de voz y sonido. Yo lo veo como el uso de una segunda voz que ningún otro instrumento de viento ofrece, así que porque no hacer uso de él?. Mi tránsito por estas técnicas ha sido muy afortunado; cuando

---

<sup>23</sup> <http://www.iberoarte.com/calendario.html>

resolví usarlas en la música colombiana el público lo agradeció como un acierto que comulgaba con el vigor natural que tienen nuestras músicas, tanto así que con los años otros flautistas empezaron a incorporar el uso de estas técnicas en sus interpretaciones de ritmos colombianos”.(Ramos, 2013).<sup>24</sup>

Entre los ejemplos musicales que podemos encontrar en los que se aplique el canto en la interpretación de la flauta, tenemos el joropo “Entreverao” del disco “Entre Montaña y Sabana” del año 2004. También está la pieza “Bandolita” del mismo trabajo discográfico.

### 2.2.3 Música de Laos

En las zonas del norte de Laos, Asia, se encuentra la comunidad étnica Khmu. También son conocidos como Khamu o Kammu, palabras que para los habitantes de Laos central provienen de Kha, cuyo significado es el de “esclavo”. Son de las tribus más pequeñas de Laos y están ubicados muy cerca del lugar donde se encuentran los países Laos, Tailandia y Myanmar.<sup>25</sup>

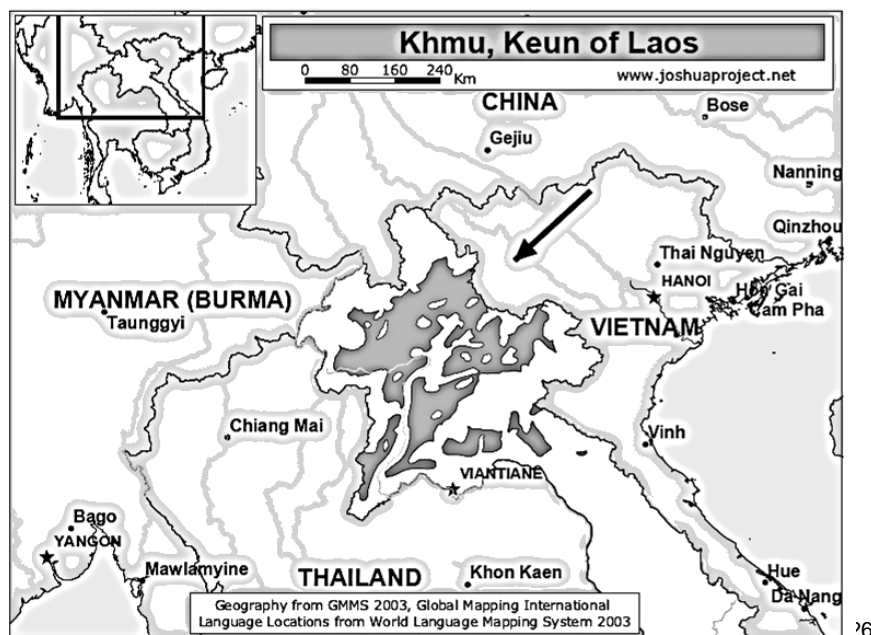


Fig. 2.7. Localización del pueblo Khumu en Laos.

<sup>24</sup> Entrevista hecha el 29 de Abril de 2013

<sup>25</sup> [http://www.omf.org/omf/us/peoples\\_and\\_places/people\\_groups/khmu\\_of\\_laos](http://www.omf.org/omf/us/peoples_and_places/people_groups/khmu_of_laos)

<sup>26</sup> <http://www.joshuaproject.net/people-profile.php?peo3=16139&rog3=LA>



La población de este lugar tiene sus propias creencias religiosas, aunque en algunas partes es muy difundido el budismo.

En el año 1973 el pianista y etnomusicólogo francés Jacques Brunet, realizó la grabación de una mujer tocando una flauta propia de los Khumu, grabación que se incluyó en el proyecto “Traditional Music in Laos Project”. Este proyecto fue creado en el año 1999 con los archivos de la Biblioteca Nacional de Laos y fue financiado por la “German Research Association” (Asociación Alemana de investigación).<sup>27</sup> Este trabajo incluye 5 recopilaciones, cuatro de las cuales es posible escuchar en la página web:

[http://www.seasite.niu.edu/lao/culture/traditional\\_Music/music\\_collection.htm](http://www.seasite.niu.edu/lao/culture/traditional_Music/music_collection.htm).

En el primer compilado se puede escuchar la grabación de Brunet, en la que se registró a Nang Suy tocando y cantando la flauta llamada *Khui Khmu*; esta grabación es el trak. Número 17 de la compilación.



Fig. 2.8. Nang Suy.

Con respecto a esta grabación particular, existe una descripción disponible en el sitio web: [http://www.flutopedia.com/ethrec\\_asc.htm](http://www.flutopedia.com/ethrec_asc.htm). En este sitio nos dicen:

---

<sup>27</sup> [http://www.seasite.niu.edu/lao/culture/traditional\\_Music/music\\_intro.htm](http://www.seasite.niu.edu/lao/culture/traditional_Music/music_intro.htm)



“The musician sings and plays alternately on a flute with two holes pierced near the closed extremities of the bamboo, the embouchure being in the centre of the instrument. Vocal and instrumental sounds mingle continuously in this improvisation. Nang Suy manifestly seeks to imitate the sound of the flute by her voice, such that the vocal and instrumental timbres are hard to tell apart.”

“El músico canta y toca alternadamente en una flauta con dos agujeros perforados cerca de las extremidades cerradas del bambú, la embocadura está en el centro del instrumento. Los sonidos vocales e instrumentales, se mezclan continuamente en esta improvisación. Nang Suy manifiesta que busca imitar el sonido de la flauta con su voz, de manera que los timbres vocales e instrumentales, son difíciles de diferenciar.”<sup>28</sup>

La grabación de Nang Suy se realizó en Luang Prabang (ciudad de Laos conocida por sus templos budistas). En el mismo lugar se grabó la pieza *Pi Pasan Khap*, realizada al parecer con otro instrumento llamado *Khui, Khap*. En esta grabación se escucha el dialogo de una voz femenina con el sonido de una flauta de madera; esta es la pieza número 6 del quinto volumen de la compilación antes mencionada.

#### 2.2.4 Músicos de jazz

##### Rahsaan Roland Kirk

Gran multi-instrumentista norteamericano nacido en Columbus Ohio en agosto 7 de 1935 y fallecido el 5 de diciembre de 1977 en Bloomington, Indiana. Su nombre de nacimiento era Ronal Theodore Kirk, nombre que decidió cambiar por Rahsaan Roland después de oírlo en un sueño. Quedó ciego a la edad de dos años por un tratamiento médico deficiente.

A los 15 años tocaba bugle, trompeta, clarinete y saxofón, pero se decidió por seguir profesionalmente el Saxofón tenor como instrumento principal. Descubrió también el Manzello una versión modificada del Saxello que era una variante ligeramente curvada del saxofón soprano en B bemol. También el

---

<sup>28</sup> Traducción propia.

Stritch un saxofón alto en E bemol, pero con la característica de que era recto, no curvo como usualmente es.<sup>29</sup>



30

Fig. 2.9. Roland Kirk tocando flauta.

Roland Kirk, fue el primer músico que empezó a explorar tocando dos y tres saxofones simultáneamente, esto quedó evidenciado en su primer disco “Triple Threat” (1956). En 1960 incorporó una sirena entre sus sonidos característicos y aproximadamente en 1963 logró dominar la técnica de respiración circular

<sup>29</sup> <http://www.rahsaanrolandkirk.net>

<sup>30</sup> <http://www.highresaudio.com>

que le permitía tocar por varios minutos sin interrumpir su sonido para respirar por la boca.<sup>31</sup>

El trabajo con el compositor Charles Mingus, fue importante para la carrera profesional de Roland Kirk así como la influencia de Jhon Coltrane y Duke Ellington; también trabajó con Ira Sullivan, Quincy Jones y Roy Haynes entre muchos otros grandes músicos, aunque siempre prefirió hacer sus propios proyectos.

Kirk grabó 28 discos como líder, 11 como colaborador, existen 11 recopilaciones y 5 lanzamientos después de su muerte.

El músico sufrió de una parálisis debida a un derrame cerebral en 1975, entonces modifico sus instrumentos para tocarlos con una sola mano, murió dos años después por un segundo derrame.

Entre la discografía están los siguientes ejemplos en los que toca flauta traversa específicamente con la técnica del toque y cante:

- You Did It, You Did It , del album “We Free Kings” (1961)
- Three For The Festival, de “We Free Kings” (1961)
- Funk Underneat, de “Roland Kirk with Jack McDuff - Kirk's Work", (1961)
- Summertime, del concierto “Newport All Stars - Roland Kirk Quartet” (1961)
- My Ship, del concierto “Rahsaan Roland Kirk - In Europe” (1962)
- Serenade To a Cuckoo, del album “I Talk With The Spirits” (1964)
- Ain't No Sunshine, del album “Black Root” (1971)
- Loving you, del disco “The Return of the 5000 Lb. Man” (1976)

Su manera de tocar la flauta traversa se caracterizaba por la inclusión de la voz en el sonido del instrumento, cantando y tocando simultáneamente añadiendo también gritos y graznidos como se puede evidenciar por ejemplo en You Did It, You Did It. En otras piezas el músico hace otra melodía distinta a la que está tocando, creando así fragmentos polifónicos. Roland Kirk es una notoria influencia en el trabajo de importantes músicos y flautistas.

---

<sup>31</sup> <http://www.rahsaanrolandkirk.net>

## Jeremy Steig

Flautista e ilustrador estadounidense nacido en New York en el año 1942. Empezó a tocar la flauta en la filarmónica de New York con el profesor Paige Brook a la edad de diez años. También frecuentaba algunos cafés ubicados en Village y allí, pudo tocar con grandes músicos de la época como Jim Hall, Bob Dylan y Fred Neill entre otros.<sup>32</sup>



Fig. 2.10. Jeremy Steig.

El hogar del músico fue muy importante para su formación, su padre William Steig era un conocido caricaturista y dibujante y su madre Elizabeth Mead Steig, era educadora y jefa del departamento de arte del Lesley College. Jeremy Steig ha sido de los flautistas más influyentes en la historia del jazz moderno, ha grabado 23 discos como solista y tiene 3 compilaciones.

A la edad de 19 años, sufre un accidente en motocicleta que deja la mitad de su rostro paralizado; dos años después graba sus primeros discos *Flute Fever* y *Jeremy and The Satyrs* con ayuda de una boquilla especial fabricada por él mismo. Ha tocado con músicos de la talla de Gary Peacock, Jimi Hendrix, Bill Evans, Art Blakey y Eddie Gómez entre otros.

<sup>32</sup> <http://www.jeremysteig.info>

<sup>33</sup> <http://noticiasjazz.blogspot.com>

En su manera de tocar se evidencia el constante uso de la voz, así como también el dominio de multifónicos, y diversas técnicas extendidas. Esto se puede escuchar en cualquiera de sus trabajos. Actualmente vive en Japón donde se desarrolla como músico flautista y artista plástico.

### **Jorge Pardo**

Flautista y saxofonista español nacido en Madrid en el año 1956, desde niño se ve rodeado por la cultura música española flamenca, comienza a tocar la guitarra pero pronto se ve atraído por los vientos. La flauta traversa la descubre tocando en los clubes de su ciudad natal, allí se encuentra con músicos de flamenco importantes como Diego Carrasco y Manuel Soler, entra al conservatorio de Madrid a los 14 años.



34

Fig.2.11. Jorge Pardo

Graba su primer disco “Las Grecas” en la década de los 70`s de la mano del productor Jhonny Galvao, ahí empezó su carrera prolífica en el mundo del jazz

---

<sup>34</sup> [jorgepardo.com](http://jorgepardo.com)



y su encuentro con el flamenco y otras músicas. Ha grabado 21 discos bajo su nombre y 12 discos como colaborador, trabajando con músicos como Paco de Lucía, Chick Corea, Camarón, Michel Bismut, entre otros.<sup>35</sup>

Aunque el mismo dice no considerarse buen cantante, en su estilo como flautista involucra el diálogo con la voz, así como otras características propias del flamenco como el sonido con aire y el glissando.

Algunos ejemplos en los que involucra la voz con el sonido de la flauta son:

- Germeringer Jazztage 1996 con Paco de Lucía
- “Veloz Hacia su Sino” del álbum “Veloz Hacia su Sino” hecho en 1993
- “Surcos” del disco “Huellas” 2012

En el año 2013, es premiado en el *Théâtre Du Chatelet* en París como mejor músico europeo de jazz, por la prestigiosa Academia Francesa de Jazz. Jorge Pardo es también un reconocido saxofonista tenor. En sus trabajos discográficos se evidencia el gran dominio que tiene sobre estos dos instrumentos.

## **Dave Valentin**

El flautista norteamericano de ascendencia puertorriqueña, nace en el año 1952 en el Bronx de New York. Creció escuchando música de Tito Rodríguez, Machito, Tito Puente y otros artistas latinos que sus padres escuchaban. Empezó a tocar la percusión desde muy temprana edad y en su adolescencia trabajó en clubs nocturnos tocando los timbales.

Estudió percusión en la escuela secundaria de música y artes de New York pero hasta los 18 años se interesó por la flauta. Se formó de la mano del flautista Hubert Laws y el músico Hal Bennett; trabajó un tiempo como profesor de escuela pero le dio prioridad al estudio de su flauta y siguió tocando hasta ir figurando poco a poco en la escena musical Neoyorquina.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> jorgepardo.com

<sup>36</sup> <http://musicians.allaboutjazz.com>



37

Fig.2.12. Dave Valentin.

Dave Valentin después de estudiar la flauta del sistema Bohem, incursionó en la interpretación de flautas de distintos países del mundo como la flauta de base de bambú de Perú, flautas bolivianas, tailandesas, rumanas y japonesas. Estudió la música latina, especialmente la charanga y realizó mezclas con otros géneros como el pop y el jazz.

Valentin ha grabado más de 18 discos como líder, y ha trabajado con músicos como Herbie Man, Lee Ritenour, Diane Schuur y Patti Austin. Fue convocado para la G.R.P Big Band All Stars y fue ganador del Grammy en el año 2003 en la categoría de Latin Jazz.

En su estilo personal como flautista, incluye la voz de manera alternada con el sonido del instrumento, cantando notas en el registro agudo. Dos ejemplos muy claros de este sonido se encuentran en el tema "Oasis" grabado con Lee Ritemour, Dave Grusin, Larri Williams, Carlos Vega y Abraham Laboriel. El segundo ejemplo, se titula "Solo Flute" y fue grabado en el festival de jazz de Montreal en el año 1991; en esta pieza Dave Valentin hace un recorrido por

<sup>37</sup> <http://www.buscasalsa.com/Dave-Valentin-Biographie?lang=fr>

diversas flautas, dialogando con ellas, cantando y tocando de una manera sorprendente.

### Malik Mezzadri

El flautista conocido con el seudónimo “Magic Malik”, nació en Costa de Marfil en el año 1969 y creció en Pointe - à - Pitre, una de las ciudades más importantes de Guadalupe (Francia)<sup>38</sup>. A la edad de 6 años comienza a tomar clases de flauta de pico, con un instrumento obsequiado por su madre. Más tarde, a la edad de 13 años, entra al mundo de la flauta traversa estudiando con el flautista Marc Rovelas. Cuando cumple 17 años, se traslada a Marsella (Francia) y se gradúa del Conservatorio de la ciudad ganando el primer premio en un concurso de interpretación de música clásica.

Malik viaja a Paris en el año 1988 y forma parte del proyecto “Human Spirits” durante un periodo de 10 años; también trabaja con Teri Moise, Laurent Garnier y Saint Germain. En el año 1992 funda su propia banda llamada Magic Malik Orchestra y lanza su primer demo en el año 1997.<sup>39</sup>



40

Fig. 2.13. Magic Malik.

<sup>38</sup> Archipiélago de las Antillas en el Mar Caribe.

<sup>39</sup> <http://www.citizenjazz.com/Magic-Malik,3465375.html>

<sup>40</sup> <http://juancarloshernandezjazzphotographer.blogspot.com/2010/02/magic-malik.html>



En 1998 entra a formar parte del trabajo “Groove Gang” dirigido por el saxofonista Julien Lourau. Saliendo de gira con este proyecto, visita algunos países de Sur América y de África, este hecho marcará su carrera de forma determinante.

Tras el trabajo realizado con Loureau sigue tocando y grabando con grupos como “Aka Moon” y “Octurn”, Gilbert Nouno, Steve Coleman y realiza la grabación del disco “Altiplano” con los músicos argentinos Jaime Torres y Minino Garay.

Magic Malik tiene para sus composiciones, referentes que van desde el Ars Nova, hasta la música contemporánea de Steve Reich, utilizando en ocasiones fórmulas matemáticas y nuevas maneras de composición. Tiene una gran influencia de atmosferas minimalistas y sonoridades étnicas.

La aplicación del canto en la interpretación de su instrumento es un factor constante en todos los trabajos que ha realizado, tiene en total 10 discos como líder y 15 colaboraciones con múltiples artistas. Como ejemplos concretos en los cuales haga uso del toque y cante en la flauta se encuentran:

- Los temas: “Ovni”, “Doyin” y “Voleo” Del disco “69 96” del año 2000
- Las piezas: “Le Miles”, “Vienne”, “So Nice”, “Alti-Plan”, “Duo 237”, “Nigeria” y “Estelle” del disco “00 – 237” del año 2003.

### **2.2.5 La flauta y el canto en el rock:**

#### **Ian Anderson**

Flautista y cantante escocés nacido en el año 1947 en un lugar llamado Dunfermline. A los 12 años se traslada al norte de Inglaterra, después de cursar la secundaria estudia en Art College, antes de decidir dedicarse a la música. En 1963 forma el grupo The Blades en el que hacía música soul y blues, allí tocaba la armónica y hacía las voces. Para el año 1965 el grupo ya

se había convertido en Jhon Evan Band, dos años después Anderson se traslada al sur del país y el grupo se extingue.<sup>41</sup>

Su formación como flautista la desarrolló de manera autodidacta desde el año 1967, un año más tarde se forma el grupo Jhetro Tull que continua hoy en actividad. El grupo ha grabado más de 30 discos en estudio y en concierto. Ian Anderson es conocido como la persona que introdujo la flauta traversa en el rock, aunque dice tener influencia directa de Roland Kirk.

Su manera de aprender fue totalmente intuitiva y experimental, solía pasar las frases musicales que conocía en la guitarra a la flauta, aplicando sus descubrimientos a la música que ejercía a diario. Dice conocer los sonidos de Roland Kirk a partir de un encuentro con su amigo Jeffrey Hammond, que lo acercó al sonido del jazz, recuerda particularmente el tema “Serenade to a Cuckoo”. Así desde sus primeros pasos con el instrumento Ian incorpora la combinación flauta – canto.<sup>42</sup>



43

Fig. 2.14. Ian Anderson.

---

<sup>41</sup> <http://jethrotull.com/>

<sup>42</sup> <http://prod.whinc.net/tullrevision/musicians/iananderson/equipment.html>

<sup>43</sup> <http://antoniosaz.blogspot.com>

Desde los primeros meses de 1968 el estilo del grupo Jhetro Tull ya tenía como característica este sonido de la mezcla tímbrica de la voz con la flauta. Sonido que diferenció y caracterizó la banda del resto de propuestas del lugar. La primera etapa fue una exploración sobretodo en el blues, mas adelante empezaría a mezclar otros tipos de música con la propuesta integral.

Como nunca recibió una clase formal, Ian Anderson tocaba con las digitaciones que intuía, hasta que un día su hija que empezaba a tocar flauta en el colegio le hizo dar cuenta de ello, tuvo entonces que aprender de nuevo para corregir sus digitaciones.

Su manera de tocar se caracteriza por la simultaneidad con el canto así como por la inclusión de gruñidos y otros sonidos guturales. También es un rasgo característico el constante uso de la escala pentatónica en sus improvisaciones. Se puede escuchar el timbre de la flauta y el canto en prácticamente toda la discografía de Jhetro Tull. Entre las exploraciones más destacadas se encuentra la adaptación de la pieza “Bouree” consignada en el disco “Stand Up” de 1969. Esta pieza está basada en la Suite en Em para Laud de J. S. Bach.

## **2.2.6 La flauta y el canto en la música contemporánea**

### **Andreas Stahel**

Músico Suizo nacido en el año 1967 en la ciudad de St. Gallen. Inicio sus estudios con la flauta desde los once años y desde entonces no ha parado de hacer música. Es improvisador, arreglista, compositor e intérprete. Después de terminar sus estudios en la música clásica, Andreas se dedicó al estudio de la improvisación libre en el contexto jazz y el flamenco, así como al aprendizaje de técnicas de canto, respiración circular e interpretación del Didgeridoo. Andreas habla de su enfoque:

“For many years, as a flautist and vocal performer, I focused on the development and perfection of new playing and singing techniques. I wanted to amass the largest possible vocabulary of sounds, which could

then be put to good use in improvisations or my own compositions.”

(Por muchos años, como flautista e intérprete vocal, me he centrado en el desarrollo y perfeccionamiento de nuevas técnicas de interpretación y de canto. Quería acumular el mayor vocabulario posible de sonidos, que luego se podrían usar muy bien en improvisaciones o mis propias composiciones). (Stahel, 2009).<sup>44</sup>

Andreas Stahel imparte clases en el conservatorio de Winterthur en Suiza. En los trabajos discográficos que ha realizado se centra en el dominio de distintas técnicas extendidas aplicadas en la flauta soprano, alto y bajo. Esto dentro de una música que oscila entre el minimalismo como eje principal, pasando por la música ambient, técnicas de contrapunto y música contemporánea.



45

Fig. 2.15. Andreas Stahel

En sus conciertos Stahel parece estar en una ceremonia, su música repetitiva, se acerca a la meditación en el budismo; él mismo dice estar interesado en el profundo efecto de la meditación en la música. Con respecto a esto, comenta el escritor Tom Gsteiger:

“Actually, Stahel doesn't come over as an airy mystic either on or off stage, rather as an artist with a clear vision, driven by curiosity and sincerity, imperturbable, with great creative staying power.”

<sup>44</sup> <http://www.andreas-stahel.ch> Traducción propia

<sup>45</sup> [www.last.fm](http://www.last.fm)

“En realidad, Stahel no viene con un aire de místico ya sea dentro o fuera del escenario, más bien como un artista con una clara visión, impulsada por la curiosidad y la sinceridad, imperturbable, con gran capacidad y fuerza creativa.” (Gsteiger, 2008).

En los trabajos *Helix Felix* y *Circular Hocket*, Stahel explora el canto y la flauta en varias de sus composiciones de manera alternada y simultánea, puntualmente en las siguientes obras.

- En el disco “*Helix Felix*” del año 2004, están las piezas: “*Continuum*”, “*Helix Felix*”, “*Solaris*” y “*Pax Multiplex*.”
- En el disco “*Circular Hocket*” del año 2008, se encuentran las piezas: “*Steamin Shapes*”, “*Circular Hocket I*”, “*Soft Trance I*”, “*Circular Hocket II*”, “*Vortex*”, “*Circular Hocket III*” y “*Soft Trance II*.”

### **Wil Offermans**

Nació en Holanda en el año 1957 en la ciudad llamada Maastricht, estudio en el conservatorio holandés “*Brabante*”, de allí se graduó en 1983 como flautista clásico e improvisador. Antes de graduarse realizó un viaje a E.E.U.U. para reunirse y tomar clases con flautistas como Hubert Laws, James Newton, Robert Dick y Leone Buyse. En el año 1985 realizó un proyecto llamado “*Round About 12.5*”, el cual lo llevó por 18 países en Asia, África, Norte y Sur América y Europa, investigando también las flautas étnicas de cada región.

Offermans tiene y ha realizado una gran cantidad de proyectos pedagógicos, interculturales y musicales. Además de que ha impartido talleres en toda Europa, en distintos lugares de E.E.U.U. y Asia, desarrolla desde hace quince años “*Día de la Flauta*”, iniciativa dirigida a niños y grupos de aficionados en distintas escuelas de música. Inventó un sencilla flauta de tres orificios llamada “*Thumpy Flute*” que funciona a base de armónicos y escribió todo un libro que contiene numerosas composiciones para este instrumento.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> <http://www.wiloffermans.com>



47

Fig. 2. 16. Wil Offermans

El enfoque de sus composiciones tímbricamente se dirige hacia la música del S. XX, siempre inquieto con la investigación y difusión de las técnicas extendidas. Entre sus trabajos creativos se encuentran: “The improvisation Calendar” que contiene 52 improvisaciones, “Working Song One & Two” con 2 obras de su autoría. Tiene en total 8 trabajos discográficos y 18 publicaciones en donde se encuentran composiciones para flauta sola, para cuarteto de flautas y estudios metodológicos.

En el libro “For the Contemporary Flutist” se reúnen 12 estudios destinados a las sonoridades no convencionales de la flauta travesa, de los cuales dedica 2 al estudio del toque y cate específicamente. Esto se tratará con más detalle al final de este capítulo en el apartado 2.7 pag.

- “How to Survive in Paradise” del disco “Iliois” de 1993
- “Honami”, Offermans del disco “The Magic Flute” del año 1997.
- “Kurokami Love” de disco “Made in Japan” del año 1998
- “Tsuru-no-Sugomori” Pieza tradicional propia de la flauta Sakuhachi que Will Offerman transcribió y adaptó en el año 1999.

<sup>47</sup> <http://laflautatraveseradesdelabarrera.blogspot.com/2009/08/wil-offermans.html>

En su trabajo se nota un especial interés por la música de la tradición japonesa, aunque no se refiere a ella exclusivamente, solo en algunos trabajos discográficos.

### **Tilmann Dehnhard**

Tilmann nació en el año 1968 en Damstadt (Alemania). A los 16 años recibe su primera clase de flauta, cuatro años más tarde, gana el primer premio en un importante concurso de composición y un año más tarde entra a estudiar flauta travesa y saxofón en la universidad de las Artes en Berlín, su énfasis académico fue en jazz.



Fig.2.17. Tilmann Dehnhard

En 1991 funda el quinteto "jazz indeed" con el que realiza conciertos en Berlin y otras partes de Alemania. Dos años más tarde trabajó en la música para las obras de teatro "Mörderkind" y "Stadttheater Frankfurt Oder". En 1994 gana una beca para estudiar con John Ruocco y Den Haag en los países bajos y

después gana otra beca para estudiar saxofón con el músico David Liebman en Pensilvania.<sup>48</sup>

Tilmann ha trabajado en varios musicales importantes como “Cats” y “Cabarett” y tiene un buen número de publicaciones, tanto de obras como de métodos y estudios, toca el la flauta travesa soprano, alto, bajo, contrabajo, piccolo y también es saxofonista.

En sus 8 producciones discográficas propias, vemos que trabaja varios géneros musicales como el jazz, la música experimental y minimalista. Sus aportes pedagógicos están impresos en una serie de libros, en los que trata temas como las técnicas extendidas en la flauta, el dominio de la improvisación y cuestiones técnicas del saxofón y el clarinete.

Su incursión en la música contemporánea se evidencia en el trabajo “Breath” del año 2002, allí aplica la técnica del canto en la flauta en las piezas: “Lonely Woman”, “Somday my Orice Will Come”, “Traces”, “Breath i” y “Sing o the Times”.

Tilmann Dehnhard ha dado talleres en Europa, E.E.U.U. y en Colombia ha trabajado en Medellín y Bogotá.

### **Robert Dick**

Es uno de los más importantes flautistas en la escena de la música contemporánea, experimental y el jazz de Norte América, aunque también ha profundizado en el repertorio de la flauta clásica y en la improvisación libre. Nació en la ciudad de Nueva York en el año 1950, donde estudio flauta con los maestros Henry Zlotnik, James Pappoutsakis, Julius Baker y Thomas Nyfenger.

Se graduó de la “High School of Music and Art” de New York y estudio luego en la universidad de “Yale” donde obtuvo su título como magister en composición en el año 1973.

---

<sup>48</sup> <http://www.dehnhard.com>



Por sus creaciones musicales, ganó varias becas para estudiar composición con reconocidos maestros. Poniendo en práctica sus conocimientos académicos, ha investigado incansablemente las posibles sonoridades de la flauta travesa, por esto, es conocido en el mundo académico de Europa, Asia y Suramérica. Su carrera como intérprete de la música clásica lo ha llevado a grabar las “12 fantasías” de Telemann, y a explorar el universo de Paganini.<sup>49</sup>



50

Fig. 2.18 Robert Dick

Es autor de varias publicaciones, entre las que se encuentran tres métodos dedicados a la enseñanza de sonoridades contemporáneas:

- The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques
- Tone Development through Extended Techniques.

---

<sup>49</sup> <http://laflautatraveseradesdelabarrera.blogspot.com>

<sup>50</sup> <http://www.robertdick.net>

- Circular Breathing for the Flutist.
- Flying Lessons, Volume I - Six Contemporary Concert Etudes
- Flying Lessons, Volume II - Six Contemporary Concert Etudes

Tiene también un amplio número de composiciones para flauta sola que ha publicado y enseñado en una gran cantidad de academias, encuentros, festivales y congresos. Ha escrito numerosos artículos, en los que expone su visión con respecto a diversos temas propios del mundo de la flauta y la música en general.

En sus recitales toca la flauta alto, flauta bajo, flauta soprano, piccolo y flauta octobajo. También toca un flauta que construyó el lutier “Brannen” especialmente para él. Debido a la profunda influencia que Jimi Hendrix ha ejercido en él, se ideó una boquilla movable que permite hacer un glissando perfecto, buscando con ella imitar el sonido del glissando en la guitarra de Hendrix. Trabajo con “Brannen Brothers Flutemakers” en la construcción de su propuesta.

El toque y cante en la flauta lo ha aplicado en casi toda su discografía. Ha grabado aproximadamente 16 discos como líder y otros tantos proyectos colectivos. La técnica de toque y cante, es utilizada también en varias de sus composiciones. Es un músico, investigador y pedagogo realmente admirable.

### **2.2.7 Antecedentes en la música escrita**

La técnica del toque y cante en la música de los Khmu en el norte de Laos y en los Fulani; así como, la influencia de los mismos en la música Colombiana, está enmarcada en la tradición oral. Es decir, un proceso complejo por el cual, se van pasando los conocimientos de generación en generación a través de los años. Proceso, en el que se evidencian por medio del sonido, características de la vida cotidiana que hacen posible la transmisión del conocimiento.

Los músicos como Roland Kirk, Ian Anderson y Jorge Pardo han desarrollado su sonido en esta técnica de manera autodidacta y por influencia auditiva. Roland Kirk sin quererlo, influyó a Ian Anderson, a Magic Malik, a Jorge

Pardo, a Robert Dick, y a muchos otros músicos en el medio del jazz y la música contemporánea. Se abre entonces un cuestionamiento: ¿Qué tipo de influencias tendría Roland Kirk para desarrollar la mezcla de la voz y la flauta? Probablemente, el ya conocido proceso de esclavitud ocurrido en África, que trasladó comunidades enteras a Norte América, trajo consigo los rasgos sonoros, propios de los Fulani.

Por otro lado vemos en los músicos que tuvieron formación musical universitaria, la influencia de la tradición musical escrita, que se establece en el lenguaje de occidente. La inclusión del canto en flauta traversa de occidente se incorporó hasta el siglo XX, por varias razones: en primera instancia, por el diseño de la flauta de T. Boehm inventado en 1847, que fue producto de la constante evolución del instrumento en occidente, permitió que tanto los instrumentistas como los compositores, pudieran experimentar sonidos no convencionales. Esto ligado, claro está, al desarrollo de las corrientes estéticas en Europa, (Levine y Mitropoulos, 2005).

Lo anterior se suma, al dialogo que los compositores entablaron con tradiciones musicales de Asia y África, así como el intercambio que se establece con los instrumentistas directamente. Con respecto a esto el prefacio del texto “La Flauta, Posibilidades Técnicas” de Levine y Mitropoulos nos dice lo siguiente:

Una gran parte de la música para un instrumento solo escrita después de 1930 está dedicada a la flauta. El motivo de ello son las numerosas posibilidades sonoras de la flauta, que permiten una ampliación muy diferenciada de las maneras habituales de tocar. En numerosas cooperaciones constructivas y experimentales entre instrumentistas y compositores se han desarrollado nuevas técnicas interpretativas y formas de notación; de esta manera la flauta se ha emancipado visiblemente como instrumento de múltiples posibilidades sonoras. (Levine & Mitropoulos, 2005).

Curiosamente, vemos que en el medio musical en el que predomina la grafía, de alguna manera también se construyen y comunican los conocimientos por medio de la oralidad.

La música contemporánea, es el medio en el que más se han escrito obras para flauta con la particularidad de la inclusión de la voz en la interpretación del instrumento. Como ejemplos tenemos:

- “Cassandra's Dream Song” (1970), de Brian Ferneyhough
- "Voice" (1971) de Toru Takemitsu
- “Estudio N° 5 para flauta” (1974) de Isang Yun
- “Unity Capsule” (1975 – 1976) de Brian Ferneyhough, para flauta sola
- “Plainsong” (1977) de Robert Aitken, para flauta sola
- “Landscape with birds” (1980) de Peteris Vasks, para flauta sola
- “Avis Urbanus” (1991) de Ofer Ben-Amots, para flauta amplificada
- “Templos” (1993) de Alejandro Escuer, para flauta sola amplificada
- “Honami” (1994) de Wil Offermans, para flauta sola
- “Vertical songs I” (1995), de Toshio Hosokawa, para flauta sola
- “Tsuru-no-Sugomori" (1999) de Will Offermans, para flauta sola
- “In a Living Memory” (2000) de Toshi Ichijanagi, para flauta sola
- “Within” (1999-2003) de Ian Clarke, para siete flautas
- “Demons” (2004) de Brett Dean, para flauta sola
- “Inner Voices II” (2007) para flauta sola, de Yii Kah Hoe
- "Straßenmusiken" (2010) de Benjamin Scheuer, para multi-instrumentista y 4 cintas
- “Imagery” (2011) de Yii Kah Hoe, para flauta sola y ventiladores

Muchas de estas obras, están construidas mediante un dialogo permanente, entre técnicas como el serialismo y el dodecafonismo con músicas de otras latitudes, como las de la tradición japonesa, africana, oriental y sudamericana. Del mismo modo, existen algunas obras que se mezclan con otro tipo de lenguajes, como el jazz, blues y el rock. De esta mixtura tenemos los siguientes ejemplos:

- “Walk Like This” (2002) de Ian Clarke para cuatro flautas
- “Fish are Jumping” (1999) de Robert Dick, para flauta sola
- "The Great Train Race" (1993) para flauta sola, de Ian Clarke
- “Zoom Tube” (1999) para flauta sola, de Ian Clarke
- “Look Out” (1989) de Robert Dick: Esta pieza está escrita para flauta sola, explora sonoridades diversas entre ellas el toque y cante. Es una obra tonal y está escrita en el lenguaje del rock.

Como vemos, existe un amplísimo repertorio escrito en el que se incluye la voz en la interpretación de la flauta transversa. Es preciso decir que no se ha tenido en consideración el repertorio para flauta bajo, flauta alto, piccolo y flauta octobajo.

### 2.3 Notación: (formas de escritura)

De algunas de las anteriores obras, veremos las distintas maneras de escritura que los compositores han empleado:

1º En la obra “Fish Are Jumping” de Robert Dick tenemos esta indicación:

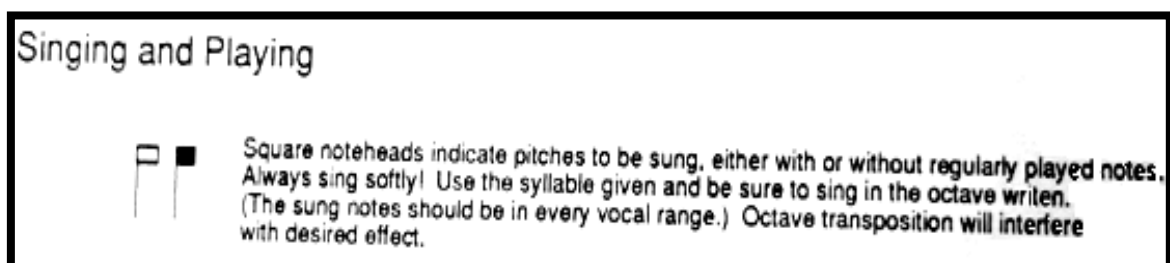


Fig. 2.19. Fragmento de convenciones de Fish Are Jumping

Este recuadro traduce:

*“Las cabezas cuadradas de las notas, indican que deben ser cantadas. Pueden aparecer regular e irregularmente. Siempre cantar en voz baja! Utilice la sílaba indicada y asegúrese de cantar en la octava que está escrita. (Las notas cantadas deben estar dentro del rango de la voz.) Al octavarlas se va a interferir con el efecto deseado.”<sup>51</sup>*

2º En otra obra del mismo autor llamada Lookout, se utiliza la misma notación con la diferencia que las notas con la cabeza cuadrada, están junto a las mismas notas pero escritas convencionalmente. Esto para indicar que se debe cantar y tocar al mismo tiempo:

<sup>51</sup> Traducción Propia



Fig. 2.20. Ejemplo de notación en "Lookout"

3º En el primer compás de la misma obra, se indica que se debe cantar y tocar con armónicos:

Musical notation for 'Lookout' No. 2 showing a treble clef staff with a whole note chord, a fermata, and a diagram of harmonics. The diagram shows a semibreve note with a circle above it containing a smaller circle, and a series of smaller circles below it. The text "8-10" is written above the diagram. The text "Freely" and "♩ = +/-48" are written to the left of the staff. The text "harmonics appear" is written above the diagram. The text "sing/play ooh" is written below the staff. The text "f/p" is written below the staff. The text "p ff p" is written below the staff.

Fig. 2.21. Ejemplo de notación en "Lookout" N° 2

4º En la obra "Landscape With Birds" del compositor europeo Peteris Vasks, se presenta otro tipo de notación en los primeros compases:

Musical notation for 'Landscape With Birds' showing a treble clef staff with a whole note chord and the text "ca 5" and "sing" written above the staff.

Fig. 2.22. Ejemplo de notación en "Landscape With Birds"

5º En la misma obra, el compositor escribe una frase donde suena un intervalo de tercera, la frase está escrita de manera tradicional, con una indicación sobre la partitura:

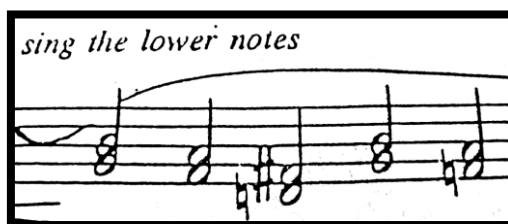


Fig.2.23. Ejemplo de notación en “Landscape With Birds” N° 2

6º algo parecido pasa en “Honami” obra del holandés Wil Offermans:

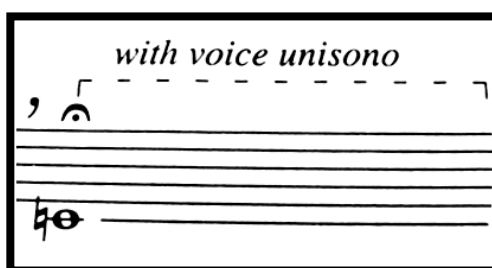


Fig. 2.24 Ejemplo de notación en “Honami”

7º En un estudio dedicado al toque y cante en la flauta traviesa, también de Offermans, se especifican las notas en las que el quiere que se cante siempre a unísono con una línea punteada:

**Etüde / etude 7**  
**Unisono und paralleles Singen**  
**Singing unisono and parallel**

Steady going  $\text{♩} = 88$  voice\* / Stimme\* simile...

Fig. 2.25. Ejemplo de notación en estudio N° 7 de W. Offermans

8º en el estudio número 8 de la misma compilación, Offermans separa la voz y la flauta en dos sistemas diferentes:

♩ = ± 60 Andante

Voice

Flute

*p*

*p molto vibrato sempre*

Fig. 2.26. Ejemplo de notación en estudio N° 8 de W. Offermans

9º Tenemos en este ejemplo la obra “A Color Song on B” del compositor Tomoko Fukui, en la que se pide al intérprete realizar libres ondulaciones vocales:

senza tempo

voice ad. lib.

*fff*

Fig. 2.27. Ejemplo de notación en la obra “A Color Song on B”

## 2.4 Factores comunes en la técnica de la flauta y el canto.

De antemano, es importante aclarar que la técnica es relativa al estilo musical y por lo mismo, sus consideraciones varían según el contexto cultural en el cual se desarrolle. Hoy, es importante no hablar de la técnica, sino más bien de las técnicas.



Desde el punto de vista de la escuela occidental, se han sistematizado ciertos principios que buscan un refinamiento específico del sonido conforme sus construcciones estéticas, procurando siempre plena eficiencia en digitación y sonido, desde el estudio de la naturaleza de la anatomía humana; bajo los parámetros de las capacidades corporales se construyeron y se construyen aun distintos tipos de instrumentos musicales y la tradición en su manera de tocar. Tanto las técnicas como los instrumentos han variado a través del tiempo.

En la escuela formal de la flauta traversa, encontramos varias tendencias técnicas: la escuela francesa por ejemplo tiene ciertas sutilezas distintas a la rusa o la alemana; así vemos que en el canto lírico pasa algo parecido. En éste capítulo, se tratarán aspectos básicos que tienen en común las distintas maneras de hacer, tanto en la interpretación de la flauta como en el manejo de la voz, pero no se hará referencia a alguna escuela específica. Se verán principios como: el manejo del aire, la relajación corporal, manejo de los resonadores y la amplitud de la garganta.

Aclarar las similitudes técnicas es el primer paso para comprender las múltiples relaciones que existen entre el universo vocal y el flautístico: dar cuenta de otras maneras de hacer, que den a su vez, espacio a otras maneras de sentir y percibir el quehacer musical.

#### **2.4.1 Relajación:**

Es lo primero que se debe tener en cuenta al momento de abordar el aprendizaje de cualquier instrumento; no se trata de dejarse llevar por la fuerza de gravedad, ni de abandonarse a la displicencia. La relajación como tal, se puede decir es una actitud de fluidez general del cuerpo y de la mente, actitud que se encuentra profundamente ligada a la respiración y a la concentración.

No es suficiente con sentirse relajado antes de empezar la actividad musical, al principio, es vital tomar pequeños descansos con el fin de optimizar los movimientos y oxigenar el cuerpo.

La técnica está para favorecer la sensación de tranquilidad y fluidez hasta en los pasajes más difíciles, otra cosa distinta es, que ciertas piezas requieran en pro de la expresión gran cantidad de energía y de fuerza, pero en estas ocasiones el cuerpo y el sonido deben actuar con fluidez, porque si no es así, la música misma dará cuenta de ello.

Es prioritario entonces relajar el cuerpo antes, durante y después de las sesiones de estudio tanto para el canto como para la labor del flautista, esto evitará problemas corporales y será un factor primordial para la proyección y la calidad del sonido.

#### **2.4.2 Postura:**

La relación instrumento – cuerpo, debe permanecer en un estado de aprendizaje constante, puesto que afecta todos los otros aspectos técnicos como respiración, resonancia, relajación y proyección. Frente a la importancia primordial de la consciencia corporal Dominique Hoppenot, importante violinista francesa, tiene unas importantes reflexiones consignadas en su libro “Le Violon intérieur”:

“...olvidamos que la música se expresa, sobre todo, a través del cuerpo y también por él se desfigura, cuando no está perfectamente armonizado... todas las dificultades creadas en la sonoridad, los cambios de posición, el vibrato, el saltillo, el staccato, etc., están prácticamente resueltos si se dispone de un equilibrio perfecto del cuerpo... La riqueza interior, en la música, solamente puede expresarse mediante una vida corporal libre, sin trabas, sin gestos que perturben y que procuren una libertad de acción completa.” Dominique Hoppenot Le Violon intérieur 1983 págs. 25 y 26.

Luego de comprender la importancia primordial de la relación que el instrumentista tiene con su cuerpo, veremos las características de esa correcta postura tanto para tocar la flauta como para el canto:

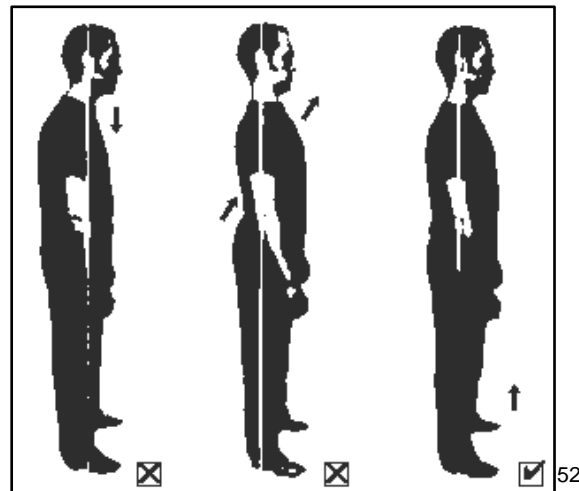


Fig. 2.28. Grafica sobre la correcta posición corporal.

La postura adecuada, le permite al músico un permanente estado de alerta, una concientización más profunda, más relajación y proyección. Particularmente los pulmones necesitan de amplitud y flexibilidad, para que el aire pueda entrar y salir con naturalidad, aunque es cierto que todo el cuerpo influye en el sonido.

“Puesto que el cuerpo es un todo, cada dificultad debe ser puesta en relación con él, en su totalidad. Las interferencias, los bloqueos instrumentales no son sino las manifestaciones de una errónea utilización del cuerpo, inadaptado a las necesidades de la acción instrumental.” Dominique Hoppenot *Le Violon intérieur* 1983 págs. 25 y 26.

Por otro lado, la postura no es una camisa de fuerza, es decir, muchos músicos modifican la posición natural del instrumentista académico, teniendo eso si una base de fluidez en el escenario, haciendo que su expresión corporal enriquezca su arte. Es el caso de Ian Anderson, flautista de la agrupación Jetro Tull, que en momentos tocaba poniendo uno de sus pies sobre la rodilla contraria, tocando literalmente sobre un solo pie; otro músico que tiene una extraña relación subjetiva con su cuerpo, es el pianista Keith Jarrett, que incluso se pone de pie durante sus interpretaciones, manteniendo no obstante su sonido impecable.

<sup>52</sup> David Mason Respiración y postura en el canto Coro de Cámara de Madrid 2010

Dicho esto vemos tanto el flautista como el cantante tienen una postura similar, en tanto que el instrumento funciona con la exhalación y por lo mismo deben generar una corriente de aire que no es posible si no se tiene en cuenta la posición del cuerpo.

### **2.4.3 La respiración, el manejo del aire y el apoyo:**

En los instrumentos de viento y en el canto, el aire es la materia prima por la cual se produce el sonido, por eso, es de vital importancia tener consciencia de este proceso corporal. Existe la respiración intuitiva y la controlada, la segunda es la que se utiliza en el canto y también cuando se toca la flauta.

La respiración intuitiva se realiza de una manera natural, inspirando por la nariz y expirando por la boca o también por la nariz. El aire se calienta por la vía nasal, luego pasa por la faringe, laringe, tráquea, bronquios y llega a los pulmones que hacen dilatar el tórax y activando las costillas y los músculos intercostales. Luego el aire sale mediante la función de los músculos abdominales e intercostales. Vemos que este tipo de respiración consta de dos movimientos: inspiración y espiración.<sup>53</sup>

La respiración controlada consta de tres movimientos inspiración, retención y espiración. Existen en términos generales tres tipos de inspiración: profunda, mediana y breve, que están presentes también en la respiración intuitiva; solo que en la manera controlada es necesario hacerse consciente de estas diferencias. En el método de flauta Taffanel & Gaubert, se explica:

“La inspiración puede ser profunda mediana o breve. Empléese la primera cuando la frase es de larga duración o de gran intensidad; se obtiene por la dilatación más amplia de los pulmones. La inspiración mediana - la de más uso - no exige sino una admisión de aire apenas superior a la normal. Por fin, la tercera, o breve, no es, por así decirlo, más que una inspiración de refuerzo destinada a llenar un ligero vacío de los pulmones entre dos miembros de frase; se emplea también en ciertos pasajes expresivos entrecortados.” (Tafanel & Gaubert, método completo para flauta travesera tomo 1 pág. 52).

---

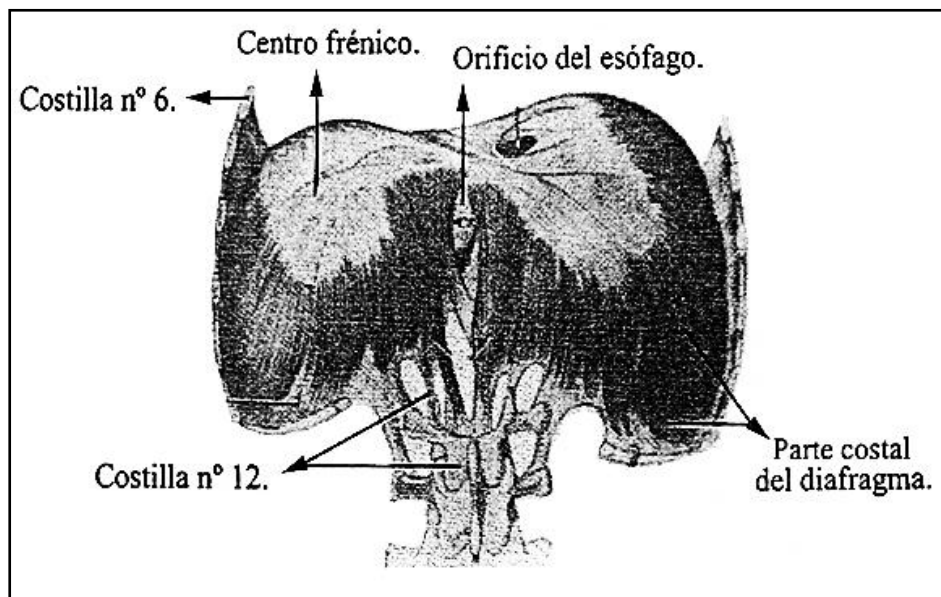
<sup>53</sup> Francisca Cuart, La voz como instrumento (2000) pg 22

Ligado con esto la cantante y maestra Francisca Cuart, aclara que “dominar la respiración es dominar la musculatura de los órganos que la hacen posible”,(Cuart 2001). Teniendo esto en cuenta, veamos cuáles son esos músculos específicamente.

### Diafragma:



Fig. 2.29. Grafica del diafragma.



54

Fig.2.30. Gráfica de Musculatura intercostal y diafragma.

<sup>54</sup> Francisca Cuart, La voz como instrumento (2000) pg 24

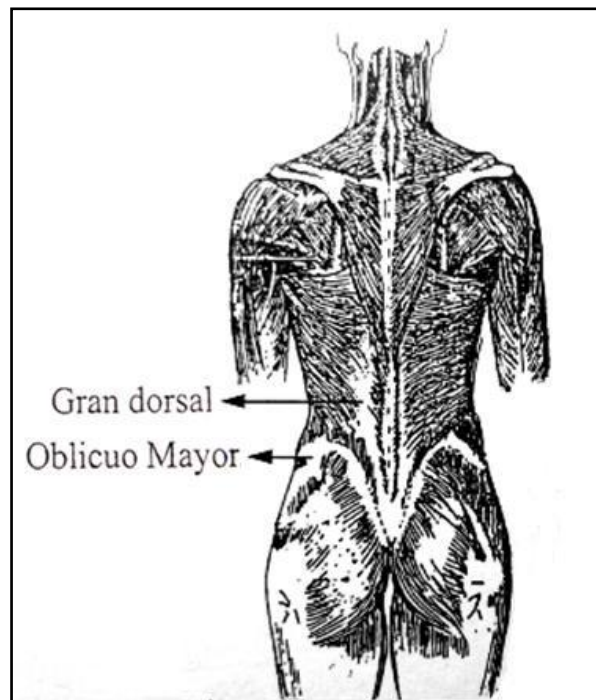


Fig.2.31. Grafica de musculatura que interviene en la respiración.

Esta musculatura entra en funcionamiento de la siguiente manera:

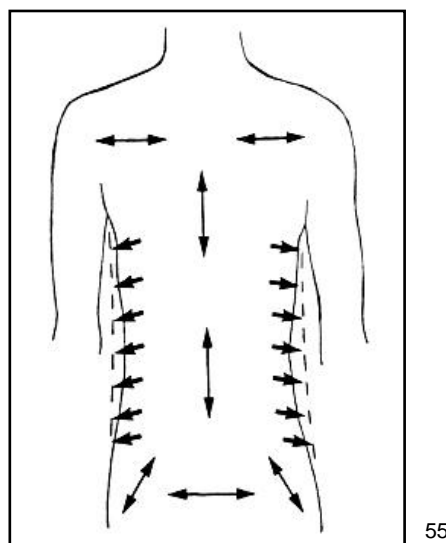


Fig. 2.32. Grafica de movimiento muscular.

El papel del diafragma es muy importante, pero, como vemos en las gráficas no es el único músculo que entra en funcionamiento. “Cuando se realiza una inspiración profunda, el diafragma desciende para dejar lugar a los pulmones

<sup>55</sup> Francisca Cuart, La voz como instrumento (2000) pg 25

que se están dilatando”<sup>56</sup>. Es claro que el diafragma tiene una función directamente relacionada con la dosificación del aire, pero no es suficiente si no se tiene consciencia del resto de musculatura.

Lo que llamamos comúnmente apoyo, se puede decir, es, el control o la fuerza voluntaria, ejercida por debajo de los pulmones para dosificar, presionar y controlar el aire que sale del cuerpo. En este proceso, también intervienen los músculos intercostales.

“Durante la espiración o expulsión del aire, el músculo diafragmático recupera su estado natural produciéndose de forma inversa a la inspiración, esto es: presionando sobre la parte inferior de los pulmones y contribuyendo, con ello, al vaciado de los mismos. El papel del diafragma, es el de émbolo o pistón que moviliza el aire de la respiración.” (Revista musicalia número 1/187 – la respiración en los instrumentos de viento revista del Conservatorio Superior de Música de Córdoba España)

La manera de respirar, es un factor común entre las dos técnicas, porque las dos actividades requieren del aire como materia prima, y por tanto, de concientización y entrenamiento de la musculatura que le concierne.

La respiración consciente favorece a cualquier instrumentista, puesto que es un regulador del sistema nervioso y está familiarizado con la relación tensión – distensión presente en no pocas expresiones musicales. Es un elemento técnico que se encuentra presente tanto en la interpretación de la flauta travesa, como en el canto.

#### **2.4.4 La Resonancia:**

Todo el cuerpo es un resonador, (Cuart, 2000). La resonancia es la multiplicación de las ondas sonoras, las cuales se originan en un punto y se propagan haciendo vibrar tanto cuerpo que las origina, como a los cuerpos que compartan sus particularidades físicas y que tengan contacto con las ondas producidas. Refiriéndose a la resonancia producida en un violín el documento

---

<sup>56</sup> Revista musicalia numero 1/187 – la respiración en los instrumentos de viento revista del Conservatorio Superior de Música de Córdoba España <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/187-la-respiracion-en-los-instrumentos-de-viento>.

*Acustica de la musica*, del conservatorio de Bilbao dice: Las resonancias son las que hacen posible que el filtro (caja o tapa armónica) sea capaz de mover aire suficiente como para poder ser escuchadas las vibraciones que llegan de la fuente (la cuerda).

Tanto en el canto como en la flauta travesa, el sonido resuena (se amplifica) en todo el cuerpo, de ahí la importancia de la relajación corporal. Los resonadores específicamente corporales son “las cavidades óseas diseminadas por toda la cara (partes duras) junto con la feringe y el torax” (Cuart, 2000). Aunque el control de la resonancia se produce en las zonas móviles y blandas como la lengua, los labios, mandíbulas y el paladar blando.

Según el documento *Acustica de la musica*, construido en base a las clases impartidas por el maestro Jesus Alonso Moral, fundador de la escuela de lutería del conservatorio de Bilbao<sup>57</sup>, las resonancias “vienen determinadas por la geometría del instrumento (forma y **tamaño**) y las características del material con el que está construido” y hacen parte de lo que denominamos como timbre. Dado que el tamaño del instrumento influye en la multiplicación de las ondas originadas por la fuente, la resonancia del sonido tanto de la flauta como de la voz, se ve afectada por un aspecto técnico consignado en muchos libros metodológicos de los dos instrumentos y tiene que ver con la amplitud del espacio interno de boca. Cuando se sube el velo del paladar blando y se abre espacio en la laringe, se amplía el tamaño del instrumento y el sonido crece. Este aspecto se relaciona con el manejo del aire, el registro en el cual se esté produciendo el sonido, y la relajación.

---

<sup>57</sup> [http://www.conservatoriobilbao.com/ftp/unai\\_igartua/capitulos1a8.pdf](http://www.conservatoriobilbao.com/ftp/unai_igartua/capitulos1a8.pdf)



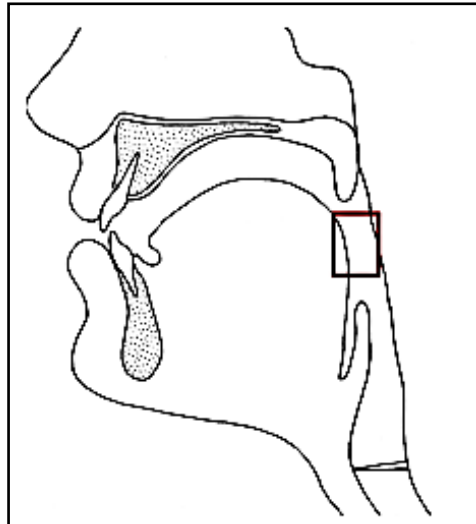


Fig.2.33. Zona de expansión bucal

En la gráfica vemos resaltada la zona en la que se genera espacio, esta imagen puede servir referencia para visualizar la amplitud de espacio. Algunas personas señalan que la sensación es como la de un gran bostezo.

En la voz particularmente la búsqueda de la resonancia es muy relativa, dado que todos los organismos son diferentes, aunque es cierto que los aspectos mencionados anteriormente se pueden aplicar con cierta generalidad. También es cierto que todo depende del sonido que se quiera conseguir, no es lo mismo cantar con el timbre de la escuela de canto lírico, o cantar música popular, puesto que sus características de resonancia son distintas.

El otro aspecto tiene que ver con el lugar en que resuena el sonido de la voz o de la flauta. En la técnica vocal se hace la clasificación de la voz de cabeza o la voz de pecho, estos términos son bastante conocidos. En la técnica de la flauta particularmente, también se piensa de alguna manera el lugar en que el sonido resuena. El flautista suizo Emmanuel Pahud, afirma en una de sus clases magistrales, que la flauta en su sonido natural debe resonar entre las cejas, esta zona, es conocida como máscara y es referencia también para algunos cantantes. Pahud también dice, que en los agudos, el sonido de la flauta debe dirigirse a la parte posterior del cráneo y esto es un punto que tiene en común con la técnica del canto.<sup>58</sup>

A la hora de cantar y tocar, Robert Dick, recomienda no cantar fuerte. Es un punto de vista muy acertado, teniendo en cuenta que es necesario que se

<sup>58</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=a4zaffUKpmQ>

sienta la resonancia del sonido, y que se pueda controlar en las distintas partes del cuerpo. Cantar con resonancia no significa cantar fuerte.

El mismo Dick, en una video clase que se puede encontrar en Youtube con el nombre de "Throat Tuning 1" (el cual, se describirá detalladamente más adelante); explica que la resonancia más grande a la hora de tocar la flauta se encuentra en el cuerpo de flautista, no en el instrumento. El sonido ingresa al cuerpo y se amplía en los mismos resonadores que se activan con la voz.

Podemos decir entonces que la resonancia del sonido de la flauta, aunque se concreta en las partes duras del cráneo, se controla con los órganos blandos que explicamos anteriormente. Lo mismo pasa con el canto.

## **2.5 Consideraciones sobre la voz y su relación con la interpretación**

### **Instrumental:**

Desde el punto de vista interpretativo, la interiorización musical lograda a través del canto, permite a los instrumentistas y directores, afianzar el sentido de afinación y una comprensión más orgánica de la música que se interpreta, esto hablando de un entorno académico musical.

Buena parte de los músicos en el medio del jazz, por ejemplo, realizan sus improvisaciones cantando al tiempo que tocan con el instrumento específico sus melodías espontáneas, modificando así, el timbre del resultado sonoro, pero también la forma de sentir su improvisación, puesto que su voz se involucra directamente con el pensamiento y el sentido musical, en términos armónicos, rítmicos, agógicos, melódicos y expresivos.

Como un referente importante se puede pensar en el músico multi-instrumentista y compositor brasileño Hermeto Pascoal.

Hermeto nació en Olho d'Água y creció en Lagoa Da Canoa, municipio del estado de Alagoas el 22 de Junio de 1936. Desde niño tuvo relación con los sonidos de la naturaleza, tocaba su flauta durante horas entre los ríos y cascadas de Alagoas. Hermeto comenzó desde los 8 años a tocar el pífano (flauta de madera), y desde entonces no ha parado de hacer música en todo el mundo.



Fig.2.34. Hermeto Pascoal.

Usualmente, en sus improvisaciones con el teclado, la flauta, la melódica, y otros instrumentos, utiliza su voz como un importante recurso, pero la voz para Hermeto Pascoal, tiene un sentido que sobrepasa la concepción de recurso técnico: para él, el canto es una necesidad orgánica, que no se diferencia del habla y que tiene que ver, más con el milagro de la existencia, con el sentido espiritual de la música, que con un recurso técnico aislado.

“Desde pequeñito, cuando llegaba una amiga de mi mamá para conversar con ella, yo creía que estaba cantando y le decía a mi mamá “ella está cantando” y mi mamá me decía “no, ella está hablando, ella no está cantando, estamos hablando”. Cada persona que hablaba, en mi cabeza, según mi concepción o mi manera de entender, estaba cantando. Lo que pienso es que nuestro canto, así como el de los pájaros, es nuestra habla. Nuestra voz es el instrumento más perfecto del universo. Nuestra habla es nuestro verdadero cantar”. Pascoal, 2009.<sup>60</sup>

Visto el canto como un ejercicio tan natural y orgánico como el habla, puede tener una relación más profunda con la interpretación instrumental, puesto que

<sup>59</sup> <http://www.hermetopascoal.com.br>

<sup>60</sup> Entrevista realizada por Héctor Aravena para la revista musical Rockaxis de Chile el 24 de 11 de 2009.

toda buena interpretación es orgánica, es decir está interiorizada profunda y totalmente. De ahí la importancia de interiorizar los diversos aspectos que comprende la música a partir del solfeo y la creación personal.

En el contexto de la tradición musical en occidente, ha sido tratada por los mismos músicos, la polémica sobre si es preferible la libertad interpretativa (que algunas veces tiende a salirse de los cánones estilísticos), o la rigurosidad con respecto al contexto de la obra; pero en cualquier caso, es fundamental la interiorización de los elementos musicales. Sobre la “misión” del intérprete Ana Lucia Frega nos dice: “En realidad el intérprete es un creador, el intérprete debe ser capaz, desde su interior, de procesar la creación de la interpretación”.<sup>61</sup>

El canto, más que un requisito, puede ser una búsqueda y encuentro constantes con la propia subjetividad y los elementos objetivos de la pieza que se quiera interpretar.

## **2.6 Posibilidades Tímbricas.**

Cuando tocamos y cantamos en la flauta, se abre un enorme abanico de posibilidades tímbricas, que pueden fortalecer el discurso musical, de muchos flautistas interesados en explorar un sonido personal, aplicar y desarrollar su pensamiento musical, así como en abordar gran parte del repertorio flautístico del S XX y XXI que se vale de esto.

La voz humana cotidiana es tan particular como los rostros mismos. Todas las personas que podemos hablar, tenemos un conjunto de timbres único, una compleja combinación entre nuestra anatomía irrepetible, la forma del rostro, y el lenguaje que es a su vez una construcción cultural espacio temporal; a esto se suma otro factor: la manera o el uso que cada persona hace de su voz. Es esta la razón por la cual todos los cantantes (académicos o no) tienen su timbre propio; sea en el estilo que sea, no hay dos personas que emitan un sonido

---

<sup>61</sup> Ana Lucía Frega, *Creatividad como transversalidad*, Vitoria, Agruparte, 1998, p. 18. Cita tomada de la tesis doctoral *Interpretación musical y Creatividad*, de Francisco Higuera Muñoz, Madrid, 2008.

vocal exactamente igual, aunque existen contextos corales y de cantos colectivos en los que las diferencias tímbricas son muchísimo más sutiles.

El resultado tímbrico que se produce de la combinación de los sonidos puede variar según el registro, la intensidad, la relación interválica y el timbre del instrumento. De la misma manera que se hizo la diferenciación entre el toque y cante de manera simultánea y alternada, así podremos explicar mejor cada posibilidad tímbrica, teniendo en cuenta también algunas de las técnicas extendidas que lleva consigo el instrumento.

### **2.6.1 De manera simultánea:**

La primera rama que encontramos en nuestro árbol de posibilidades tímbricas, tiene que ver con el registro de la voz y la flauta; por lo mismo, es bueno aclarar las particularidades del registro vocal y del instrumento:

#### **Registros de la voz.**

La siguiente caracterización de los registros está tomada del libro “La voz como instrumento” de Francisca Cuat del año 2000. En el texto se da cuenta del registro que pueden desarrollar los cantantes profesionales. La autora lo divide en registro inferior, mixto y superior. Para el toque y cante en la flauta en un primer nivel, se tendrá en cuenta parte del registro inferior y el registro mixto, puesto que los registros superiores, requieren de un entrenamiento mucho más especializado y de una ubicación del aparato fonador específica, que no concuerda con la posición de la boca al tocar y cantar simultáneamente.

**Voz femenina:**

**Contralto.**



Fig.2.35. Registro de Contralto

**Mezzo Soprano.**



Fig.2.36. Registro de mezzo soprano.

**Soprano.**

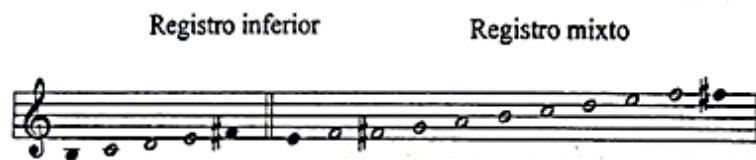


Fig.2.37. Registro de soprano

**Registro de la voz masculina:**

**Tenor.**



Fig.2.38. registro de Tenor

## Barítono.



Fig.2.39. Registro de Barítono

## Bajo.

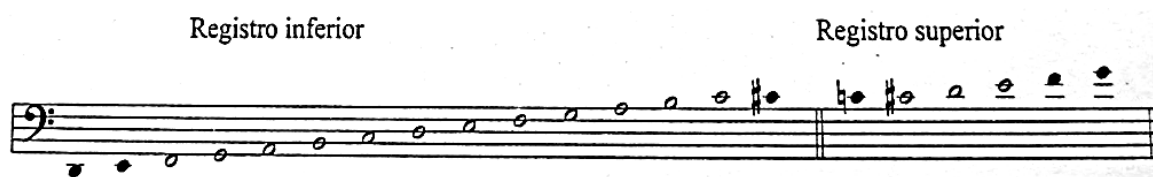


Fig.2.40. Registro de Bajo

## Registro de la flauta.

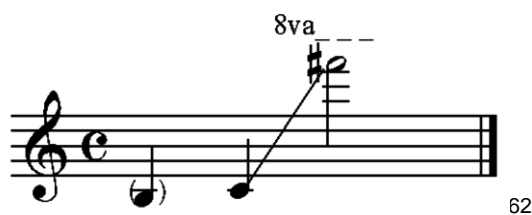


Fig. 2.41. Registro de la Flauta Traversa

Como vimos, se puede decir que cada registro femenino tiene tres partes: inferior, media y superior, lo mismo pasa con la flauta. Pues bien, el timbre, cambia cuando combinamos y variamos tanto el registro de la voz como de la flauta. Para explicar mejor las posibles combinaciones y variaciones tímbricas tomaremos como ejemplo esta sencilla melodía:

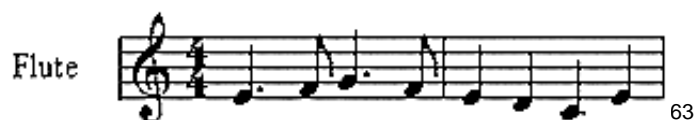


Fig. 2.42. Ejemplo de motivo rítmico-melódico.

<sup>62</sup> Elaboración de Guillermo Alberto Gonzales Silva Monografía "Propuesta metodológica para solucionar dificultades técnicas en la flauta traversa a través de la improvisación en el porro chocono" (2011)

<sup>63</sup> Elaboración Propia

Esta frase suena distinta en cada una de las posibilidades de registro. A continuación se expondrán las combinaciones tímbricas que pueden surgir:

**Primera posibilidad:**

64

Fig. 2.43. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 1

**Segunda posibilidad:**

Fig.2.44. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 2

**Tercera posibilidad:**

Fig.2.45. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 3



**Cuarta posibilidad:**

Musical score for Flute and Voice. The Flute part is in the upper register, and the Voice part is in the lower register. Both parts are in 4/4 time and feature a melodic line with eighth and quarter notes.

Fig. 2.46. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 4

**Quinta posibilidad:**

Musical score for Flute and Voice. The Flute part is in the middle register, and the Voice part is in the lower register. Both parts are in 4/4 time and feature a melodic line with eighth and quarter notes.

Fig. 2.47. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 5

**Sexta posibilidad:**

Musical score for Flute and Voice. The Flute part is in the upper register, and the Voice part is in the lower register. The Flute part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the Voice part features a melodic line with eighth and quarter notes.

Fig. 2.48. Ejemplo de posibilidad tímbrica N° 6

Cada relación de registro tiene su particularidad tímbrica y técnica, es preciso aclarar que la voz masculina suena una octava debajo de donde se escribe.

En la primera posibilidad mostrada en la gráfica 2, se puede presentar la dificultad (según el nivel y la experiencia del flautista) para mantener el sonido en el registro grave de la flauta, puesto que es un registro extremo. La segunda

posibilidad, es la más asequible en primera instancia porque está en un registro cómodo para la voz y para la flauta. En la tercera posibilidad, podemos encontrar cierta dificultad para tocar en la tercera octava y mantener el sonido vocal de una manera natural.

Cuando se sube el registro de la voz en la cuarta posibilidad encontramos mayor consonancia (cuando la voz es masculina), porque se produce lo que se conoce como unísono, aquí la dificultad puede recaer en el manejo de la voz más que en la producción de sonido en la flauta. La quinta posibilidad, es de las que presenta mayor dificultad, puesto que en primera instancia, se hace más esquiva la sensación de consonancia. Por último en la sexta posibilidad es posible que se presente dificultad en mantener el sonido en la tercera octava así como sucede en el tercer ejemplo. En todas y cada una de las combinaciones de registro, es importante mantener la presión del diafragma y la laringe arriba, así como la conciencia de los resonadores a los cuales se dirige el sonido vocal.

### **2.6.2 De Manera Alternada:**

Las posibilidades tímbricas en este punto, tienen que ver con el uso de distintas vocales y fonemas que pueden darle características particulares a la intención de la música que se está haciendo.

Cada una de las vocales se puede aplicar de una manera distinta, cambiando de registro melodía, intensidad o intención, aunque las vocales naturales usadas en el español (a, e, i, o, u), tienen cierta afinidad con uno u otro resonador: Las vocales abiertas como la “a” la “o” y la “e” nos remiten a los resonadores del tórax, por el contrario la “i” y la “u”, que son las vocales más cerradas, nos llevan a los resonadores superiores, ubicadas en la parte superior del cráneo.

Con las consonantes pasa algo parecido; aunque es la vocal la que se puede ubicar en un resonador particular, hay ciertos sonidos consonánticos, que se dirigen a ciertos resonadores específicos, se mostrará a continuación una lista de sílabas con su particularidad tímbrica y su característica fonética:

Ba, be, bi, bo, bu: Esta letra bilabial tiene una resonancia en la “mascara” o parte frontal del rostro, cualquiera de estas monosílabas se utiliza frecuentemente en el Scat, o improvisación vocal en el jazz. Si lo usamos con el toque y cante en la flauta, tenemos un sonido de ataque blando propicio para tiempos lentos y atmosferas tranquilas.

Ca, co, cu: Este sonido puede ubicarse en cualquier resonador, sin embargo dado a que tiene una característica percusiva, es mejor si resuena en la parte alta del cráneo. Es aplicable a ritmos marcados y se utiliza para crear onomatopeyas de instrumentos de percusión. Es un asilaba dorsopalatal, que se produce con la parte superior de la lengua y el paladar blando.

Cha, che, chi, cho, chu: Estas silabas tienen doble naturaleza, por un lado son dentales y simultáneamente apicogingivales, son usadas como un efecto con aire y ligadas a esta técnica extendida propia de la flauta transversa. Aunque en su repetición no es muy factible realizar grandes velocidades, su prolongación “chhhh” es un buen efecto tímbrico. La aplicación de este fonema aislado de vocales en la ejecución de la flauta, da interesantes resultados para el sonido con aire.

Da, de, di, do, du: Silabas muy conocidas también en el género del jazz; son utilizadas muy frecuentemente por los cantantes que exploran la improvisación. Las particularidades tímbricas son muy parecidas a las de la letra “b”, es decir, su ataque es blando y su timbre es bastante suave; su naturaleza es apicodental, es decir, en su fonación se destaca el contacto de la punta de la lengua y los dientes. La silaba “du” se usa como ejemplo cuando se quiere lograr un ataque blando en la flauta transversa.

Fa, fe, fi, fo, fu: Son silabas labiodental, utilizadas también para crear onomatopeyas de instrumentos de metal por ejemplo. En su ataque se destaca un leve sonido de aire que puede ser utilizado para combinarlo con la técnica extendida de la flauta que se vale de este sonido justamente. La silaba “fu”, es usada como ejemplo cuando se busca un ataque de sonido con aire en la flauta.

Ga, gue, gui, go, gu: Son silabas poco utilizadas en la música onomatopéyica, pero son también una posibilidad tímbrica. Su característica es dorsovelar, o sea que se producen (así como con la “c”), con la parte superior de la lengua y el paladar blando. La silaba “gr” es utilizada como ejemplo para explicar el frullato glótico en la flauta travesa.

Ha, he, hi , ho, hu: Esta letra se utiliza para la notación de sonidos que se producen aspirando aire por la boca específicamente. Aunque su rango de alturas es muy limitado, si se pueden afinar unas pocas notas. Este sonido es utilizado, por ejemplo, por el flautista alemán Andreas Stahel, y por el cantante Bobby McFerrin, para generar un efecto de continuidad en la música que hacen.

Ja, je, ji, jo, ju: Estas silabas tienen la particularidad de que aunque son dorsovelares como la “g” o la “c”, la lengua casi que no interviene en su producción, es decir, el sonido sale casi directamente de los pliegues vocales. Cuando se pronuncian, se hace evidente la actividad del diafragma en la realización del sonido vocal. Al momento de cantar o de realizar el toque y cante en la flauta, estas silabas son casi imperceptibles, esa es su particularidad justamente, tienen un ataque muy blando.

Ka, ke, ki, ko, ku: Aunque se puede decir que las sus características son idénticas a las de la letra “c”, estas silabas son un poco más percutidas. La tetra “k” aislada de la vocal, es usada como ejemplo para explicar uno de los golpes del *Beat Box*, técnica conocida porque genera sonidos de percusión con las posibilidades de los fonemas.

La, le, li, lo, lu: Son silabas apicogingivales, esto quiere decir que se generan con el contacto de la lengua y la encía. La utilización de esta letra nos posibilita un ataque muy sutil, blando y controlado.

Ma, me, mi, mo, mu: Son silabas bilabiales que tienen una resonancia nasal, se puede decir que activan los resonadores nasales de manera natural. El ataque que se percibe aquí es blando y bastante dócil. El fonema “ma” es según Leonard Bernstein el fonema universal más básico, esto gracias a su simpleza. Bernstein explica en su clase magistral llamada “Musical Phonology” dictada en

la universidad de Harvard publicada en 1973, que la “m” prolongada pudo ser un fonema que expresaba hambre en la prehistoria, y que al momento de abrir la boca, se produce el sonido “ma”, dice que este fonema está relacionado en muchas lenguas con el concepto psicológico de maternidad o terruño.

Na, ne, ni, no, nu: La “n” es la letra que presenta más resonancia nasal. Su característica fonética es apicogingival, o sea del encuentro entre la lengua y la encía. Su característica tímbrica nos muestra un ataque bastante dócil y suave, propio para atmosferas tranquilas.

Pa, pe, pi, po, pu: Estas son silabas percusivas por su naturaleza sonora, son bilabiales y explosivas. Por lo anterior son propias para ser usadas con ritmos y timbres marcados. La letra “p” aislada de vocales, es usada como ejemplo para explicar la onomatopeya del bombo (tambor más grave de la batería), en los sonidos del “Beat Box”, también aplicables en la flauta traversa.

Ra, re, ri, ro, ru: Fonema apicogingival, propio para el efecto del frullato, tanto en la voz sola, en la flauta traversa y en el dialogo de los dos sonidos. La silaba que se forma con la “r” y que encontramos en el medio o al final de las palabras, ej. “enterarse”, puede ser útil tímbricamente, dado que el ataque, aunque no es muy cómodo, es distinto a todas las otras formas de ataque.

Sa, se, si, so, su: Son silabas dentales propicias también para efectos de notas con aire. Dada la naturaleza de su pronunciación, no son silabas muy versátiles, aunque si se pueden usar esporádicamente en algún efecto interpretativo.

Ta, te, ti, to, tu: Son silabas eminentemente percusivas y de naturaleza apicodental. La silaba “tu”, es comúnmente encontrada en la explicación de el simple golpe de lengua en la didáctica de la flauta traversa. A través de la letra “t” se puede llegar al sonido del pizzicato en las técnicas extendidas de la flauta traversa. También en la combinación de la “t” con la “s” encontramos el sonido onomatopéyico referente al los platillos “Charles” de la batería en las técnicas de “*Beat Box*”.

VA, ve, vi, vo, vu: Son silabas labidentales, similares a las formadas con la “f”. Aunque no son muy usadas en improvisaciones o música vocál con

onomatopeyas, son también, parte de las posibilidades tímbricas presentes en la voz, es cierto que su repetición no permite mucha velocidad.

Los ejemplos mostrados anteriormente, están hechos sobre las vocales abiertas usadas en el idioma español, pero es posible también realizar exploraciones con las vocales intermedias propias de distintos lenguajes y dialectos.

“...en total entre los diferentes idiomas del mundo unas 23 vocales (tal vez más) y la diferencia que existe entre ellas es la misma que puede existir entre dos instrumentos parecidos: una cuestión de timbre.”<sup>65</sup>

El timbre de la voz tiene que ver especialmente con las resonancias:

“El aparato fonador, como cualquier otro sistema mecánico, tiene sus propias resonancias. En el caso de la voz humana las resonancias se denominan formantes. La laringe tiene una longitud y una anchura determinada. Después tenemos la cavidad bucal y la nasal con unas formas establecidas para cada fisonomía. Además de esto tenemos unas partes móviles sobre las cuales actuamos y son éstas las que nos dan la posibilidad de modificar la geometría de todo el aparato fonador y "mover" las resonancias o formantes encargados de modular los armónicos que llegan de la fuente. Desplazando estos formantes lo que conseguimos es un abanico muy amplio de timbres diferentes.”<sup>66</sup>

Como interesantes referencias musicales con respecto al uso de fonemas, encontramos a los cantantes Bobby McFerrin, Meredith Monk, al flautista alemán Andras Stahel en sus trabajos Helix Felix y Circular Hoket y la música de los Fulanni.

Del mismo modo, hasta el momento se trataron los fonemas monosilábicos abiertos, es decir con terminación en vocal, pero también es posible explorar con monosílabas cerradas, o sea que su terminación es en una consonante, tales como las terminadas en “m”, “n”, “l”, “s”, “k” y “t”, ligando de esta manera los sonidos vocales con las llamadas “técnicas extendidas de la flauta”.

---

<sup>65</sup> “La Acústica Musical” documento de la Universidad de Bilbao

<sup>66</sup> “La Acústica Musical” documento de la Universidad de Bilbao

### 2.6.3. Los timbres de la voz afectados por la flauta travesa:

Existen otro tipo de posibilidades que tienen relación con la manera en que la flauta travesa afecta a la voz. Este tipo de sonoridad, se produce sin el sonido de la flauta y se manifiestan fundamentalmente en dos maneras:

**1º:** Cuando se canta una nota (especialmente en el registro agudo) con el labio inferior puesto sobre la boquilla de la flauta y se digita la nota que se está cantando, se produce una vibración por simpatía causada por la concordancia de los armónicos de la voz con el tubo resonador del instrumento. El efecto tímbrico surge cuando en la flauta se intercala la digitación de la nota que se está cantando con otras notas, entonces, la longitud del tubo cambia pues se cierran o se abren los orificios del instrumento, a través de las llaves. Este cambio en la digitación influye directamente sobre la nota que se está cantando variándola considerablemente.

**2º:** cuando se canta en el interior de la flauta, cubriendo con los labios el orificio de la boquilla del instrumento se produce un timbre particular:



Fig. 2.49. Ejemplo de posición

Si cantamos una segunda mayor superior con respecto a la nota que se digita, se genera una vibración más pronunciada, con respecto a la que se genera cantando la misma nota que se digita.

El flautista puede experimentar cantando una nota larga y digitando el arpeggio mayor de esa nota o alguna sucesión que se le ocurra, notará que se producen cambios en el sonido vocal.

#### 2.6.4 Empleando algunas “técnicas extendidas”

La técnica de tocar y cantar, es de por sí considerada una “técnica extendida”, por esta razón, se contextualizará este concepto antes de ver, que otras sonoridades pueden dialogar con la técnica del toque y cante.

El término “técnicas extendidas” es un común denominador para referirse a los sonidos, timbres y maneras de tocar que no se inscriben, dentro de la tradición de ejecución de los instrumentos en el contexto de la técnica orquestal del siglo XIX, que busca un sonido amplio, limpio y regular. Esta definición tiene que ver con la construcción cultural de la música académica y con la visión estética, que va cambiando a través de los años.

Según el libro *“La Flauta, Posibilidades Técnicas”* (Levine & Mitropoulos- Bott, 2005), estas técnicas se sistematizaron en la flauta traversa de Böhm (1847)<sup>67</sup>, a partir del encuentro de compositores e intérpretes después del año 1930. Se generaron, en ese entonces, nuevas maneras de notación que antes no existían. Posteriormente se escriben diversos tratados sobre los “nuevos sonidos” en la flauta traversa entre los cuales se destacan:

- New Sounds for woodwind, de Bruno Batrolozzi Universidad de Oxford (1967).
- The Avant- Garde Flute A Handbook for Composers and Flutists de Thomas Howell, Universidad de California (1974)
- The other Flute de Robert Dick, Oxford University Press (1975).

En los últimos años han surgido otras referencias importantes como:

- La Flute Multiphonique, de Pierre- Yves Artaud Billaudot (1995)
- The pedagogical aspects of the modern flute technincs de Gergely Ittzés, Budapest, Fuvolaszó, (2004/2)
- Multiphonics on Flute: Apollo, Pan and the fingering theory Fuvolaszó de István Matuz. (2004/2).
- The Techniques of Flute Playing, de CarinLevine & Christina Mitropoulos- Bott Idea Books, S.A. (2005)

---

<sup>67</sup> Theobald Boehm (1794 – 1881) inventa el sistema de flauta traversa que conocemos hoy en el año 1847, después de múltiples intentos.



Según Robert Dick (flautista, compositor y autor de varios libros relacionados con las sonoridades de la flauta traversa), el término “técnicas extendidas”, no está bien empleado puesto que se trataría de sonidos que son añadidos, cuando ellos hacen parte de la constitución natural del instrumento, y también discute el hecho de que se crea que son nuevas estas sonoridades en la tradición europea:

“For a fascinating excursion somewhat deeper into the past, Nancy Toff's "The Development of the Modern Flute" has a wonderful passage about Georg Bayr, the Dutch flutist who is the first Western flutist known to have played multiphonics as an art -- in 1810 no less! That's well before the Boehm flute; what's "contemporary" there? At the time, some refused to believe Bayr was playing multiphonics and accused him of simply running superfast arpeggios.”

“Para una fascinante excursión un poco más profunda en el pasado, "The Development of the Modern Flute" de Nancy Toff tiene un pasaje maravilloso sobre Georg Bayr , el flautista holandés que fue el primer flautista occidental conocido por haber interpretado los multifónicos como un arte - en 1810 nada menos! Eso es mucho antes de la flauta de Boehm , que es contemporáneo ahí? En ese momento, algunos se negaron a creer Bayr tocaba multifónicos y lo acusaron de que simplemente estaba ejecutando arpeggios con súper-estructuras”(Dick, 2002).<sup>68</sup>

Robert Dick añade un panorama de los sonidos que se conocen por muchos como “Técnicas Extendidas” y su relación en las tradiciones de flautas del mundo:

“Singing and playing has been part and parcel of African flute playing for very many centuries. Glissandi, both long and short, are a mainstay of the Japanese tradition, North and South Indian flute playing and that of the South American Kena, among many others. Bends and microtonal ornaments are critical to Irish flute playing, and the Javanese. Air sounds are part of the Panpipe music in the Andean flute traditions. Circular breathing is the traditional mode of playing the Bulgarian Kaval and the Narh flutes of Rajasthan in India... Name a culture and a period in history -- there's a flute or flutes there, and imaginative ways of playing them.”

“La técnica de “tocar y cantar” ha sido parte integral de la flauta africana durante muchos siglos. El “glissandi”, tanto largo como corto, es uno de los pilares de la tradición japonesa, también está en el norte y el sur de la india y en América del Sur con la Quena, entre muchas otras. Los “Bends” y adornos microtonales son fundamentales para la flauta irlandesa y los javaneses. Los “sonidos de aire” son parte de la música Panpipe y en las tradiciones de la flauta andina. La respiración circular es la forma tradicional de tocar el Kaval búlgaro y las flautas Narh de Rajasthan en la

---

<sup>68</sup> Del artículo “History of Flute Techniques” 2002. (traducción propia)

India... Nombre una cultura y una época de la historia -- hay una flauta o flautas allí, y formas de inimaginables de tocarlas” (Dick, 2002).<sup>69</sup>

Seguramente, muchos músicos estén de acuerdo con los argumentos dichos por Robert Dick (uno de los más importantes flautistas del siglo XX y XIX).<sup>70</sup> Y otros estén en desacuerdo y vean estas sonoridades como ajenas a la técnica consolidada, pero está comprobado que las sonoridades múltiples, sirven también como refuerzo al sonido establecido por el conservatorio y las orquestas del S. XVIII.

Generalmente en los libros, estas técnicas se dividen en sonoridades percusivos, efectos que amplían el sonido y sonoridades múltiples (Sánchez, 2011). Luego de la anterior contextualización, veremos las características de los timbres y las posibilidades técnicas de la flauta travesa, que pueden entablar un dialogo con la técnica del toque y cante.

### **Frullato o flutterzunge:**

En esta técnica el sonido se interrumpe como cuando se pronuncia el fonema *rr*. El ya mencionado libro *La flauta Posibilidades Técnicas* de Carin Levine & Christina Mitropoulos-Bott nos explica las dos maneras de producir el sonido Frullato.

“Se pueden distinguir dos tipos de Flutterzunge: la glotal (laringe) y la que se consigue haciendo vibrar la punta de la lengua (la “r” lingual). En ambos casos no sucede más que, con un movimiento adicional en la parte interior de la boca o con la laringe, el aire que se exhala se interrumpe.” (Carin Levine & Christina Mitropoulos-Bott, *La flauta Posibilidades Técnicas*, pg 16, 2005).

Aunque existan dos maneras de producir el Frullato, para el toque y cante en la flauta travesa, es más aconsejable realizar solo el que se produce con la punta de la lengua, puesto que es más cómodo para la emisión del sonido vocal. Esta manera de producir Frullato es explicada minuciosamente en el mismo texto:

<sup>69</sup> Del artículo “History of Flute Techniques” 2002. (Traducción propia)

<sup>70</sup> Ver este y otros artículos en <http://www.larrykrantz.com/rdick.htm>

“Con ayuda de una sílaba hablada (hud) se puede por lo pronto activar la punta de la lengua. Es importante pronunciar la (d) suavemente y que solo sirva para colocar la lengua en la posición correcta en la cavidad amigdalina. Con un flujo de aire intenso se puede entonces intentar espirar por encima de la punta de la lengua y producir lentamente una (r), sin que la lengua se aparte considerablemente del punto de la (d) (los bordes de la lengua están curvados hacia arriba formando una concha); la tensión del apoyo aumenta en este momento... la raíz de la lengua debería estar siempre relajada y descansando, de modo que la punta de la lengua se mueva con el fluido flujo de aire regularmente.” (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, pg 17).

Tomando como base uno de los ejemplos anteriores se podría distinguir su escritura así:

The image shows a musical score for Flute and Voice. The Flute part is written on a single staff in 4/4 time, featuring a series of chords and melodic lines. The Voice part is written on a single staff in 4/4 time, featuring a series of chords and melodic lines. The score is labeled 'Flute' and 'Voice' on the left. A page number '71' is visible at the bottom right of the score.

Fig. 2.50. Ejemplo de posibilidad tímbrica con Frulatto

Ésta técnica se puede realizar de las dos maneras, tanto simultanea como alternadamente.

### Sonido de armónicos:

Es otra de las sonoridades posibles y susceptibles al dialogo con el canto. Se consigue por un principio físico propio de la flauta y otros instrumentos de viento como la quena, y consiste en que “a un solo digitado le corresponden diversas notas de la serie de armónicos”(Levine & Mitropoulos – Bott, 2005, pg. 18). El timbre de estos sonidos es un poco distinto y se consigue soplando con mayor o menor apoyo, pero también influye la dirección del aire.

<sup>71</sup> Elaboración Propia

Su notación en diálogo con el canto podría ser:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom staff is labeled 'Voz'. Both are in common time (C). The Flauta staff contains a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), and G5 (quarter). Above the notes from A4 to G5, there are small circles representing harmonics. The Voz staff contains a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), and G5 (quarter).

Fig. 2.51. Ejemplo de posibilidad tímbrica con armónicos.

Aquí, el sonido con el pequeño símbolo circular, representa el armónico, mientras que las notas que escritas con un rombo, indican la digitación correspondiente. Este sonido puede ser aplicado intercalada y simultáneamente.

### Sonido de aire:

Este sonido se produce con la relajación parcial de los labios, entre más relajados estén, más sonido de aire se mezcla con las notas de la flauta. Es posible gracias a que la embocadura del instrumento queda en gran parte destapada (Levine & Mitropoulos – Bott, 2005, pg. 42).

Su notación en la práctica con el canto puede ser:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom staff is labeled 'Voz'. Both are in common time (C). The Flauta staff contains a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), and G5 (quarter). Above the notes from A4 to G5, there are three vertical bars (triplets) indicating fingerings. The Voz staff contains a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), and G5 (quarter).

Fig. 2.52. Ejemplo de posibilidad tímbrica con sonido de aire.

Esta notación está basada en la obra “Honami” de Wil Offermans, que tiene un fragmento en el que utiliza este sonido, pero puede tener otro tipo de notaciones según el compositor. Se puede aplicar intercalada y simultáneamente con la voz.

### Sonido de llaves:

El sonido de llaves consiste en un golpe, que se realiza con los dedos a las llaves del instrumento, es posible realizarlo en la extensión de una octava. Puede estar acompañado de un ataque con la lengua (como en el pizzicato) o del sonido natural de la flauta, también, hay obras en la que se presenta solamente el sonido percutido (Levine & Mitropoulos – Bott, 2005, pg. 34). Para hacerlo más resonante desde la nota sol para abajo, se puede tocar con el dedo anular de la mano izquierda.

El sonido de llaves en el toque y cante es especialmente útil cuando se quiera cantar con algún texto específico.

Una de sus maneras de notación consiste en la cabeza de la nota por una “x” así:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom staff is labeled 'Voz'. Both staves are in a common time signature (C). The Flauta staff contains notes with 'x' marks for their heads, indicating a key sound. The Voz staff contains standard musical notation with lyrics underneath: 'en tre flau tas y tam bo res'. The notes in the Voz staff correspond to the syllables of the lyrics.

Fig. 2.53. Ejemplo de posibilidad tímbrica con sonido de llaves.

El sonido de llaves se puede realizar también cubriendo la embocadura totalmente con los labios, así el sonido que se produce es una séptima mayor más grave. (Levine & Mitropoulos – Bott, 2005, pg. 35)

### Slap:

También conocido como “Tongue Ram”, el “slap” parecido al sonido de llaves puede realizarse solo en una octava. Abarcando por completo la embocadura con los labios y con una fuerte exhalación, se empuja la lengua hasta hacer contacto con la parte interior de los labios o el orificio de la embocadura. También se puede realizar aspirando fuertemente y presionando la punta de la lengua contra el paladar duro. Esta última posibilidad no es muy aplicable al toque y canto. El “slap”, suena una séptima mayor por debajo del sonido que esta digitado.

Su notación es:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom staff is labeled 'Voz'. Both staves are in treble clef with a common time signature (C). The Flauta staff has a slur over four notes: G4, A4, G4, A4. Above the slur is a dashed line with the word 'Slap.' written above it. The Voz staff has four notes: G4, A4, G4, A4. Below each note in the Voz staff is the syllable 'na'. The notes in both staves are: G4 (La bemol), A4 (mi), G4 (La bemol), A4 (mi).

Fig. 2.54. Ejemplo de posibilidad tímbrica con “Slap”.

Si el sonido está escrito de esta manera significa que se deben digitar las notas: “La bemol”, “mi”, “La bemol”, “mi”

### Pizzicato:

Este sonido tiene dos posibilidades de realización: con la lengua y con los labios. Al igual que el “slap” una secuencia de solo sonidos “pizzicato” es limitada en cuanto a velocidad, dado que el ataque solo se puede realizar en un solo sentido. Se pueden hacer con la digitación normal en el ámbito de una octava, mas arriba del “si”, se emplean digitaciones especiales.

En el pizzicato labial se aprietan los labios uno contra otro y de sueltan luego en una acción explosiva, en el lingual la punta de la lengua se adhiere

fuertemente a la parte posterior de los dientes y luego se retira en una rápida acción.

Su notación es la siguiente:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom staff is labeled 'Voz'. Above the Flauta staff, the word 'Pizz.' is written. Both staves are in treble clef with a common time signature (C). The Flauta staff contains four notes, each with a vertical line through it, indicating a pizzicato effect. The Voz staff contains four notes, each with the syllable 'na' written below it. The notes in both staves are aligned horizontally, showing a simultaneous performance of the two parts.

Fig. 2.55. Ejemplo de posibilidad tímbrica con “Pizzicato”.

Esta técnica se puede hacer simultánea e intercaladamente, pero es más aplicable en la segunda forma.

## 2.7 Antecedentes metodológicos

A continuación, se realizará un recuento de las maneras como se ha tratado el dialogo de la flauta travesera con la voz, desde el punto de vista pedagógico académico. En todos se coincide que le dedican a la técnica un capítulo o un fragmento, mas no existe un método especializado exclusivamente en esta relación,

Esta posibilidad de dialogo, ha sido abordada por algunos músicos importantes como Robert Dick y Will Offermans. También se encuentran Carin Levine & Christina Mitropoulos –Bott, además de algunos sitios web que tratan el tema.

**Carin Levine & Christina Mitropoulos Bott:** El libro “La Flauta – Posibilidades Técnicas” con el título original “The Techniques of Flute Playing” (2005), fue escrito por las flautistas Carin Levine (estadunidense) en colaboración de Christina Mitropoulos, (alemana). Se trata de una compilación de las múltiples sonoridades que brinda el instrumento, cada una con ejemplos musicales y de notación, así como una breve explicación de la manera en que estas se pueden llevar a cabo.

Se plantea en este libro primero una explicación general del funcionamiento y una descripción de sus características. Más adelante plantea cuatro ejercicios prácticos:

1º “Suspirar en forma sonora en un proceso espiratorio” luego hacerlo con el instrumento hasta que aparezca sonido, recomendando mantener la columna de aire y relajando la musculatura del cuello

2º Tocar el Re 3 (el de la tercera octava) y cantar la misma nota. Se podrá aplicar en toda la escala.

3º Tocar el Re 3 y cantar la escala ascendente y descendente hasta el quinto grado.

4º Tocar el Re 3 y cantar en intervalos hasta el quinto grado ascendente y descendente.

**Wil Offermans:** El gran músico flautista, investigador y maestro europeo, tiene varios aportes en su página web: <http://www.forthetemporaryflutist.com/>, específicamente, en el apartado “Singing Unisono & Parallel”. Allí, menciona algunos antecedentes musicales de diversos contextos y da 6 prácticos consejos, muy útiles para abordar la técnica de toque y cante:

1º Como primera instancia, propone utilizar la flauta como un resonador de la voz, cantando sin producir sonido en el instrumento, simplemente, sintiendo su vibración y experimentando con la embocadura. Propone explorar dinámicas y la vocalización “o”.

2º Aconseja realizar eco entre la flauta y la voz, cambiando rápidamente de embocadura. Lo que en este documento se ha tratado como toque y cante de manera intercalada.



- 3º Propone realizar el mismo ejercicio solo que no solo como eco, sino cambiando de notas.
- 4º Luego, propone empezar tocando el sonido de la flauta y sin dejar de producirlo, cantar el mismo sonido a unísono, para que así, se mezclen los dos sonidos.
- 5º Aquí, propone cantar al unísono directamente con la flauta, aconsejando escoger la octava que parezca más cómoda.
- 6º Por último la cuestión es cantar paralelamente intervalos de 3º mayor, 4º justa, 5º justa y 2º menor.

Estos ejercicios, también están escritos en partitura. (Estarán en el **anexo Nº 5** de este trabajo.) Wil Offermans, describe otras sonoridades, que, se pueden aplicar en su libro de estudios “For The Contemporary Flutist” en el que dedica el 7 y 8 al *toque y cante*.

**Robert Dick:** Ha contribuido al aprendizaje del toque y cante a través de sus métodos, sus obras, algunos artículos y una serie de tres videos que se pueden consultar en Youtube llamados Throat Tuning<sup>72</sup>. Vamos a hacer un recuento de esto:

Throat Tuning 1: aquí el flautista hace especial referencia a la importancia de mantener la garganta (el sistema de fonación) en constante relajación. Dice que hay que cantar todos los días y explica, que es para poder ser cada vez más consciente, de las conexiones entre el oído y la voz. Nos cuenta que él antes no cantaba y cuando empezó a cantar y a relacionar su voz con el instrumento, se dio cuenta de lo importante que era.

Recomienda cantar suave en un registro cómodo y a partir de ahí descender cromáticamente hasta llegar al extremo del registro. Luego propone un ejercicio muy interesante, que consiste en: primero tocar la escala cromática desde el “sol” hasta el “do” ascendentemente. Después cantar la escala. Luego tocarla y cantarla al mismo tiempo; y por último tocarla de nuevo sintiendo la apertura de

---

<sup>72</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=FCxXc5p96YA>

la garganta e imaginando que se está cantando, sin emitir sonido vocal. Robert Dick, explica que a la hora de tocar flauta (sin cantar) la resonancia se produce mayormente dentro del cuerpo del flautista que en el propio instrumento, por eso se nota el cambio del sonido cuando se piensa en la resonancia. Esta resonancia se hace más evidente con el canto.

Throat Tuning 2: Aquí, empieza recordando el ejercicio de las cuatro repeticiones que propuso en la parte 1. Posteriormente explica que una pequeña diferencia en la afinación se hace muy evidente cuando se toca y se canta simultáneamente. Reitera la importancia de cantar piano, y dice que el ejercicio debe ir acompañado del entrenamiento auditivo. Propone que es preciso imaginar la que la voz suena cerca de la nariz, mientras que la flauta suena mucho más adelante.

Aclara, que el unísono se produce, cuando se encuentran la primera octava de la flauta y la segunda octava de la voz. Propone entonces tocar un unísono, y luego toda la serie de armónicos producida con la flauta:

Fig.2.56 Ejercicio de Robert Dick

Dice que se produce un efecto como de “wua”(efecto propio de la guitarra eléctrica) y que es muy importante mantener la embocadura. También recomienda cantar suave para este ejercicio y no empujar el sonido ni tensionar el cuerpo. Este ejercicio fortalece la embocadura y esto a su vez permite ampliar el rango dinámico, y generar más colores tímbricos.

<sup>73</sup> Transcripción Propia.

El siguiente ejercicio que plantea el maestro, es cantar y tocar con arpeggios: el ejercicio se formula en el arpeggio de Fa. Se trata de tocar el arpeggio con articulación de *legatto* y después cantar simultáneamente con el sonido de la flauta, haciendo especial énfasis en imaginarse la nota siguiente antes de cantarla.

Throat Tuning 3: Empieza el video recordando el ejercicio de armónicos que planteó anteriormente. Luego dice que la idea es además de los ejercicios practicar con música escrita. Y que es de vital importancia no cantar fuerte. Para ejercitar la embocadura, Robert Dick, expone básicamente el mismo ejercicio de armónicos, solo que tocando armónico por armónico y retirando la flauta de su rostro al finalizar cada sonido, manteniendo el sonido vocal y la embocadura. Luego propone hacerlo con una variación: tocar un armónico y luego añadir el sonido vocal. Así mismo hacer con todos los armónicos siempre en una sola posición. Dice que este ejercicio permite fortalecer y flexibilizar los labios.

Para terminar, recomienda su libro “Tone Development through Extended Techniques” y nos muestra un ejemplo tocando un fragmento del “concertino para flauta opus 117”, de Cécile Chaminade. Primero toca cantando simultáneamente, y luego toca la pieza imaginando (según el indica ejercicio de “Throat Tuning N° 1”), mostrándonos así, una aplicación de la técnica en el repertorio clásico.

En un interesante artículo llamado “Low Notes & Throat Sounds”<sup>74</sup>, Robert Dick, habla sobre un comentario de un estudiante, que manifestaba su confusión diciendo que en los sonidos graves su maestro le recomendó abrir la garganta y que cantando y tocando simultáneamente se confunde, en este sentido, pues siente que se cierra su garganta. Con respecto a esto Dick responde que el toque y cante mejora el sonido considerablemente y que además, la idea es cantar también con la garganta abierta. Dice que mejora la afinación y que si bien no es aplicable a las obras del repertorio de la escuela tradicional, si se puede, estudiar con esta técnica el pensamiento musical o como él lo llama “Canto silencioso”.

---

<sup>74</sup> <http://www.larrykrantz.com/rdick2.htm#lownote>

También añade que es preciso cantar suave, recuerda el efecto del “Wua Wua” explicado en los videos Throat Tuning. Hace un comentario sobre los sonidos diferenciales, que se generan al momento de tocar una nota aguda y cantar un glissando descendente a partir de esa nota. Dice que tomar unas clases de canto puede ayudar y que cantando a intervalos de quinta o cuarta desde lo que se toca fortalece en gran medida el oído armónico.

### Helen Bledsoe:

Es una flautista norteamericana que tiene un artículo explicativo llamado “Singing and Playing” en su página web: <http://helenbledsoe.com/?p=7>. Este artículo está ubicado en el anexo N° 6 de este trabajo. Allí Helen menciona los videos de Robert Dick, en los cuales propone el ejercicio de tocar una frase, luego cantar la frase haciendo la digitación, posteriormente cantar y tocar la frase y por último tocar de nuevo sin cantar pero imaginando los sonidos y sintiendo la resonancia al máximo.

Ella recomienda también cantar una nota grave mientras se toca en el registro agudo para dar cuenta de lo importante que es relajar la garganta. Para esto propone el ejercicio de tocar una nota aguda y cantar tratando de llegar a la nota mas grave en la voz:

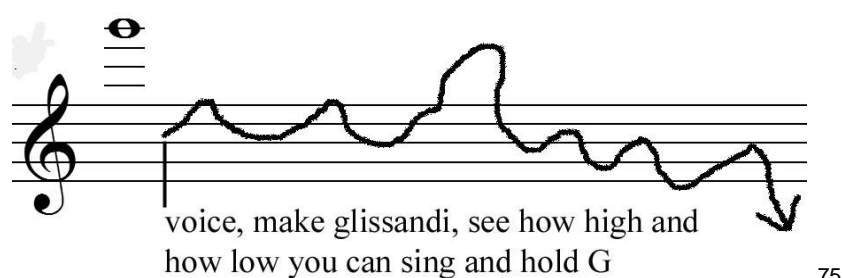


Fig. 2.57 Ejercicio de Helen Bledsoe

Posteriormente Helen hace referencia a tocar octavas un la flauta manteniendo la voz en el tono de la octava; también menciona el ejercicio de armónicos

<sup>75</sup> Tomado de <http://helenbledsoe.com/?p=7>

antes referenciado y sugiere cantar con un ejercicio técnico de arpeggios. (Ver anexo N° 6)

### John McMurtery:

El flautista hace una pequeña explicación que podemos encontrar en su página web <http://www.johnmcmurtery.com>. Allí tiene dos ejemplos. En el primero muestra un ejemplo de la obra “Vox Balanae” de George Crumb.

En el segundo ejemplo, menciona algunas aplicaciones de la técnica y habla muy brevemente sobre la misma, hace referencia a los sonidos diferenciales producidos por el gissando vocal mientras se toca una nota aguda, efecto escrito en la obra “Avis Urbanus” de Ofer Ben-Amots. En este efecto acústico se producen dos glissandos simultáneamente: descendente y otro ascendente, el segundo es producto de un fenómeno acústico conocido como diferenciales<sup>76</sup>:

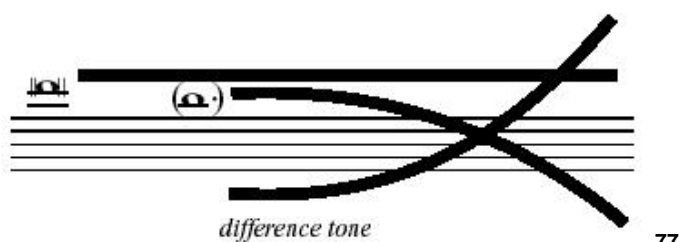


Fig. 2.58. Ejemplo de la obra “Avis Urbanus”.

### Algunos videos:

En la página web [www.youtube.com](http://www.youtube.com), se pueden encontrar algunos pequeños videos donde algunos flautistas hablan de la técnica. Los videos son los siguientes.

<http://www.youtube.com/watch?v=RW4Fpg3wlnQ> de David Klee.

<sup>76</sup> <http://www.johnmcmurtery.com>

<sup>77</sup> <http://www.johnmcmurtery.com>

[http://www.youtube.com/watch?v=DYwF\\_1xX4dU](http://www.youtube.com/watch?v=DYwF_1xX4dU) de Rogier de Pijper

<http://www.youtube.com/watch?v=ElxaYRgf418> de Nina Perlove

[http://www.youtube.com/watch?v=R8\\_Ri-Hnd3o](http://www.youtube.com/watch?v=R8_Ri-Hnd3o) de Ian Mullin

<http://www.youtube.com/watch?v=AewEj44rtWE> de Denis DiBlasio

En estos videos encontramos diversas perspectivas de la técnica como tal, que pueden enriquecer nuestro estudio.

### 3. Algunos aspectos de la repetición en la música

Sobre esta característica se puede reflexionar desde distintos puntos de vista: desde la música occidental, el minimalismo en el siglo XX, las repeticiones ritualísticas en la música africana, el concepto de mantra desde la visión de las culturas orientales y la repetición en el jazz, y en la música de Sur América.

Según el texto “La Repetición en la Música” de Adriana Cornú, este fenómeno se aplica a casi todas las expresiones musicales y más allá de la música, se percibe en las diversas manifestaciones humanas y de la naturaleza. Esto nos dice el texto con relación a los términos: copiar, imitar, remedar, recurrir, repetir, reproducir y mimesis:

“Todos ellos hacen referencia a conductas a las cuales las teorías psicológica y sociológica coinciden en otorgar un papel relevante en la estructuración de la personalidad y la sociedad: el lenguaje, la educación, los modos de comportamiento, la vida afectiva; desde esas acciones reflejas y conductuales, casi mecánicas e inconscientes hasta las acciones más conscientes, deliberadas y creativas reposan sobre la posibilidad de repetir la propia conducta o la de los demás, ya que “imitamos a los demás en cada momento” e incluso las mismas innovaciones, son, la mayor parte de las veces, combinaciones de ejemplos anteriores” (Cornú, 2007)

Vemos entonces que la *imitación* está presente en la naturaleza de la conducta humana, naturaleza que se ve reflejada de una u otra manera en distintas culturas a través del sonido.

Por otro lado, la repetición en la música también está ligada al ritual, a la espiritualidad en el hombre, estableciendo conexiones con dimensiones oníricas y sagradas de la experiencia, en distantes y diversas culturas separadas por el tiempo y el espacio.

#### 3.1. En la tradición africana

Sería exageradamente pretencioso tratar de caracterizar la música producida en todo el continente con tan solo algunos párrafos; sin embargo, se pueden determinar algunas de las razones por las cuales la música en África tiende a ser repetitiva.

Primero es importante dar cuenta de que para ellos la música y la danza son una misma cosa, por esta razón el ritmo tiende a estar compuesto por patrones

que se repiten por periodos largos de tiempo. Aunque también existen polirrítmias que están variando y cambiando constantemente.

En la interpretación del instrumento de cuerda llamado “Kora” está presente un patrón rítmico-melódico denominado el “Kumbengo”, es aplicado como una manera de acompañamiento.

Por otro lado está presente, la constante imitación y evocación de la naturaleza, es decir el sonido de los pájaros, y de la cantidad impresionante de animales que moran a lo largo y ancho del territorio africano. La repetición está presente en los sonidos que los animales producen y por consecuencia en su imitación.

El carácter ritual de la música en África, hace que se caracterice la repetición de *ostinatos*, que conectan a las comunidades con estados de trance y de expansión de la consciencia.

Como ejemplo tenemos el “Mbira”, un instrumento muy parecido a la “Marimbula” y a la “Kalimba” que se toca con los pulgares. El instrumento es propio de Zimbabue, se toca con los pulgares y característico en él el sonido de patrones cíclicos repetitivos y polifónicos. Se toca para crear el vínculo esencial entre el mundo de los vivos y el mundo de los espíritus.<sup>78</sup>

También hay que tener en cuenta que la música se transmite por tradición oral, o sea, por imitación, y esta, ya es una forma de repetición.<sup>79</sup>

### **3.2. En la tradición oriental**

Los países en donde se practica el budismo, tienen los cantos repetitivos muy cerca a sus costumbres cotidianas. La meditación para ellos es mirar un solo punto, eso quiere decir concentrarse en un estado determinado. Por esta razón también es muy importante para ellos el silencio, la ausencia de música, en el sentido sonoro del término.

Cuando hay música, hay *repetición* y *repetición* para ellos quiere decir meditación, mantra. Esto nos dice Silvia Nakkach, compositora y estudiosa desde hace treinta años de la música hindú.

---

<sup>78</sup> <http://www.africanmusic.org/>

<sup>79</sup> Monografía “la música vocal en África de Lidia Hernández, Olga Pérez y José Santos 2008.



“Los mantras son arte abstracto. Ni siquiera importa lo que dicen: el mantra es la repetición, más allá de la mente. No hay que analizarlo: ‘Ah, este mantra quiere decir, pertenece a este maestro’. No. El mantra es ‘vacío’. Nos tiene que conectar con el no-juicio, con la no-persona.”(Nakkach, 2008)<sup>80</sup>

Esta concepción del sonido repetido es muy antigua en esta tradición y está relacionada directamente con la meditación y la oración, pero también con el movimiento de la tierra, los ciclos de la luna y las vibraciones presentes en el universo. Con respecto a esto, el compositor La Monte Young, estudioso de esta tradición, nos dice:

“Si creemos que el universo está compuesto por vibraciones, entenderemos que el estudio del sonido, que es, a su vez, la forma más concreta de vibraciones que el mecanismo humano puede asimilar, este estudio puede ser el comienzo para entender la estructura del universo.” (Young, 1990)<sup>81</sup>

La escala está conformada por siete notas, llamadas abreviadamente sa, re, ga, ma, pa, dha, ni. Sin embargo lo que caracteriza la música de la India es la entonación de los 22 microtonos o “shruti” que están conformados por cuartos de tono. Esto hace que los músicos tengan una precisión mayor en la discriminación de alturas y la afinación.

Los músicos de esta tradición, pueden, a través de los “Ragas” (escalas creadas con esta secuencia de microtonos y relacionadas con patrones rítmicos específicos), lograr estados de consciencia muy específicos. La palabra está asociada al vocablo “Ranj” que significa “color” y tradicionalmente están asociados a las 6 estaciones del año, así como al día y la noche.<sup>82</sup> La cantidad de “Ragas” puede ser muy grande, debido a que existen 72 principales en la tradición “Carnática” y 10 en la “Hindustani” cada uno asociado a uno de los 9 “Rasa” o sentimientos básicos.

### 3.3. En la música occidental europea

La imitación y repetición en la música occidental es un acontecimiento muy antiguo, presente ya en la primitiva polifonía y que a partir del S. XV, desde

<sup>80</sup> Entrevista realizada en el año 2008 consignada en el libro “el yoga de la voz”.

<sup>81</sup> Documental, “The World According To John Coltrane” 1990

<sup>82</sup> <http://www.yogaindia.es/M%C3%9ASICA-y-DANZA-P363.html>

entonces, ha sido el procedimiento contrapuntístico más importante. Según Armando Blanquer la imitación es “uno de los principios constitutivos más importantes de la composición musical” que consiste en reproducir por una o varias voces, una frase, íntegra o parcial, propuesta precedentemente por una voz o instrumento.<sup>83</sup>

Desde el punto de vista de la *textura* se presenta y analiza en la polifonía horizontal, es decir el desarrollo del contrapunto y de las formas que provienen de este: canon, invención y fuga. El uso de la imitación parece tener más relevancia en el periodo comprendido entre los siglos XVI al XVIII, sin embargo para algunos teóricos su práctica parece estar presente en casi todas las sinfonías.<sup>84</sup>

Aunque la repetición es característica de la música contrapuntística, también es fundamental la noción de repetición propia de otros aspectos musicales.

Adriana Cornú escribe:

“Considerar la repetición como un principio constitutivo que abarca todas las dimensiones musicales de la obra, todos los parámetros y, dentro de ellos, todos sus aspectos. En otras palabras, considerar que involucra no solo la textura polifónica “horizontal” o la sucesión de alturas y duraciones, sino también el timbre, intensidad, forma, otras texturas y otros aspectos de las propias alturas y duraciones.”(Cornú, 2007)

Ligado con la investigación de la compositora A. Cornú, se puede decir que la naturaleza jerárquica que caracteriza la música occidental, se forma y se reafirma gracias a los elementos que se repiten; así la manera en que funciona la afinación en esta música por ejemplo, tiene que ver con la reiteración de la serie de armónicos, esto, ya es un tipo de repetición. También es fundamental la construcción motívica, junto con las articulaciones y la secuencia de notas. Silvia Malbrán, refiriéndose a las razones que inciden en la percepción tonal habla de:

“La particular sucesión de alturas de una melodía en cuanto al grado de importancia concedida a cada una de ellas, los roles de cada una en conjunto y el número de veces que cada altura es usada” (Malbrán, 2007).

La variación motívica, es otro tipo de repetición, así como los ostinatos y las secuencias. En la música de Mozart por ejemplo, ciertas particularidades en la manera como juega con las articulaciones, se repiten en varias de sus obras.

---

<sup>83</sup> La repetición en música, Adriana Cornú 2007

<sup>84</sup> La repetición en música, Adriana Cornú 2007

Esto pasa con cada uno de los compositores; Beethoven por su parte, presenta entre su estilo, motivos rítmicos supremamente definidos, y una genial exploración de los mismos dentro de los otros aspectos musicales.

En parte de la música dodecafónica y serial del siglo XX, se evidencia también, la repetición y variación de elementos tímbricos, rítmicos y de textura debido a la utilización de secuencias melódicas y rítmicas.

### **3.4. El minimalismo del siglo XX**

Iniciando la década de 1960, un grupo de compositores estadounidenses comenzó a realizar sus creaciones basándose en los elementos más básicos de la música, esto bajo la influencia de músicos como Erik Satie y Jhon Cage, quien sostenía que su música debería ir más allá de lo que su imaginación pudiera crear (Potter, 2000, p6).

El término se desarrolló como referencia a las creaciones de algunos pintores y escultores como Victor Vasarely, Kasimir Malevich y Bridget Riley, que decidieron explorar desde geometrías elementales y formas muy simples. En música, el minimalismo surgió como una alternativa a los excesos del Expresionismo Abstracto (Potter, 2000, p. 216), propios de compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Milton Babbitt.

Principalmente desde San Francisco y Nueva York músicos como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, quisieron trabajar con escalas diatónicas en el contexto de una armonía tonal convencional, repitiendo fragmentos melódicos cortos por un tiempo prolongado. Esto bajo el concepto de buscar en la música, los límites mismos de sus elementos constitutivos, enfocándose, en las sensaciones basadas en la percepción directa del objeto. Estos compositores estuvieron también, bajo la influencia de la música oriental y las expresiones de la música tradicional africana. Esto probablemente, gracias a la naturaleza pluri-cultural de las ciudades en que se desarrolló el movimiento.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> SANABRIA, Giovanny. Propuesta Metodológica Para la Enseñanza del Piano Fundamentada en el Minimalismo Musical Tomando Como Modelo Los Estudios Para Piano de Philip Glass 2011.

Las características del minimalismo musical son: La brevedad, la repetición, el enfoque en el silencio, la estabilidad rítmica y la armonía estática. También se valieron de algunas técnicas como:

- Instrumentación Estática: es una idea contraria al paradigma europeo donde cada instrumento agrega un color específico en el momento indicado. El concepto tiende a ver la música como un ritual.
- Cambio de Fase: Se trata del efecto generado por el desplazamiento de dos frases idénticas que se interpretan al mismo tiempo pero con tempos ligeramente diferentes.
- Procesos Aditivos: Se trata de ir adhiriendo notas al materia musical, esto lo hacen de distintas maneras, puede ser haciendo sonar las notas de una frase paulatinamente: suena la primera, luego suena la primera y la segunda, luego la primera, segunda y tercera y así sucesivamente. También alargando la duración de las notas y finalmente adhiriendo nuevas notas o silencios a una frase que se repite.
- Transformación Lineal: Consiste en la transformación gradual de un estado a otro a través de la variación o adición de secuencias repetitivas. Por ejemplo pasan de un estado disonante a uno consonante o de un ambiente tonal a uno atonal o viceversa.
- Continuidades: Esta técnica trata del tratamiento moduladorio de ciertos parámetros que el compositor escoja, haciendo pasar lentamente por ejemplo, un motivo melódico por varios timbres.

En el verano de 1970 el compositor Steve Reich, viajó a Ghana, África, a estudiar percusión y algunos estilos musicales de la región como el "Gahu". También estudio el Gamelán y se ha visto influenciado por el flamenco. Esto da cuenta del dialogo que los compositores minimalistas entablaron con la música de otras tradiciones.<sup>86</sup>

---

86

[http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13807&directory=67](http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=13807&directory=67)

### **3.5. La repetición en otras manifestaciones musicales:**

La caracterización de los géneros musicales está definida por patrones rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos que se repiten de una determinada manera. Son rasgos sonoros distintivos, que se van formando en la memoria colectiva de cada cultura y son producto, de intercambios raciales, costumbres religiosas, particularidades geográficas, rasgos sonoros del dialecto, festividades y demás construcciones sociales.

En el caso de la “música llanera” Colombo – Venezolana, los patrones repetitivos, son de índole armónica principalmente, puesto que las variantes establecidas en sus progresiones armónicas determinan los diferentes estilos, que comparten, en gran su mayoría, patrones rítmicos similares.

No sucede lo mismo en la música propia del litoral Pacífico y Atlántico del territorio colombiano. Allí muchas veces, los estilos comparten construcciones armónicas, pero se diferencian por múltiples variantes en el tejido rítmico y particularidades tímbricas. En la música de las flautas de Nariño y en la chirimía caucana, constituye un factor esencial y característico, la repetición de las distintas melodías que suenan simultáneamente. En los cantos ceremoniales de los “Neles” de las comunidades “Tule-Kuna” en el Golfo de Urabá, se presenta la repetición de una nota por periodos largos de tiempo, sobre la que se entona un discurso también bastante repetitivo.

Por otra parte, en el “Blues”, encontramos una secuencia de acordes determinada que se repite una y otra vez, pero no siempre de la misma forma, pues estos círculos armónicos acompañan melodías que contienen una gran riqueza rítmica y múltiples variaciones tímbricas.

En el jazz, además de las repeticiones propias del género, encontramos algunas propuestas que han encontrado su propio estilo en los elementos de la música minimalista. El saxofonista, compositor e improvisador norteamericano John Coltrane (1926 – 1967), recibió una grandísima influencia del movimiento minimalista y la cultura budista. En el documental “The World According To John Coltrane” del año 1990, el compositor La Monte Young explica:

“John Coltrane utilizaba elementos del minimalismo mientras tocaba porque tomaba una secuencia de tonos y le aplicaba muy interesantes permutaciones matemáticas. Era como lo que Lester Young hacía en el blues, pero él lo hacía a través un proceso más refinado debido a su

exposición a la música clásica hindú y otras tradiciones orientales. Se puede escuchar la relación con su herencia del blues, pero en otro nivel de refinamiento y entendimiento.” (Young 1990)

Coltrane se acercó cada vez más a las tradiciones ancestrales a partir de su acercamiento con el músico Ravi Shankar en los años 50's, amistad que “representó para él un profundo aprendizaje sobre la ciencia antigua de los sonidos, cuya estructura musical indicaba estados de consciencia específicos”<sup>87</sup>. A partir del disco “A Love Supreme” del año 1964, su principal interés fue el crecimiento espiritual.

Por su parte el pianista norteamericano Keith Jarrett en varios de sus trabajos con el trío formado por Jack De Johnette en la batería y Gary Peacock en el contrabajo, tiene exploraciones en las cuales plantea atmósferas con armonía estática. Esto se puede apreciar en las piezas “*I Fall In Love Too Easily / The Fire Within*” del disco “Keith Jarrett At The Blue Note Vol. 4”, y en “*Desert Sun*” del quinto volumen del mismo trabajo discográfico.

El minimalismo también se ve reflejado en el pianista suizo Nik Bartsch's Ronin, que en su disco “Holon” del año 2008, imprime una propuesta estrechamente ligada a la música repetitiva, en motivos y variaciones muy sutiles de los mismos, que se reiteran en ocasiones por más de 10 minutos.

### **3.6. La repetición y su influencia en la imaginación y percepción musical.**

Alejo Carpentier en su ensayo “Los orígenes de la Música y la Música Repetitiva”, propone una hipótesis sobre el origen del canto, y da cuenta de la relación que existe, entre la *repetición* sonora y lo sagrado.

“Y al gritar el nombre de una divinidad, para invocar su poderío o aplacar su cólera, repitió el grito hasta estimar que había logrado su objeto. [...] Cuando ciertas palabras se repitieron con un ritmo determinado, surgió el canto. El canto, no ya onomatopéyico, sino lírico y expresivo. El canto, tal y como podemos observarlo hoy, en su forma más primitiva” (Carpentier 1943 – 1950).

En este bello planteamiento, Alejo Carpentier plantea la *repetición* del grito, como una necesidad de reivindicación definitiva del hombre que se comunica

---

<sup>87</sup> Del documental “The World According To John Coltrane” 1990

con la naturaleza que lo sobrepasa, con la deidad, con su propia inexplicable naturaleza. La noción de lo sagrado, tiene su lugar en las conductas humanas, lo que se considera superiormente inexplicable, se ritualiza, para de alguna manera poder representarlo. La ritualización y la repetición del sonido, estarían así presentes en la naturaleza humana, reflejadas en una línea ininterrumpida hasta el día de hoy.

El flautista y compositor suizo mencionado anteriormente Andreas Stahel, nos cuenta en una entrevista hecha por Michael Gerber en el año 2008, su relación con los fonemas que para él estarían presentes en el hombre desde tiempos remotos:

“Simple vocal expressions of the human voice are also a great inspiration to me. Sounds which go back to before the invention of language and music, ancient sounds, born of the voice itself.”

“Las expresiones vocales simples de la voz humana han sido también una gran inspiración para mí. Los sonidos que se remontan a antes de la invención del lenguaje y la música, los sonidos antiguos, nacidos de la propia voz” (Stahel, 2008).<sup>88</sup>

Ahora bien, se puede decir que la visión de la experiencia vital característica de antiguas tradiciones orientales y africanas, que desde tiempos remotos, le otorgan a sus expresiones musicales un enfoque primordialmente ritualístico, se relacionó, con la tradición del lenguaje occidental, que retornó al lenguaje tonal y diatónico por medio de los músicos que iniciaron y desarrollaron el minimalismo. Ellos relacionaron de otra manera dos formas de percibir la música, en una época, en que las corrientes de composición, se dirigían al ruido y la saturación electroacústica.

En el campo de las artes visuales, el minimalismo, se enfocó en las sensaciones basadas en la percepción directa del objeto, lo cual obliga al espectador a reconsiderar radicalmente esos objetos.<sup>89</sup> En la música probablemente ocurrió algo similar, la intención no era contar una historia, sino

---

<sup>88</sup> Video entrevista del año 2008 <http://www.youtube.com/watch?v=0WKFG6UeOBo> (traducción propia)

<sup>89</sup> SANABRIA, Giovanni. Propuesta Metodológica Para la Enseñanza del Piano Fundamentada en el Minimalismo Musical Tomando Como Modelo Los Estudios Para Piano de Philip Glass 2011.

sentir el “color” de determinado elemento musical. Andreas Stahel nos habla también de esto en la misma entrevista:

“It was never my conscious intention to make minimal music; i noticed that sounds acquire a particular strength when i repeated them endlessly, mostly by using circular breathing. The sounds began to pulsate with their own life. That's what fascinated me.”

“Nunca tuve una intención consciente de hacer música minimalista; me di cuenta de que los sonidos adquirirían una fuerza especial cuando les repetía sin cesar, sobre todo mediante el uso de la respiración circular. Los sonidos comenzaron a latir con su propia vida. Eso fue lo que me fascinó (Stahel, 2008).”<sup>90</sup>

Con respecto a esa fuerza en la reiteración de los mismos sonidos, el compositor La Monte Young, nos dice en el documental “The World According To John Coltrane” lo siguiente:

“Una de las cosas más importantes de la música moderna, es que abarca un conjunto de relaciones de frecuencia que se repiten una y otra vez. Esto, debido la relación con la música hindú y al énfasis que ésta tiene en la entonación. En esta música cada frecuencia cae muy exactamente en el mismo lugar y repitiéndose esto una y otra vez, se crean una serie de esquemas, en el sistema nervioso de quien escucha, provocando a su vez todo un estado psicológico en el creador.” (Young, 1990).<sup>91</sup>

Probablemente, este “estado psicológico” sea una de las razones por las cuales se relacione la repetición musical, con los rituales sagrados en diversas culturas. Frente a esto Andreas Stahel nos cuenta su experiencia.

“Material which creates a deep resonance and expands consciousness. Which triggers a quasi-psychedelic experience. This is equally essential to me whether I'm listening to music or playing it... Music should form and develop personal awareness. Music should cultivate consciousness. My music works to a large extent on a physical level. I feel the resonances in my body. I want to dance to it. I feel it in my chest or my legs. Even when i listen to something I've recorded. I connect to inner spaces filled with dreamlike archaic dance movements.”

“El material crea una resonancia profunda y expande la conciencia. Así se desencadena una experiencia cuasi - psicodélica. Esto es igualmente esencial para mí si estoy escuchando música o si estoy tocando... La música debe formar y desarrollar la conciencia personal. Mis trabajos musicales, funcionan en gran medida, en un nivel físico. Siento las

---

<sup>90</sup> Traducción Propia.

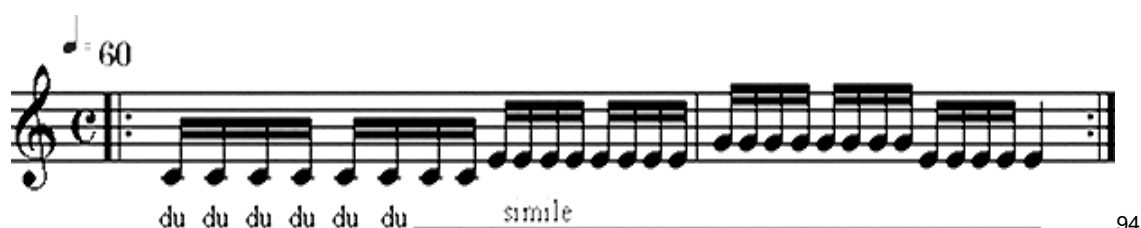
<sup>91</sup> Del documental “The World According To John Coltrane” 1990



resonancias en mi cuerpo. Quiero bailar con ellas. Lo siento en mi pecho o mis piernas. Incluso cuando escucho algo que he grabado. Me conecto con espacios interiores llenos de ensoñaciones y arcaicos movimientos de danza.”<sup>92</sup>

Se podría decir que este tipo de experiencias son altamente subjetivas, pero entonces ¿Cómo se explica que tantas y tan diversas expresiones musicales, lleguen a la repetición como eje central?

A continuación, veremos otro ejemplo de cómo la repetición influye en la interiorización de los elementos musicales. El cantante Bobby McFerrin señala en una pequeña clase para el canal de música del reino unido Q- TV varios ejercicios que realiza en su rutina de estudio.<sup>93</sup> Uno de los ejercicios, consiste en cantar un arpeggio mayor durante diez minutos sin parar repitiendo cada nota ocho veces:



94

Fig. 3.1. Ejercicio de Bobby McFerrin.

McFerrin explica luego, que la improvisación se basa en la emoción, y que por medio de la repetición, se va logrando una sólida interiorización; así la memoria va reconociendo cual es la sensación “Do Mayor”, en este caso.

Por otro lado, no es un secreto que muchos músicos se valgan de la repetición para estudiar la técnica específica del instrumento, el error, bastante frecuente de por sí, es caer en el automatismo inconsciente: una especie de terquedad mecánica, que desemboca siempre en la pérdida de concentración y en daños musculares y de tendones, este tipo de repetición también influye en la percepción hacia la música.

<sup>92</sup> Video entrevista del año 2008 <http://www.youtube.com/watch?v=0WKFG6UeOBo>

Traducción propia.

<sup>93</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=mTB58ZmnudA>

<sup>94</sup> Transcripción Propia.

#### 4 Pensamiento e inteligencia musical

El término *pensamiento musical*, es tan amplio y complejo, que se puede decir, encierra todo lo que el ser humano puede sugerir, imaginar o proponer sobre la música; pasando por las nociones ritualísticas de las distintas culturas, las consideraciones filosóficas de los presocráticos, hasta las percepciones de pensadores como Schopenhauer, Hegel o Adorno, entre muchos otros; el término puede referirse también a los discursos técnicos y semánticos propios de cada compositor sea cual fuere, como los métodos y maneras de hacer del ejercicio musical. En resumen, lo que puede pensar cualquier músico académico o empírico sobre el arte de los sonidos en términos técnicos, discursivos, metafóricos o vivenciales.

Por esta razón, nos referiremos en este trabajo, al acto de pensar en sonidos organizados y nos alejaremos un poco de las consideraciones epistemológicas y filosofías de los conceptos espacio, sonido, silencio tiempo, etc. Cuestiones que son muy importantes, pero que abarcarían otro tipo de investigación diferente.

Según el maestro Fabio Martínez, este acto de pensar sonidos (lograr imágenes musicales), se denomina "*pensamiento musical*", aunque recibe varias terminologías por parte de distintos autores que han trabajado este concepto<sup>95</sup>. Edwin Gordon denomina a este mismo procedimiento como "*Audiación*", la doctora Silvia Malbrán se refiere a "*Oído de la Mente*", Edgar Willems habla de "*Inteligencia Auditiva*" y Howard Gardner se refiere a *inteligencia musical*, esto en su teoría de las inteligencias múltiples.

Detengámonos un momento en esta última denominación. Howard Gardner en su propuesta "Las Inteligencias Múltiples" del año 1983, propone que el ser humano posee y puede desarrollar 8 inteligencias diferentes, entre ellas la *inteligencia musical*, definida por el autor como "la habilidad para apreciar, discriminar, transformar y expresar las formas musicales, así como para ser sensible al ritmo, al tono y al timbre"(Gardner, 1983). Esta inteligencia está a su vez relacionada con otras inteligencias como la *Lógico Matemática*, *Corporal-Kinestésica*, y la *Intrapersonal*.

---

<sup>95</sup> Entrevista realizada 28 de abril de 2013

Este es un punto de vista de la denominación “Inteligencia Musical”, vista como parte de una multiplicidad de inteligencias presentes en la naturaleza humana. Mas, si nos referimos a la etimología de la palabra *inteligencia*, vemos que según el diccionario etimológico de Juan Corominas en la primera edición del año 1980, la palabra es el participio activo de *întelligens – êntis*, (el que entiende), mientras que, el diccionario virtual etimologias.dechile.net, nos habla del prefijo *inter* (entre) y el verbo *legere* (escoger, separar o leer).

El término “inteligencia musical” según lo visto anteriormente, quiere decir *escoger, seleccionar, leer* entre las cualidades del lenguaje musical. No quiere decir esto, que solo poseen inteligencia musical las personas que conocen el lenguaje grafocéntrico de la partitura, puesto que los músicos de otras tradiciones escogen y seleccionan los aspectos sonoros que han escuchado e interiorizado a lo largo de su vida, sonoridades arraigadas a las concepciones que tienen frente al mundo. Cada tradición musical contiene su propia lógica.

No es conveniente valorar o comparar las tradiciones musicales, puesto que en realidad no hay alguna más valiosa que otra, como no hay un dialecto más válido que otro. Así como el aprendizaje de la música de la India requiere un conocimiento vivencial del medio y la cultura en la cual se desarrolla, así mismo, la tradición del lenguaje escrito occidental, requiere el entrenamiento y reconocimiento específico de habilidades concretas como la apropiación de la lectura, escritura, la competencia auditiva y el análisis de las formas y procedimientos musicales a lo largo de la historia. La música occidental también está impregnada por conocimientos transmitidos desde la tradición oral.

#### **4.1. Memoria musical**

Tenemos varios tipos de memoria. Según la doctora Sara Doménech Pou (2004), (citada por el maestro Fabio Martínez, 2008), se trata de varios tipos que se diferencian con respecto al tiempo de duración y al contexto de la situación. Se encuentran aquí la memoria sensorial, memoria a corto plazo,

inmediata o primaria, de trabajo, a largo plazo o secundaria, de los hechos antiguos y memoria consolidada o terciaria.

Todos estos tipos de memoria, aunque tienen características particulares, en realidad hacen parte de un todo, y se caracterizan por la reiteración de un evento, que se registra en el cerebro a través de los sentidos.

Existen ciertas percepciones que solo retenemos por fracciones de segundo, mientras otras en contraste, permanecen registradas durante años en nuestro imaginario. ¿Cuáles son esos recuerdos que se mantienen? Probablemente son los derivados de experiencias altamente emotivas, que en el momento en que se producen, generan más información en el sistema nervioso registrándose así con mayor impacto. Existe aquí una fuerte relación entre emoción y memorización.

Por otro lado, se memoriza lo que se repite cotidianamente y en música pueden memorizarse las experiencias formativas, pero también pueden quedar impresas costumbres basadas en el error y la desconfianza. Lo que se repite cotidianamente, tiene un enorme impacto sobre la memoria musical, en tanto que, se interioriza y resguarda en el inconsciente.

Es vital entonces además de tener clara la organización del conocimiento que se quiera interiorizar, analizar, las repeticiones cotidianas en cuanto: al clima sensorial, la actitud y la disponibilidad corporal. Con respecto a esto la doctora Conxa Trallero Flix nos dice:

“Es imprescindible crear un «clima» antes de comenzar un ejercicio de audición cualquiera: un clima de confianza, de calma, de inmovilidad en el reposo, de largos silencios, de ejercicios de relajación propiamente dichos, se debe proporcionar a los alumnos unos minutos para controlar su propia respiración, lo que contribuye a la serenidad interior y, como consecuencia, a una mayor sensibilidad auditiva y mental.” (Flix, 2008, pg.).

La ritualización de lo cotidiano, cobra un papel fundamental en la formación de la memoria musical, porque lo que se ritualiza, se respeta hasta el punto de querer enaltecerlo. Es ahí donde una reverencia absoluta a la técnica y los sonidos, entra a formar parte de lo cotidiano. Todo ritual es repetitivo y exige un máximo de concentración.

La consciencia es el punto de partida y el punto de llegada en ese sentido. Si me concentro en no repetir errores, entonces me veo obligado a permanecer en estado de alerta constante, cualquier descuido, rompe un hilo muy delicado, que es necesario conservar, para hacer de la música una experiencia de descubrimiento continuo.

La doctora Conxa, añade en su texto “El Oído Musical” algunos datos de una investigación realizada en este sentido:

“Los datos apuntan a que la representación cerebral de la capacidad musical probablemente sea bilateral y que capacidad musical y lenguaje comparten sistemas cerebrales receptores, integradores, procesadores y efectores.

Despins considera que la música es el mejor medio para desarrollar y acrecentar el equilibrio entre los dos hemisferios cerebrales porque mientras hay actividades que requieren la acción del hemisferio izquierdo, para regular la secuencia temporal y serial, simultáneamente se produce otra actividad relacionada con la expresión emocional, que viene regulada por el hemisferio derecho. En virtud de estas argumentaciones, y para lograr una actividad cerebral armónica, no debe abandonarse nunca la práctica musical que apela a la expresión afectiva, a la intuición y a la vivencia sensorial.” (Flix, 2008)

Siendo esto así, la memoria musical estaría ligada tanto a procesos de movimiento motriz como a actitudes y percepciones sensoriales, muchas veces relegadas al plano subjetivo del estudiante. De ahí la importancia de realizar repeticiones orgánicas en el toque y cante con cualquier instrumento.

Trallero Flix afirma:

“El desarrollo de la audición absoluta puede ayudarse de la memoria motriz, ya sea por la fonomimia o por la práctica de un instrumento. A veces el gesto de tocar una tecla hace venir a la memoria el sonido, sin necesidad de tocarlo. A los cantantes les ayuda también los puntos de referencia de su extensión vocal: la nota más aguda o más grave que pueden hacer.” (Flix, 2008)

Por otro lado, como se cita por Fabio Martínez (2008), Snyder (2000), afirma que:

“La memoria auditiva se encuentra, en el campo de la pedagogía musical y muestra una aplicación concreta en el efecto que tiene la repetición sobre el aprendizaje,” (...) “si no se repite o practica un segmento melódico, no se puede llegar a retener en la memoria a largo plazo” (Martínez, 2008, pg. 44).

En la memoria a largo plazo, están las cosas aprendidas o interiorizadas, parece ser que lo que aprendemos, es porque de alguna forma lo repetimos.

#### 4.2. Oído interno

El oído interno está relacionado con la memoria musical. Es posible identificarlo en sonoridades propias de la memoria cultural. Por ejemplo, el himno nacional, las canciones navideñas y las de algunas festividades, tienen un contorno melódico que, está impreso en el oído interno de muchas personas. Todos cantamos estas melodías desde niños, las hemos repetido muchas veces. Cuando las recreamos, tenemos consciencia del dibujo melódico estemos o no comprendiendo sus características armónicas, o las cualidades de sus intervalos.

Como músicos profesionales, el oído interno es una facultad de aprendizaje musical, en la que el acto de pensar sonidos se relaciona, con la percepción de un centro tonal. “Hay acuerdo general entre los científicos acerca de la importancia del agrupamiento estructural para la percepción y retención de información” (Malbrán, 2004). La estructura melódica principal se construye en base a un punto de referencia, que nos permite identificar en nuestra mente alturas relacionadas al mismo. El oído interno se puede percibir como una certeza melódica, un tejido de relaciones sonoras, íntimamente ligadas a la reiteración de un centro o sonido de referencia.

El maestro Fabio Martínez en su página web: <http://fabermana.blogspot.com/>, recomienda un fragmento del libro “Los Mapas Mentales” de Tony Buzan, una interesante teoría, que se relaciona con el desarrollo del oído interno. Vale la pena consultarlo:

“De esta gigantesca capacidad de procesamiento de información y de aprendizaje, se deriva el concepto de pensamiento irradiante, una de cuyas manifestaciones es el mapa mental.(...) Con la expresión pensamiento irradiante nos referimos a aquellos procesos de pensamiento asociativos que proceden de un punto central o se conectan con él. (...) ¿Cómo accedemos a esta forma de pensar, nueva y fascinante? Mediante el mapa mental, que es la expresión externa del pensamiento irradiante. Un mapa mental irradia siempre a partir de una imagen central. Cada palabra y cada imagen llega a ser, en sí misma, un subcentro de asociación, y el procedimiento en su totalidad se convierte en una cadena

potencialmente infinita de patrones que van ramificándose de tal manera que se apartan del centro común o se aproximan a él.” (Buzan, 2004)

El oído interno funciona como un mapa mental: captura el sonido fundamental y lo toma como punto de referencia. La doctora Conxa Trallero Flix escribe en su libro “El Oído Musical”:

“Si además ha practicado la memorización y luego la reproducción vocal espontánea de un grupo melódico de sonidos con su entonación exacta, en el momento en que la laringe esboce los movimientos de los sonidos de un fragmento de dictado, los nombres de los sonidos correspondientes surgirán instintivamente en su interior. Así es como se va creando, poco a poco, la facultad de audición absoluta.” (Flix, 2008)

Por otro lado desde el punto de vista fisiológico, el oído tiene estrechas conexiones con la producción del sonido vocal. El teórico musical Tomatis (como se cita en Flix, 2008) afirma que: “La voz contiene únicamente los sonidos que el oído capta.”(Tomatis, 1953)

Vemos pues que el oído es un regulador fundamental en el acto de cantar. Pero el canto es también una plataforma para desarrollar el oído interno y la inteligencia musical.

### **4.3. La serie de armónicos**

Los sonidos que escuchamos, se originan gracias a la vibración de un cuerpo, que al momento de ser golpeado, soplado, pellizcado, pulsado o friccionado con un arco, produce *energía en movimiento vibratorio* (Bernstein, 1973). Si la superficie del cuerpo es regular percibimos vibraciones regulares que traducimos en alturas o notas; si es irregular, escuchamos ese sonido como vibraciones irregulares o ruido. Cuando distinguimos vibraciones regulares, aparece una nota central, que a su vez se constituye por una serie de notas más agudas, las cuales se escapan a nuestra percepción inmediata. Esta serie de notas se denomina *armónicos* y están en un orden prefijado por la naturaleza (Bernstein, 1973). El guitarrista e investigador madrileño Alfonso del Corral, nos dice con respecto a esto:

“Al igual que la luz del Sol se descompone siempre de la misma manera en los distintos colores formando el arco iris, una nota es capaz de generar otras notas, todas ellas a unas distancias muy concretas, dadas por la serie armónica. En teoría, la serie se extiende hasta el infinito pero en la práctica el oído humano sólo puede percibir una parte de la misma. La ley, descrita por Joseph Fourier (1768-1830), enunciaba que cada nota, se componía de ella misma y de otras notas, llamadas *armónicos*”. (Del Corral, 2012)

a serie de armónicos escrita en el lenguaje musical es la siguiente:

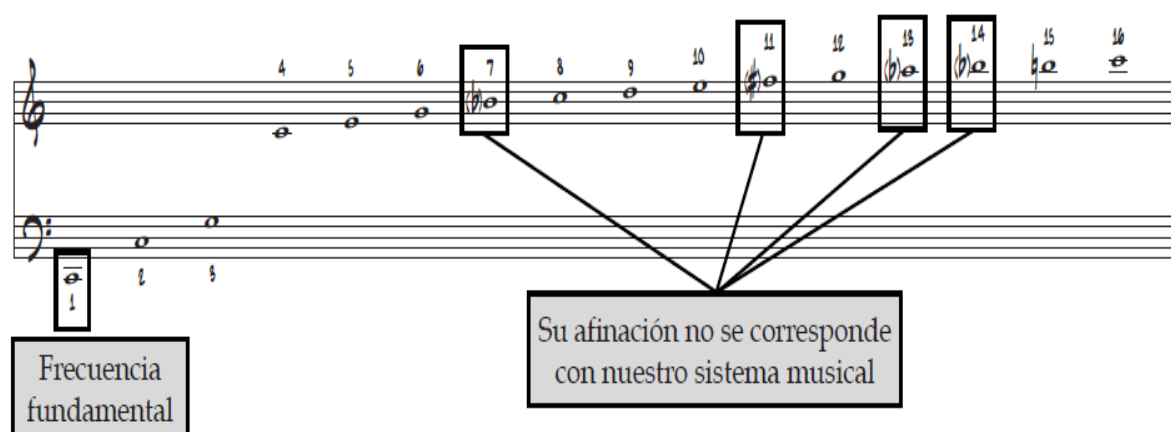


Fig.4.1. Serie de armónicos <sup>96</sup>

Estos sonidos armónicos, son naturalmente, menos audibles que el sonido generador, y cuanto más grave sea la fuente, mas armónicos se desprenden de ella. Ahora bien, esta serie de sonidos está íntimamente ligada a los sistemas musicales y lo ha estado durante siglos. En el documento “Acústica de la Música” del conservatorio de Bilbao podemos encontrar lo siguiente:

Las escalas están ligadas en todas las culturas a la existencia de la serie armónica de cada sonido que genera cada instrumento y como no, a nuestra voz que es capaz de generar también una serie armónica para cada fundamental que emitimos. Si hiciéramos música con sonidos puros, sin armónicos, el sentido de escala musical cambiaría, ya que no entrarían en el juego los armónicos superiores que son los que nos pueden dar batidos, consonancias y disonancias. (Conservatorio de Bilbao, sin fecha, pg. 34)

<sup>96</sup> Tomada de “Afinaciones y Temperamentos” Del Corral, Alfonso (2012)



En la flauta travesa, es posible apreciar esta secuencia de sonidos cambiando la presión y dirección de la columna de aire en una misma digitación. La combinación de los sonidos armónicos, a veces con ayuda posiciones específicas, es lo que se conoce en la flauta como “multifónicos”.

#### 4.4. Afinación

La *afinación* es un acuerdo cultural, tan diverso y variado como las tradiciones musicales presentes a lo largo y ancho del globo terráqueo y a través de los tiempos. En palabras de Nikolaus Harnoncourt:

“La cuestión de qué es una afinación pura no se puede contestar. No existe ningún sistema de afinación válido para todos los hombres. Uno aprende un sistema tonal que puede ser uno de los cinco o seis sistemas tonales de nuestra cultura, o quizás algún otro, en el que la altura de los sonidos se calcula con la longitud de granos de trigo o de piedras, y cualquiera que se haya acostumbrado a uno de esos sistemas oír y cantar o tocará a partir de él... Tenemos que comprender que no podemos tomar un sistema de afinación como norma para todos; lo que para nosotros suena afinado puede resultar desafinado para otros. Afinado es, pues lo que concuerda en un sistema determinado.” (Harnoncourt, 1982 pg. 98).

Aunque es evidente el relativismo de la *afinación*, dado que está sujeto a las tradiciones musicales, el mismo Harnoncourt (1982) nos dice: “la pureza de la afinación, es solo cuestionable dentro de un sistema. Cuando estoy afinado dentro de un sistema, entonces mi afinación es perfecta, aunque para oídos formados en otro sistema de afinación suene impuro”. Esto significa que existen parámetros establecidos en los lenguajes musicales, y que la música debe responder a ellos.

Ahora bien, controlar sistemas de música microtonal, en un instrumento pensado para el sistema tonal occidental como la flauta travesa, es posible, pero, este tipo de exploración, considero, está por fuera de los límites del presente proyecto. Por esta razón me limitaré a describir en términos generales el sistema tonal temperado.

Es posible dividir el primer intervalo que se forma en la serie de armónicos (el intervalo de octava) de muchísimas maneras. En la formación musical universitaria se estudia generalmente con el temperamento del piano, en donde la octava está dividida en doce semitonos afinados exactamente a la misma distancia. Esto naturalmente surgió después de un largo proceso, cuyos orígenes se remontan a los estudios de los pensadores griegos, específicamente Pitágoras.

En el sistema pitagórico, solo resultan consonantes los intervalos que se generan con las proporciones más simples. Específicamente en las relaciones que hay entre el sonido fundamental y su primer armónico (octava justa), el segundo y tercer armónico (quinta justa), y entre el tercero y cuarto (cuarta justa). En su tiempo, Pitágoras llegó a esta relación al analizar el sonido producido por una cuerda tensionada, los sonidos emergentes al dividir esta cuerda en dos partes iguales, el sonido producido por dos tercios de la cuerda y el sonido resultante de hacer vibrar tres cuartas partes de la extensión total de la misma.

Las escalas griegas del sistema pitagórico, están formadas a partir de la relación entre el segundo y tercer armónico o intervalo de quinta así:

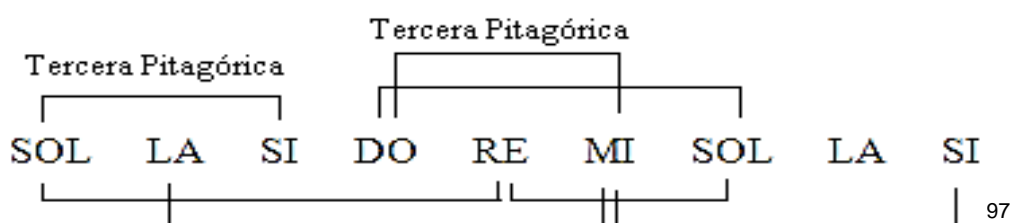


Fig.4.2. Escala Pitagórica

En esta escala, el intervalo llamado de “tercera pitagórica”, es un poco mayor al intervalo de tercera que surge de los armónicos naturales. En este sistema tenemos entonces los intervalos de octava, quinta y cuarta perfectamente correspondientes, pero esto, no sucede con todos intervalos. Alfonso del Corral no dice:

<sup>97</sup> La Música como discurso sonoro, Hanoncourt, Nikolaus (1982), pg. 105

“Las doce quintas justas que son necesarias para recorrer el círculo completo no igualan a siete octavas, sino que las sobrepasan. Esta diferencia, conocida como *comma pitagórica*, provoca que el círculo de quintas no se cierre, formando así una espiral indefinida.” (Del Corral, 2012).

Este sistema, suena muy bien en términos melódicos, pero cuando se superponen los sonidos, se hace evidente la coma pitagórica y la disonancia. Por esta razón constituyó en la música medieval el referente para la afinación. “Surgieron los modos eclesiásticos de la edad Media que llevaban los antiguos nombres griegos: Dorio, frigio lidio y mixolidio” (Hanoncourt, 1982).

El sistema funcionó hasta que se quiso agregar el intervalo de tercera consonante. Antes de esto la polifonía se centraba en los intervalos de octava, quinta y cuarta. Cuando se incorporó el intervalo de tercera, se originó el acorde Mayor: la *trias música*. Esta estructura, ligada fuertemente con las creencias religiosas, se convirtió poco a poco en el centro de la música. Así paulatinamente se fue consolidando el sistema tonal, quedando finalmente la escala mayor, como única escala.

Después de pasar por el sistema mesotónico, que le da prioridad al intervalo de tercera, el sistema tonal como lo conocemos aparece cuando se divide la octava en doce partes iguales, dividiendo la “coma pitagórica” en la totalidad de la escala. Permitiendo que una escala sea transpuesta a las doce tonalidades sin alterar su estructura. En este sistema aparece el concepto de “enarmonía”, que consiste en unificar el semitono, haciendo por ejemplo que la nota “DO#” se la misma nota “RE b”.

J. S. Bach (1685 – 1750) heredero de una gigantesca tradición musical que se cultivó en su árbol genealógico, es un referente crucial para la consolidación del sistema tonal, no solo por su conocido “Clave Bien Temperado”, sino por toda la construcción de las relaciones armónicas presentes en sus creaciones y por su magistral visión de la polifonía y el contrapunto.

Esto es, a muy grandes rasgos una caracterización de la afinación en la música tonal; aunque se escapen muchas miradas y teorías que han surgido dentro del mismo, es necesario entender la magnitud del relativismo en cuestiones de

afinación, y al mismo tiempo la ardua tarea de aprendizaje en este terreno, que no podemos dejar de lado. En el libro “La Música Como Discurso Sonoro” del músico y teórico alemán Nikolaus Harnoncourt (1929), encontramos una perspectiva bastante enriquecedora de este tema, en lo que respecta a la música occidental del periodo Barroco específicamente. En el capítulo titulado “De La Afinación Mesotónica a la Tonalidad, Harnoncourt escribe:

“Existen, en efecto, sistemas muy diferentes, y si alguien toca limpio dentro de un sistema que no se halla entre nuestras costumbres auditivas, le estamos juzgando mal si decimos que toca desafinado. Yo mismo estoy tan acostumbrado a temperamentos desiguales, que un piano corriente me suena espantosamente mal, aunque esté muy bien afinado. Se trata, por tanto de que el músico toque bien afinado dentro de un sistema.” (Harnoncourt, 1982)

El tocar limpio dentro del sistema tonal, es un trabajo que se entrena y se pule a través de los años, no es suficiente con dedicarnos unos meses a este problema, por esto mismo, es importante buscar maneras de estudiar, aprender y comprender este aspecto de la música.

Tanto en el canto como en la flauta travesa, el control de los aspectos meramente técnicos de emisión del sonido (apoyo y resonadores), se relacionan con la precisión en la afinación. Frente al aspecto de la entonación vocal, el cantante cubano Fredy Lafont, explicó en un taller realizado en el marco del festival “salsa al parque” en Bogotá lo siguiente:

“El trabajo de la afinación tiene mucho que ver con el control vocal, es importante saber que muchas de las desafinaciones a las que a veces nos vemos expuestos, son precisamente, no porque tengamos un problema de oído, es más, un problema de colocación de la voz, esto es preparación del tubo resonador... antes de que la nota salga todo tiene que estar listo.”(La Font, 2013)

Estar listo, significa tener una certeza corporal antes de producir el sonido. Esto es de vital importancia para el toque y cante en la flauta. Desarrollar poco a poco la memoria muscular y la técnica que nos permita mejorar la afinación. El reto consiste, en encontrar en la flauta un punto de referencia para la voz y viceversa, para esto es necesario desarrollar el oído interno, la audición y la percepción auditiva.

#### 4.5 Proceso creativo y consciencia musical:

Para encontrar el sentido del concepto, considero necesario indagar en la raíz etimología de la palabra *proceso*. Según el diccionario de la Real Academia Española en su edición número 22 del año 2001, se define como la sucesión de pasos que llevan consigo una acción o fenómeno complejo. Etimológicamente, encontramos su procedencia en el vocablo latino *processus*, que nos remonta a las raíces *pro* (para adelante) y *cere* (caer, caminar)<sup>98</sup>. *Processus* es caminar para adelante, un verbo que adquiere sentido solo en el flujo de la acción.

Se podría decir, que el significado de *proceso*, está ligado al verbo caminar: realizar una secuencia de pasos que están **avanzando** hacia algún destino. Avanzar por su parte, viene del latín *abantiare*, ir hacia adelante, y se forma del adverbio *abante*, que a su vez, está conformado por el prefijo *ab* (de, **desde**, **a partir de**) y el adverbio *ante* (delante)<sup>99</sup>.

Dicho esto podemos deducir, que, para que un proceso sea tal, debe estar en movimiento progresivo hacia adelante, debe **avanzar** teniendo en cuenta un punto de referencia. Ahora bien, hablando del contexto de la creación musical ¿Cuál podría ser ese punto de referencia? Bill Evans, pianista, improvisador y compositor norteamericano, nos habla de esto en el documental “The Universal Mind Of Bill Evans”:

“Veo esto continuamente en personas que llegan a mí pidiendo consejo sobre si deberían seguir adelante y este tipo de cosas. Intentan acercarse al producto final, en lugar de abordarlo de una manera realista y verdadera, desde un nivel básico, sin importar cuán elemental parezca, pero de esta manera se está siendo completamente verdadero, realista y certero. Pretenden Abarcar el producto final, en vez de tomar una fracción y ser realistas al respecto”(Evans, 1966).<sup>100</sup>

Según las palabras de Evans, el primer punto de referencia del cual debe partir nuestro caminar, se basa en abordar la improvisación de la manera más realista posible. El punto de partida, debe ser la **consciencia**, en el sentido de

<sup>98</sup> <http://conceptodefinicion.de/proceso/>

<sup>99</sup> <http://etimologias.dechile.net>

<sup>100</sup> Documental “The Universal Mind Of Bill Evans”, traducción de Juan, Fernando Pardo Estrada.

saber, qué se está haciendo; pero hablando de creación artística, no basta con saber “de manera realista”, en qué punto del camino me encuentro, para seguir caminando, debo sentir la necesidad de hacerlo. En la entrevista realizada al mismo Evans en el documental antes mencionado, él añade un comentario sobre la importancia de sentir satisfacción con el propio proceso de exploración.

“Considero que es muy importante que se sienta satisfacción, que se tenga mucha claridad y que se pueda ser analítico en cualquier nivel. No se puede enfocar todo el problema y hacerlo de una manera vaga, podría dar la idea de que más o menos se ha alcanzado el objetivo, pero ello podría conllevar a una seria confusión. A la larga se tendrá tanta confusión que ya no se verá la salida. Siempre se verifica que la persona que tiene éxito en cualquier cosa, posee una perspectiva realista desde el comienzo. Se da cuenta de que el problema es vasto, que debe tomarlo paso a paso, y que debe disfrutar ese proceso de aprendizaje sosegado” (Evans, 1966).

Tenemos entonces dos puntos de referencia: el deseo y la consciencia, el primero ligado a la intuición y el segundo ligado a la razón. Dos aspectos de la naturaleza humana que confluyen en un solo movimiento. No podría existir un aspecto sin el otro, puesto que los procesos racionales se realizan en pro de una experiencia emocional, mientras que la emoción, se apoya sobre estructuras y maneras de hacer, entendidas racionalmente.

En la música de la tradición occidental, lo anterior se puede percibir claramente. Eulalio Ferrer, nos habla en su documento “el proceso creativo” sobre la vivencia del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart.

“Mozart, en una carta en que describe su propio proceso creativo, distingue estas dos etapas con claridad: “cuando estoy solo conmigo mismo... mis ideas fluyen mejor y con más abundancia”. “Las que me gustan las recuerdo hasta que puedo preparar un buen plato con ellas; esto quiere decir ajustado a las reglas del contrapunto, a las peculiaridades de los distintos instrumentos, entre otros”. “Suponiendo que nada me distraiga el tema se va ensanchando, ordenando y definiendo en mi mente hasta que puedo verlo como un fino retrato o una bella estatua, de un golpe”. “Cuando procedo a escribir mis ideas, las saco de esta bolsa que se encuentra en mi memoria”. (Ferrer, Eulalio, sin fecha).

Vemos por una parte una etapa de intuición y creación de ideas, que, en el caso de Mozart, se desarrolla en un ambiente íntimo y familiar y de soledad, y por otra parte también está presente un proceso racional, en la

ubicación de esas intuiciones en un lenguaje formal, que en este caso consistía del contrapunto y las formas musicales de la época.

#### **4.6 Sobre la improvisación**

La improvisación es tal vez una de las disciplinas más complejas como antiguas que existe en la historia de la música. Según varios autores como Les Wise, Jamey Aebersold, Violeta Hemsy de Gainza, Fabio Martínez y Jerry Coker, hay un común acuerdo en que la improvisación es lo más próximo a lenguaje hablado con el cual nos expresamos diariamente. Por eso mismo, es posible desarrollarla en todos los niveles y es aplicable a todos los géneros, no es exclusivo del jazz, aunque en este último sea la característica más importante.

Así como aprendemos a hablar desde nuestra vivencia más próxima valiéndonos primero de palabras y luego de frases que, a demás estamos escuchando todo el tiempo; así la improvisación musical se incorpora a las personas que, cotidianamente adquieren el habito de comunicar sus emociones por medio de los elementos constitutivos del lenguaje sonoro y que además escuchan frecuentemente la manera de “hablar” de los grandes maestros.

Para muchos músicos la improvisación puede ser un recurso de interiorización y enseñanza de algún tema en específico, un juego atractivo que puede capturar la atención de algún estudiante o encaminar una dificultad técnica particular. Para otros músicos, la improvisación es un asunto de vida o muerte, un camino tan misterioso como inagotable. En el documental “Keith Jarrett, The art Of Improvisation”, el aclamado pianista norteamericano comenta:

“La improvisación nunca ha sido ponderada como se merece. Debido a su carácter holístico, exige todo a la vez en tiempo real, la corrección es imposible. Tu sistema nervioso tiene que estar alerta completamente, en un grado mucho mayor que en cualquier otro tipo de música (...) cuando improvisas todas las cosas son esenciales al mismo tiempo: el contenido, los matices, la manera de tocar, la subjetividad, la dinámica, todo al mismo tiempo” (Jarrett, 2005).

En este documento, Jarrett insiste que la calidad de la improvisación más que el contenido tiene que ver con el “cómo te involucras” y eso se percibe en su música, para él, en el momento en que la improvisación se desarrolla, el instante se sacraliza al máximo teniendo en cuenta que no se repetirá nunca de la misma manera. Jarrett siempre se está lanzando al vacío, es decir, siempre está asumiendo el riesgo de encontrarse con lo inesperado, ahí se encuentra justamente el misterio inagotable de su arte.

No debemos olvidar que Keith Jarrett es un pianista con una técnica impecable y un virtuosismo desarrollado desde su niñez, por ello en sus comentarios no se refiere al componente racional de su trabajo, Jarrett nos habla sí, de una actitud desde el punto de vista existencial que asume en su labor creativa.

Por otro lado, retomando el punto de vista de Bill Evans (citado anteriormente), vemos que él, si se refiere específicamente a la labor de interiorización requerida para el dominio del discurso, en el lenguaje del jazz específicamente:

“el punto es: en qué se encuentra satisfacción, en otras palabras, es mejor iniciar con algo real que no tiene porque ser bueno, puede ser incluso satisfactorio, pero es algo en lo que puedes construir, pues sabes qué estás haciendo. Siempre harás algo que está dentro de la estructura absoluta de lo que haces, mientras que, si partes de algo muy avanzado, no sabrás que estás haciendo, no pudiendo progresar, e incluso construir. A eso me refiero (Evans, 1966)”.

Aquí el pianista plantea otro tipo de actitud, que sin duda tiene que ver con el punto de vista de Keith Jarrett; se trata de estar consciente absolutamente de lo todo que se está haciendo y crear desde ahí, no importa cuán básico parezca al principio, siempre improvisar en base a una estructura armónica, rítmica y melódica definida.

La improvisación tiene que ver pues con la expresión y con la interiorización. Vale la pena recordar el pensamiento de Ignacio Gomez de Liaño citado en los aspectos preliminares de esta investigación que nos recuerda que la memoria (interiorización) y la imaginación, pertenecen al mismo proceso cognitivo, es



decir, las dos actividades que usualmente se observan como separadas, en realidad, son la misma actividad desde ángulos distintos: “La memoria es una imaginación que mira al pasado, y la imaginación es una memoria que mira al futuro, por así decirlo” (Gómez De Liaño, 2008).

En este punto se podría afirmar que las herramientas que racionalmente se analizan en el solfeo, se pueden interiorizar desde la improvisación consciente, desde un punto de vista subjetivo, cargado de la carga emotiva que se merece.

Ahora bien es importante aclarar que si bien, la improvisación es una característica primordial en el lenguaje del jazz, no es la única música en la que se aborda. En realidad, se puede generar un discurso de improvisación de alto nivel en cualquier forma de expresión musical.

## 5. Propuesta Metodológica

### Introducción:

El presente capítulo, tiene como propósito establecer una serie de herramientas destinadas al desarrollo de la técnica del *toque y cante* en la flauta traviesa, buscando al mismo tiempo, encontrar una aplicación en pro de agudizar la percepción, la entonación y la creatividad musical por medio de esta técnica. Con este fin se ha estructurado la propuesta en cinco secciones, que a su vez están relacionadas entre sí.

Primero se presenta una sugerencia de calentamiento, tanto del cuerpo en general como del aparato fonador.

Como segunda instancia se proponen dos ejercicios preliminares que considero pueden ser útiles para las personas que no han experimentado antes el toque y cante en la flauta de manera simultánea.

Más adelante, en el tercer apartado se verán algunos ejercicios de interiorización, enfocados al desarrollo de la afinación específicamente.

Posteriormente, en la cuarta parte, se indican los pasos del proceso creativo planteado con el fin de llegar a la serie de ejercicios titulada “Indagando en la consciencia” (ubicada en el anexo 1), que están organizados metodológicamente en base a la serie de armónicos. Con el fin de marcar un camino que nos lleve a la comprensión de algunas estructuras musicales, he tomado elementos de la *repetición* en la música, que están presentes en expresiones diversas, no necesariamente vinculadas al movimiento artístico llamado “minimalismo”, pero que comparten ciertas características con el mismo.

En la quinta sección se presenta una propuesta de improvisación consciente, basada en un ejercicio del maestro Fabio Martínez, que busca desarrollar, la conciencia melódica y la memoria musical y el pensamiento creativo.

Por último estará la obra creada a partir de la musicalización del poema del escritor yanacona Fredy Chikangana llamado “Takina”.

Se trata de aprender la disociación y coordinación requerida empezando desde un nivel básico y al mismo tiempo, entender la consciencia corporal, el solfeo, la ejecución instrumental y la creación como un todo.

### **5.1. Propuesta de calentamiento**

Teniendo en cuenta que el estado general del cuerpo tiene influencia directa sobre el sonido, es prioritario generar la disposición corporal adecuada. Para esto, debemos identificar y activar la musculatura específica puesto que el cuerpo necesita acoplarse poco a poco al entorno y a la actividad en sí. Todo esto, para evitar posibles lesiones a corto mediano y largo plazo y también para mejorar y controlar la calidad del sonido.

Según la maestra Beatriz Elena Martínez, las razones por las cuales se puede lastimar el aparato fonador a la hora de cantar, son las mismas por las cuales se puede lesionar cualquier parte del cuerpo, es decir, por tensión excesiva o imprudencia a la hora de hacer determinada actividad.<sup>101</sup>

Los siguientes ejercicios tienen como función: generar la memoria muscular adecuada para la actividad que nos compete, relajar el cuerpo, disponerlo totalmente y hacer consciencia de la sensación que producen la activación de distintos puntos de resonancia a la hora de tocar y cantar:

**5.1.1. Disposición corporal:** Este ejercicio propone reconocer las articulaciones por medio de movimientos circulares constantes y lentos, empezando por el cuello hasta llegar a los tobillos.

---

<sup>101</sup> Entrevista realizada el 27 de Abril de 2013



Fig. 5.1. Ejercicio de calentamiento físico

La rotación del cuello, consiste en realizar movimientos circulares lentamente; 10 veces a un lado y 10 veces hacia el otro, tal y como se muestra en la gráfica.

De manera similar, se debe hacer el movimiento en hombros, codos, muñecas, dedos y falanges, cadera, rodillas y tobillos. Es primordial realizar los movimientos lentamente y en las dos direcciones.<sup>103</sup>

### 5.1.2. Exploración fonética:

Aquí la intención es activar la voz, mediante el uso consciente de los distintos resonadores. Para esto, formulé una secuencia de ejercicios que parten siempre de consonantes y se dirigen hacia vocales abiertas y cerradas.

De antemano, es preciso tener en cuenta que la emisión del sonido no se logra si el cuerpo está bloqueado por diferentes tensiones. Es muy importante el empleo de la buena respiración y que la relajación esté presente en todo momento.

**Resonador nasal:** Para hacernos conscientes de este resonador en particular, es pertinente la consonante “n” en un sonido prolongado, aunque la imagen de la letra “m” también funciona. En la primera fase del calentamiento se realizará una “m” prolongada.

<sup>102</sup> <http://centrosdeenergiabarcelona.blogspot.com>

<sup>103</sup> Tomado del taller de Freddy Lafont para el marco del festival salsa al parque 2013



Fig. 5.2. Ejercicio de calentamiento vocal N° 1

Posteriormente se pasará paulatinamente a la letra “ i ”, procurando mantener la sensación de vibración nasal.

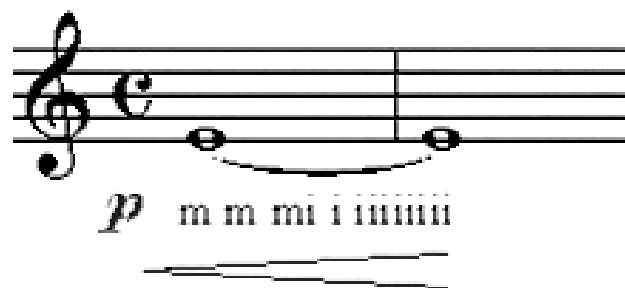


Fig. 5.3. Ejercicio de calentamiento vocal N° 2

En seguida se pasara a la vocal “e” con la misma dinámica.



Fig. 5.4. Ejercicio de calentamiento vocal N° 3

Cada vez se va exigiendo más resistencia y control del aire. El paso siguiente es pasar a la vocal “a” pasando claro está, por las vocales intermedias entre la “i” y la “e”, así como entre la “e” y la “a”.



Fig. 5.5. Ejercicio de calentamiento vocal N° 4

A continuación se realizará el paso de la “a” hacia la vocal “o” y después de esto el paso de la “o” a la “u”:



Fig. 5.6. Ejercicio de calentamiento vocal N° 5



Fig. 5.7. Ejercicio de calentamiento vocal N° 6

Para terminar el reconocimiento del resonador nasal se propone realizar el mismo ejercicio en un ciclo de vocales:



Fig. 5.8. Ejercicio de calentamiento vocal N° 7

Se presentara a continuación una variación del ejercicio para identificar el resonador ubicado en el tórax. Para este fin se utilizará la letra “j”:



Fig. 5.9. Ejercicio de calentamiento vocal N° 8

Para finalizar se propone una variación más, esta vez enfocada en los resonadores superiores, ubicados en la parte alta del cráneo.



Fig. 5.10. Ejercicio de calentamiento vocal N° 9

Para los ejercicios anteriores debe tenerse en cuenta que en el momento que se resienta la laringe por cansancio o ataques inadecuados, debe hacerse una pausa, descansar, para después seguir adelante.

## 5.2. Ejercicios preliminares

Estos ejercicios fueron recopilados para las personas que no han tenido nunca algún acercamiento con la técnica del toque y cante en la flauta transversa. Se deben realizar hasta el momento en que el(a) flautista ya pueda tocar y cantar afinando al unísono de manera simultánea.

### 5.2.1 Soplar la mano mientras se canta:

Consiste en cantar una nota formando con los labios la posición habitual con la que se toca flauta y acercar la mano sintiendo la columna de aire en la palma, esto se hace para que las personas que nunca han intentado tocar y cantar simultáneamente, se acerquen a la sensación de hacerlo. Este ejercicio es recomendado por Nina Perlove en su video: "Singing while playing the flute."<sup>105</sup>



106

Fig. 5.11. Ejemplo de postura labial.

Se trata entonces de cantar con la posición de los labios con la cual tocamos flauta.

<sup>105</sup> Singing while playing the flute <http://www.youtube.com/watch?v=ElxaYRqf418>

<sup>106</sup> <http://en.allexperts.com/q/Flute-2059/2010/6/embochoure-vibrato-tuning-endurance.htm>



**5.2.2 Cantar digitando:** Considero necesario, traer a colación uno de los ejercicios propuestos por Wil Offermans, los cuales fueron expuestos ya en los antecedentes metodológicos. Este es el ejercicio N° 1, de los propuestos por el flautista y consiste en proyectar la voz para sentir su correspondencia con el sonido de la flauta, utilizando el instrumento como resonador del sonido vocal.

1º paso: se sitúa la flauta en el mentón como si se fuera a tocar y se canta la nota Bb (si bemol) proyectando la voz hacia los resonadores nasales.

2º paso: se digita la nota que se está cantando para sentir la vibración que se genera por empatía.

3º paso: hacer lo mismo las notas A (la) y G (sol) alternándolas despacio, procurando sentir siempre la vibración en la boquilla del instrumento.

4º paso: explorar lentamente con alguna escala de preferencia, siempre cantando las notas que se digitan.

### **5.3 Ejercicios dirigidos al sentido de afinación.**

Dado que la afinación es un punto tan delicado en el ejercicio de tocar y cantar, es preciso prestarle atención especial. Para el desarrollo de esta sensibilidad, propongo algunos ejercicios concretos, trayendo a colación algunos diseños personales, un ejercicio propuesto por Robert Dick y otro de la maestra Beatriz Helena Martínez.

Con respecto a esta última referencia debo decir, que gran parte de los ejercicios, están basados en el concepto de glissando vocal, traído a colación a propósito de una conferencia de la maestra Beatriz Helena Martínez, titulada: "Tratamientos no convencionales de elementos vocales tradicionales en repertorio vocal contemporáneo", desarrollada en el marco del festival "Jornadas de Música Contemporánea 2013", que se realizó el día viernes 22 de Febrero de 2013. En una de las experiencias expuestas por Beatriz, expuso:

“Nos podríamos volver muchísimo más sensibles a la afinación si hiciéramos más ejercicios de “glissandos”. Cuando tomamos un semitono, (concebido como la mínima distancia entre una nota y otra), lo aumentamos, pensamos que es grande y exploramos en su interior, reconocemos encontramos, sentimos y escuchamos, una cantidad de puntos intermedios entre aquello que nos han dicho es la distancia más cercana.” (Martínez, Beatriz, (2013)

El glissando amplio y sutil dialogará con el unísono entre flauta y voz, armónicos en la flauta y algunos intervalos. Todo en un contexto de repetición orgánica.

A continuación se expondrán los ejercicios destinados al desarrollo de la afinación.

### 1º Alternando voz y flauta en una sola nota:

Tomando como base la nota Bb, el ejercicio se trata de alternar el sonido de la flauta con el de la voz haciendo la silaba “gu” en ritmo de negras:

The image shows a musical score for Flauta and Voz. The Flauta part is in 3/4 time with a tempo of 63. The Voz part is in 3/4 time with a tempo of 63. The score shows a sequence of notes for both instruments, with the Voz part including the syllable 'du' under each note. The Flauta part has a checkmark above the fifth measure. The Voz part has a dynamic marking 'p' and a glissando line below the notes.

Fig. 5.12. Ejercicio de afinación N° 1

Tiene como objetivo, acercar el sonido vocal al concepto de afinación precisa a través de la imitación. Debe tenerse en cuenta el juego con las dinámicas y realizar el ejercicio cada día en una nota diferente, variando también de registro. Debe cuidarse también el sentido de musicalidad, es decir, no permitir que se convierta en un ejercicio exclusivamente mecánico. Realizar estas repeticiones durante 5 a 10 minutos. En este caso se escogió la silaba “gu”, pero se recomienda, realizar las repeticiones explorando otras distintas.

## 2º Unísono:

Se recomienda que este ejercicio se realice variando las octavas, repitiendo la secuencia en una combinación distinta cada día. Tenemos como objetivo repetir una sola nota, para así interiorizar el sentido de afinación.

Fig. 5.13. Ejercicio de afinación N° 2

Aquí se repiten ocho veces los primeros cuatro compases; es importante memorizar esta sección para encontrar el sentido del ejercicio. Es preciso ser muy cuidadoso al final y tener en cuenta que la flauta debe sonar más que la voz.

## 3º Glissando vocal amplio:

El glissando es nuestra principal herramienta para sensibilizar el oído interno y la afinación. Aquí buscamos reconocer la sensación de hacer el glissando con el sonido de la flauta.

Fig. 5.14. Ejercicio de afinación N° 3

En este ejercicio se deben tener en cuenta dos cosas primordiales: la primera que el sonido de la flauta sea claro y parejo. La segunda es que el glissando de la voz sea constante regular. La voz no tiene que estar proyectada, puede ser voz de falsete o de cabeza si es más cómodo en los registros de arriba. Es importante también cantar suave y sintiendo la resonancia para no lastimar el aparato fonador. En caso de dolor es preciso hacer una pausa.

#### 4º Alternando voz y flauta aplicando motivo rítmico:

El objetivo en este momento, además de hacer música (en el sentido de comprender y disfrutar de los sonidos), es combinar los dos timbres alternándolos de manera que casi se confundan.

Flauta

Voz

*p* u a\_\_ u u a\_\_ u u

X 4

Fig. 5.15. Ejercicio de afinación N° 4

Hay que tener en cuenta el fraseo y la musicalidad, procurar cantar y tocar con la misma columna de aire.

#### 5º Glissando vocal reducido:

La idea en esta exploración es agudizar la precisión vocal y auditiva, para lograr que las frecuencias de la voz y la flauta se fusionen y formen su timbre particular. Se trata de hacer un glissando muy leve para buscar la sensación de mayor consonancia y poder controlar en un futuro, si es que así se quiere, tanto el tratamiento de intervalos micro-tonales como la afinación precisa al unísono.

The image shows a musical score for Flauta and Voz. The tempo is marked as  $\text{♩} = 50$ . The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (5, 5, 10). The vocal part includes the lyrics "du du" and a glissando. The flute part includes a glissando. The score is in 2/4 time.

Fig. 5.16. Ejercicio de afinación N° 5

No es suficiente hacer este ejercicio unas cuantas veces, es importante practicar este tipo de glissando muy seguido, se recomienda que el flautista se invente sus propios ejercicios similares.

### 6º Afinando intervalos de quinta de manera alternada:

Dado que los intervalos de cuarta y de quinta tienen especial consonancia entre la voz y la flauta, debido al encuentro de las frecuencias pueden favorecer la percepción de la afinación tonal.

Flauta  $\text{♩} = 80$

*p*

Voz *p* dum dum dum simile

5

Fl.

Voz

9

Fl.

Voz

13

Fl.

Voz

16

Fl.

Voz

The image shows a musical score for Exercise 6, consisting of two systems of music. Each system has two staves: Flute (Fl.) and Voice (Voz). The first system starts at measure 19, and the second system starts at measure 22. The Flute part consists of quarter notes and eighth notes. The Voice part features a glissando effect, indicated by checkmarks above the notes, which are primarily quarter notes and eighth notes.

Fig. 5.17. Ejercicio de afinación N° 6

### 7º Ejercicio de Beatriz Elena Martínez aplicado al toque y cante en la flauta:

Este ejercicio, consiste en realizar el glissando vocal en una extensión de un tono mientras en la flauta se mantiene una nota larga. Este glissando se realizara cada vez más lento, haciéndose primero en figura de negras, luego en blancas, luego en redondas y por último en redondas ligadas.

Se debe tener en cuenta que el glissando empieza desde el principio de la figura. Se recomienda transportar este ejercicio a varias tonalidades y probar con relaciones interválicas diferentes.

Aunque no se trata de lograr el unísono, si de afinar el cuarto y el quinto grado, intervalos de por si consonantes con la fundamental:

Flauta  $\text{mf}$

Voz  $\text{mp}$

8

Fl.

Voz

14

Fl.

Voz

21

Fl.

Voz

Fig. 5.18. Adaptación de ejercicio de Beatriz E. Martínez.

### 8º Afinando con arpeggios:

El presente ejercicio, debe realizarse en todas las tonalidades en un registro cómodo para el flautista. Aquí, se presenta en dos de las doce tonalidades en que se debe desarrollar. Cambiando siempre por el círculo de cuartas. Se puede hacer con la triada menor.



The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Voz (Voice). The score is in 4/4 time with a tempo of 60. The Flauta part is marked 'mf' and the Voz part is marked 'mp'. The score consists of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has two staves. The Flauta part is in the upper staff and the Voz part is in the lower staff. The Flauta part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C370, D370, E370, F370, G370, A370, B370, C3

fueron analizadas y sistematizadas con el fin de darles sentido y coherencia, dentro una propuesta organizada.

En cuanto a los registros, es importante aclarar que la nota más aguda para la voz es un sol por encima del pentagrama. Se recomienda que, en caso de que este sonido sea muy agudo para las voces femeninas, busquen octavarlo o transportar el ejercicio uno o dos tonos descendentemente. Para las voces masculinas se recomienda cantar en registro de falsete a partir del “re” de la cuarta línea. No es necesario cantar estos sonidos con plena voz, lo importante es no descuidar la afinación y no forzar el aparato fonador. Para las voces masculinas no sobra decir que el sonido real es una octava por debajo de donde está escrito.

Aunque no está contemplada la improvisación si se sugiere determinar libremente, el número de repeticiones de cada “impresión”.

El proceso creativo contó con tres fases específicas para su elaboración que serán explicadas a continuación:

#### **1º Fase de exploración:**

Más que inspiración en términos abstractos, lo que se buscó en esta fase fue explorar de una manera intuitiva el toque y cante en la flauta travesa. Algunas veces, a partir de parámetros determinados y en otras ocasiones, a partir de ideas musicales que me parecieron interesantes en su momento.

La característica importante de estas exploraciones no fue la perfección musical, eso llegaría después. Fue más bien, la intuición y fluidez creativa, que, sin dejar de lado la conciencia de lo que se estaba haciendo en cada instante, buscaba reinventarse pese a que se cometieran numerosos errores en cuanto a entonación, tempo, etcétera.

Otro elemento importante en esta fase, fue la grabación sistemática de las improvisaciones. Allí se registraron las ideas más sobresalientes y también los errores más evidentes. Los parámetros posteriores, que permitieron, el

desarrollo del material más llamativo de dichas exploraciones, están explicados en los criterios de composición.

## **2º Criterios de composición:**

En primera instancia se identificó como criterio de composición algunas características de la repetición en la música desde el lenguaje del minimalismo. Tales características fueron:

La armonía estática: Casi siempre excepto unas pocas veces, se buscó que las repeticiones estuvieran en torno a un centro tonal, pero no en términos de progresiones armónicas, sino de relaciones melódicas entre los intervalos.

El desarrollo por medio de variaciones: algunas piezas, se componen de un solo motivo melódico, hay otras que se componen de una melodía cíclica principal y una o dos variaciones de dicha melodía.

El contraste: también fue un elemento importante el desarrollo de algunas “impresiones” musicales, motivos consecuentes que buscan complementar una idea presentada inicialmente.

Como segunda medida otro criterio importante para la composición u ordenamiento del material, fue la secuencia de sonidos tal cual se presenta en la serie armónicos. Buscando así, el desarrollo de la inteligencia musical, por medio de la entonación de los intervalos y estructuras que surgen de la serie, en este orden:

Octava justa, quinta justa y su inversión (cuarta justa), tercera mayor y su inversión (sexta menor), triada mayor, sexta mayor y su inversión (tercera menor), segunda mayor y su inversión (séptima menor), Escala Pentatónica Mayor, segunda menor y su inversión (séptima mayor), Tritono y triada menor.

Después fue necesario re ordenar las “impresiones” realizando una gradación más rigurosa, a partir de esta gradación se definió el orden de los ejercicios. Aquí se presento una ambigüedad, porque si bien es cierto que se puede identificar una octava justa más fácilmente si se relaciona con un centro tonal,

no es fácil reproducir este intervalo cantando y tocando simultáneamente. En otras palabras, se pueden pensar e interiorizar más fácilmente los intervalos según el orden en que aparecen en la serie armónica, pero al mismo tiempo se pueden crear ejercicios extremadamente complejos cantando solo la fundamental. La dificultad entonces se presentó en varios niveles.

Todos los motivos se crearon desde la posibilidad de toque y cante alternadamente, como simultáneamente. Están presentes cuatro ejercicios aplican una nota pedal en la voz y el movimiento de la flauta, así como un ejercicio con movimiento melódico de la voz y nota pedal en la flauta.

Algunos ejercicios se crearon utilizando, las técnicas extendidas cuya naturaleza les permite dialogar con el toque y cante.

### **3º Fase de recopilación y sistematización:**

Primero se organizaron las grabaciones asignándoles un número específico, surgieron 43, el número de exploraciones no fue premeditado.

Luego de esto se pasó al análisis del registro sonoro. Este se realizó mediante dos tipos de transcripción: una de tipo macro-estructural, a partir de un gráfico, sugerido por el maestro Alfredo E. Ardila, aplicado por él, en algunos ejercicios que ha realizado.

Aquí se subrayaron las ideas más llamativas, anotando cuidadosamente el minuto y el segundo en que se identificaron. Luego de esto, se procedió a la transcripción al pentagrama de los motivos previamente localizados.

Mostraré a continuación un ejemplo del análisis macro estructural realizado:

#### **Exploración N° 15 : (6:16")**

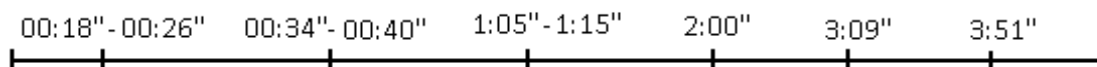


Fig. 5.20. Ejemplo de transcripción macro estructural.

Después de identificar los motivos de esta manera, se procedió a la sistematización de esos motivos, según los criterios metodológicos antes expuestos, esto se hizo según unas tablas diseñadas para ese fin:

Tabla 6.1. Motivos en los que se emplee una sola nota alternadamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Minuto recuperado</b>	<b>Impresión N°</b>
2	00:10"	1
4	00:30"	2

Tabla 6.2. Motivos en los que se emplee una sola nota simultáneamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Impresión N°</b>
21	2:11"	11
40	1:15"	12

Tabla 6.3. Motivos con el intervalo de 8° intercaladamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Impresión N°</b>
5	4:17"	3
6	0:05"	4

Tabla 6.4. Motivos en los que se emplee intervalos de cuarta o quinta justas alternadamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Característica</b>	<b>Impresión N°</b>
5	7:28"	Cuarta	21
14	8:55" y 7:13"	Quinta y Cuarta	22

Tabla 6.5. Motivos en los que se emplee intervalos de cuarta y quinta justas simultáneamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Impresión N°</b>
36	00:04" y 1:50"	30

Tabla 6.6. Motivos en los que se empleen los intervalos de tercera mayor y sexta menor intercaladamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Característica</b>	<b>Impresión N°</b>
33	00:05"	Sexta menor	29
2	2:00"	Tercera mayor	13

Tabla 6.7. Motivos en los que se empleen los intervalos de tercera mayor y sexta menor simultáneamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Característica</b>	<b>Impresión N°</b>
30 y 31	00:05" y 00:22"	Motivo con sexta menor	31
32	00:20"	Motivo con tercera Mayor	27

Tabla 6.8. Motivos en los que se emplee la triada mayor alternadamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Característica</b>	<b>Impresión N°</b>
7	1:10"	Ejercicio aplicando "slap".	23
2	00:06"		24

Tabla 6.9. Motivos en los que se empleen los intervalos de Sexta mayor y tercera menor alternadamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Característica</b>	<b>Impresión N°</b>
1	12:05"	Tercera menor "slap"	14
8	2:00"	Tercera menor	15

Tabla 6.10. Motivos en los que se empleen los intervalos de sexta mayor y tercera menor simultáneamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Característica</b>	<b>Impresión N°</b>
41 y 42	00:05" y 00:15"		32

Tabla 6.11. Motivos en los que se empleen intervalos de segunda mayor y séptima menor alternadamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Característica</b>	<b>Impresión N°</b>
43	00:06"	Séptima menor	25
25	4:08"	Segunda mayor	5

Tabla 6.12. Motivos en los que se empleen intervalos de segunda mayor y séptima menor simultáneamente:

<b>Improvisación N°</b>	<b>Min. Rec.</b>	<b>Característica</b>	<b>Impresión N°</b>
29	00:16"	Motivo con séptima menor	33
13	2:40"	Segunda mayor (la voz y la flauta a unísono, hacen movimiento)	28

		melódico de segunda mayor)	
--	--	-------------------------------	--

Tabla 6.13. Motivos que contengan la escala pentatónica mayor alternadamente:

Improvisación N°	Min. Rec.	Característica	Impresión N°
5	2:19"	Aplicando el pizzicato	16
7	00:33"		6

Tabla 6.14. Motivos que contienen el intervalo de segunda menor y séptima mayor alternadamente:

Improvisación N°	Min. Rec.	Impresión N°
27	00:07 "	26

Tabla 6.15. Motivos que contienen el intervalo de tritono alternadamente:

Improvisación N°	Min. Rec.	Impresión N°
26	00:26"	17

Tabla 6.16. Motivos que contienen la triada menor alternadamente:

Improvisación N°	Min. Rec.	Característica	Impresión N°
13	00:13"	Bbm	7
13	00:27"	C#m	8
13	3:10"	Bm	9
16	00:05"	Dm Exploración hecha en la flauta dulce aplicada a la flauta travesa	18



Tabla 6.17. Motivos con notas pedales en la voz y movimiento de la flauta (simultáneamente):

Improvisación N°	Min. Rec.	Característica	Impresión N°
1	2:30"		10
8	1:50"		19
24	1:40"	Aplicando sonido de armónicos	34

Tabla 6.18. Motivos con notas pedales en la flauta y movimiento de la voz (simultáneamente):

Improvisación N°	Min. Rec.	Impresión N°
15	2:30 "	20

Finalmente se transcribieron los motivos a las partituras. Estas se pueden encontrar en el anexo 1.

### 5.5. Improvisación e imitación diatónica

Esta propuesta está basada en un ejercicio del maestro Fabio Ernesto Martínez Navas llamado "El dictado oral", consignado en su ensayo "Desarrollo de la competencia auditiva" (2010). El ejercicio se fundamenta en la imitación de estructuras melódicas.

"El dictado oral, como su nombre lo indica, consiste en escuchar, memorizar y repetir cantando la música que se escuchó a manera de eco melódico. Primero se debe hacer con laleo y posteriormente con nombres de los sonidos, es decir con solfeo entonado. Como calentamiento auditivo el maestro canta con nombres de notas y los participantes repiten, después el maestro canta con laleo y los estudiantes cantan con nombres de notas, hasta llegar a que el maestro toque un instrumento musical melódico y los alumnos entonen con nombres de nota lo que escucharon. El sonido y el ritmo están juntos desde el comienzo y si es posible, si se tiene un piano, un teclado o una guitarra el profesor toca la armonía que acompaña su improvisación melódica y de este modo se tendrán los tres elementos principales de la música: RITMO, MELODÍA Y ARMONÍA." (Martínez, 2010)

Tomando como referencia esta dinámica, propongo una variación. Se refiere al sistema tonal, pero puede aplicarse también a otros sistemas que tengan como centro una nota principal.

Consiste en realizar los siguientes ejercicios:

1º ejercicio: se toca una melodía sencilla con la flauta y posteriormente se realiza una imitación cuidadosa, cantando con los nombres de las notas.

2º ejercicio: se repite lo mismo pero se remplazan los nombres de las notas con onomatopeyas escogidas por el practicante.

3º ejercicio: se canta una melodía simple con nombre de notas y se repite la misma con la flauta travesa.

4º ejercicio: se repite la misma dinámica del ejercicio N° 3 solo que se reemplaza el nombre de las notas por onomatopeyas.

Se debe siempre tener consciencia de lo que se canta y de lo que se toca, así se puede crear una memoria interválica sobre un centro tonal.

## **5.6. La obra:**

Quise incluir en mi trabajo el dialogo de la flauta travesa con el canto de un texto específico, a través de la musicalización del poema “Takina” del escritor Fredy Chicangana.

El poeta y antropólogo Fredy Romeiro Campo Chicangana, es originario de la nación yanakuna (yanacona), es también conocido con su nombre quechua Wiñay Mallki, que significa, raíz que permanece en el tiempo.

Nació en el año 1964 en el resguardo de Rio blanco, Yurak Yaku, en el departamento del Cauca al sur – occidente de Colombia. Estudió antropología en la Universidad Nacional de Colombia, donde se le otorgó el premio de poesía “Humanidad y Palabra” en el año 1993.



Fig. 5.21, Fredy Chikangana (Wiñay Mallki)

Hasta el momento solo ha publicado dos libros de poesía: “Kentipay llattantutamanta” (el colibrí de la noche desnuda) del año 2008, y “Samay Piscocok Pponccopi Mushcoypa” (Espíritu de pájaro en pozos del ensueño) en el año (2010).

Tiene publicaciones en libros de Suecia, Dinamarca, Holanda y Chile. En Colombia ha publicado en periódicos importantes, así como en diversas compilaciones de poesía indígena que propagan su labor.

El poema que se decidió musicalizar se bautiza “Takina” (Poema) y está en la antología de poesía indígena contemporánea “Pütchi Biyá Uai” volumen 1. Esta recopilación, hace parte del programa de la Alcaldía Mayor de Bogotá llamada “Libro Al Viento”, gran iniciativa, que ofrece libros de diferentes tipos a los habitantes de la ciudad.

El poema Takina, como todos los de la antología, está escrito en el idioma original (en este caso quechua) y también contiene la traducción al español:

## TAKINA

kaitashuk	waira paypi
siranashuk	inti uraypay
makishuk	ucjuqan
aurmishuk	sisashuk
takinashuk	

## POEMA

un hilo	en el viento
una aguja	bajo el sol
una mano	tu cuerpo
una mujer	una rosa
un poema	

Como vemos la presentación del poema no es convencional y esto permite la maravillosa posibilidad, de realizar múltiples lecturas del mismo. Está compuesto por palabras sencillas que a su vez encierran un profundo significado. El pensamiento indígena y la acción repetitiva están fuertemente ligados desde hace siglos. Ellos viven con y para lo básico, que al mismo tiempo está vinculado con lo sagrado y lo sublime de la naturaleza.

La musicalización del poema "TAKINA" está compuesta por tres movimientos:

- En el primero se presenta el texto en su idioma original y se emplean algunos sonidos de las técnicas extendidas de la flauta junto al toque y cante.

- El segundo movimiento es altamente repetitivo, se emplean sonidos onomatopéyicos, y solo se distingue una palabra entre el toque y cante: Takinashuk.
- El tercer movimiento, presenta el texto en la traducción y está en un tempo mucho más lento.

El proceso creativo, se basó en parte, en una sugerencia del maestro Alfredo Ardila de utilizar el “sonido de llaves” (técnica de la flauta travesa) junto con el canto de un texto específico, esto me dio la idea de explorar en esta sentido. También se utilizaron algunos de los motivos grabados para las piezas de “indagando en la consciencia” y se realizaron exploraciones directamente sobre el texto del poema en los dos idiomas.

## 6. CONCLUSIONES

### Conclusión general:

- Se encontró, que el proceso creativo propuesto y desarrollado fue de carácter dinámico, es decir, pese a que había pistas sobre cómo realizar un camino que llevara al autor a una composición final, surgieron eventos inesperados, en cuanto a la organización del material y las posibilidades tímbricas del toque y cante.

Todas las etapas del proceso, fueron una exploración permanente. Hubo ideas que se modificaron en el proceso de selección. En algunos casos, también surgieron ideas al momento de hilar una composición con otra, así como en el proceso de escritura del material musical. Esto indica que la creación fue constante, no solamente a nivel musical; puesto que me vi en la necesidad de crear también estrategias de sistematización y una base sólida de referentes conceptuales que pudiera relacionar todo el trabajo, desde el primer capítulo hasta el último.

El proceso creativo, es formativo también, porque es una manera de poner en constante encuentro, los conceptos teóricos, técnicos, perceptivos y discursivos. Es claro que contiene una fase de experimentación libre y otra de sistematización, cada fase se puede y se debe desarrollar.

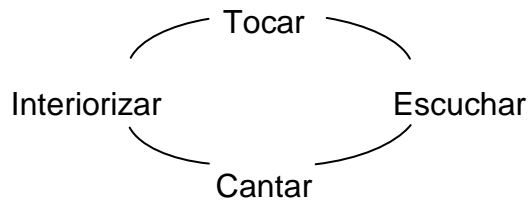
### Conclusiones específicas:

- En el aprendizaje de habilidades musicales en el sistema tonal, el *pensamiento musical*, entendido como el acto de pensar los sonidos, logra fortalecerse a través de la **repetición orgánica** de los elementos musicales. Esta repetición, puede evocar percepciones ligadas al *disfrute musical*, en tanto que se consigue un dominio más profundo de lo que se escoge como material de repetición, así como puede inducir “estados psicológicos” definidos, que favorezcan la interiorización de estructuras musicales; esto, por los efectos de la resonancia en el cuerpo y la sensación de danza que otorga el hecho de repetir un pulso y por la predicción hacia la nota que viene.

La capacidad de memorización, es directamente dependiente de las repeticiones que se realicen, para bien o para mal en la práctica cotidiana. Por esto mismo es evidente la importancia de sacralizar el instante de estudio, para desde ahí, llegar a la consciencia corporal y sonora requerida. En ese sentido la ritualización característica en la música de distintas partes del mundo, puede complementar de una manera significativa, el aprendizaje de habilidades musicales vistas desde el punto de vista académico.

- En diversas culturas las llamadas “técnicas extendidas” no se perciben como tal. Es decir como técnicas adicionales a una técnica consolidada. La profundización en el toque y cante en la flauta traviesa, contribuye al dialogo de la escuela tradicional académica, con otras maneras de percibir los sonidos propias de otras culturas fascinantes. Así mismo, el dialogo puede pensarse en el sentido opuesto. La manera de tocar otros instrumentos como la zampoña, la quena, la gaita entre otras flautas del mundo, se puede nutrir, con investigaciones hechas desde el punto de vista de la rica tradición occidental, como el presente proyecto. Se pueden aplicar y relacionar varios de los ejercicios aquí propuestos, con los instrumentos que no utilicen lengüeta y ni se toque a presión de labios.
- El desarrollo del oído musical está ligado a la memoria corporal. Se pueden relacionar los movimientos de digitación, con las alturas específicas y así, generar puntos de referencia distintos al sonido como tal. Para expertos en este campo como el flautista Robert Dick, el pensamiento musical, desarrollado con el toque y cante, se convierte en una “visualización” que le ayuda a asumir una postura corporal interna. Él propone cantar, para luego tocar imaginando y sintiendo que se está cantando, y así mejorar no solo el sonido en calidad o volumen sino el fraseo como tal, puesto que se tiene certeza de la nota que va a sonar. La relación que existe entre el canto y el ejercicio flautístico, se podría denominar como un “círculo virtuoso”, puesto que hace que se cualifiquen varias actividades: El oído interno, la afinación, el solfeo, la

interpretación, la resonancia, la interiorización y por consiguiente la creación.



El músico que canta lo que toca, e imagina la nota que quiere conseguir, puede desarrollar paulatinamente, mejor fraseo y capacidad interpretativa en cualquier tipo de repertorio.

- La estructura presente en la serie de armónicos, puede servir como guía para la interiorización de las relaciones melódicas y armónicas propias de la música tonal, puesto que se basa en las relaciones de frecuencia en torno a una nota central, o centro tonal.

Al mismo tiempo, las notas de la serie armónica se presentan de tal manera, que el primer intervalo que se desprende, es el más consonante con respecto al sonido fundamental, y paulatinamente se va haciendo cada vez más disonante. En cierta medida, esto concuerda con el aspecto que define la gradación en el aprendizaje del toque y cante en la flauta travesa de manera simultánea, puesto que el intervalo más cómodo para la técnica, es el intervalo de octava, luego está el de quinta y su inversión y así sucesivamente, hasta llegar al los intervalos disonantes más complejos de realizar. Sin embargo, se encontró que los ejercicios de “indagando en la consciencia” organizados mediante la serie de armónicos no estaban en orden de gradación, por lo que fue necesario reorganizarlos, rompiendo un poco con la idea originar de presentarlos en el mismo orden que aparecen los armónicos en la serie mencionada.

- En las grabaciones se evidenciaron las fortalezas y dificultades propias del pensamiento musical. Esto fue muy positivo, puesto que se encontraron los puntos de partida para mejorar ciertas falencias y desde



ahí, enriquecer los elementos sonoros que de alguna manera, están más interiorizados.

Mediante las grabaciones, se percibió también una mejoría progresiva, desde la primera grabación hasta la última. Es una excelente manera de seguir un proceso creativo y formativo musical.

Después de la experiencia, considero que el proceso creativo puede ser más organizado en varios aspectos:

Como primera instancia, pienso que pudo haber sido mejor tener los criterios compositivos, antes de realizar las grabaciones, eso hubiera ayudado a equilibrar mejor la propuesta “indagando en la consciencia”.

El segundo aspecto que pienso se puede mejorar es la tendencia a evocar siempre atmosferas parecidas. Aunque para un primer nivel, no está mal esta costumbre es preciso buscar otros sonidos, así sea con los mismos elementos.

## BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL.

- Bledsoe, Helen. (2012). Singing and Playing. Recuperado de:  
<http://helenbledsoe.com/?cat=4>
- Charter Oak Telepictures INC. & Keane Helen. (1966). The Universal Mind of Bill Evans, the creative process and self- teaching. Documental tomado de <http://www.youtube.com/watch?v=SGful7FHu8s>
- Conservatorio de Bilbao. (Sin fecha). Acústica de la Música. Recuperado de:  
[http://www.conservatoriobilbao.com/ftp/unai\\_igartua/capitulos1a8.pdf](http://www.conservatoriobilbao.com/ftp/unai_igartua/capitulos1a8.pdf)
- Cornú, Adriana. (2007). La repetición en música. Santa fé, Argentina. Universidad Nacional del Litoral. Recuperado de:  
<http://javierulmete.com.ar/wp-content/uploads/2009/07/La-repetici%C3%B3n-en-M%C3%BAsica-Adriana-Corn%C3%BA-Universidad-Nacional-del-Litoral1.pdf>
- Cuart, Francisca. (2000). La Voz Como Instrumento. Madrid España: Real Musical
- Del Corral, Alfonso. (2012). Afinaciones y Temperamentos. Madrid España. Recuperado de:  
<http://alfonsodelcorral.wordpress.com/2012/05/25/afinaciones-y-temperamentos-borrador/>
- Diccionario de la Real Academia Española R.A.E.(2001). Madrid, España.  
<http://rae.es/>
- Dick, Robert. (2009). Throat Tuning Partes 1, 2 y 3. Video Clase. Recuperada de: <http://www.youtube.com/watch?v=FCxXc5p96YA>
- East Stinson INC. (1990). Documental: The World According To John Coltrane. Director: Palmer, Robert. Productor: Byron Toby & Saylor Richard
- Gonzales, Guillermo. (2011). Propuesta Metodológica Para Solucionar Dificultades Técnicas a Través de la Improvisación de Porro Chocoano. (Monografía de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Hanoncourt, Nikolaus. (1982). La Música Como Discurso Sonoro. Barcelona, España: Acantilado.

- Hoppenot, Dominique. (1983). El Violín Interior. Madrid, España: Ed. Real Musical
- Lafont Freddy. (2013). Clínica de Técnica Vocal. Bogotá, Colombia. Componente académico del XVI festival de salsa al parque
- Levine, Carin & Mitripoulos Bott. (2005). La Flauta, Posibilidades Técnica. Ed. Copiapó, Chile: Idea Libros
- Malbrán, Silvia. (2007). El oído de la Mente. Madrid, España: Akal.
- Martínez, Beatriz Elena. (Febrero de 2013). Tratamientos no Convencionales de Elementos Vocales Tradicionales en Repertorio Vocal Contemporáneo. Conferencia para las Jornadas de Música Contemporánea CCMC 2013
- Martínez, Fabio. (2010). Desarrollo de la competencia auditiva. Tomado de <http://fabermana.blogspot.com/>
- Martínez, Fabio. (2008). Incidencia de la Memoria Musical en el Desarrollo de la Competencia Auditiva. (Tesis de Maestría). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Martínez, Fabio. (2002). La Improvisación y la Creatividad dos Maneras Para Afianzar la Tonalidad. Tomado de <http://fabermana.blogspot.com/>
- Ministerio De Educación Nacional. (Sin fecha). África en Colombia. Recuperado de: [http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/articulos-88185\\_archivo.pdf](http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/articulos-88185_archivo.pdf)
- Offermans, Wil. (2012). Singing Unisono and Parallel. Holanda. Recuperado de <http://www.forthethecontemporaryflutist.com/etude/etude-07.html>
- Rancièrè, Jacques. (1987). El Maestro Ignorante. Buenos Aires, Argentina: Libros el Zorzal
- Rocha Vivas, Miguel. (2010). Pütchi Biyá Uai Vol. 1 Antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia. Bogotá, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Sanabria, Giovanni. (2011). Propuesta Metodológica Para la Enseñanza del Piano Fundamentada en el Minimalismo Musical Tomando Como Modelo Los Estudios Para Piano de Philip Glass. (Monografía de Pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Sánchez, Alex. (2011). Propuesta Audio Visual De Aprendizaje de las Técnicas Extendidas de la Flauta Traversa de Llaves a Través del Desarrollo del

Beat Boxing. (Monografía de pregrado) Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Trallero Flix, Conxa. (2008) El Oído Musical. Madrid, España. Recuperado de: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11525/1/EL%20OIDO%20MUSICAL.pdf>

### Referencias Secundarias:

Conservatorio Superior de Música de Córdoba España. (2005). La respiración en los Instrumentos de Viento. Revista Musicalia numero 1/187. Tomado de: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/187-la-respiracion-en-los-instrumentos-de-viento>

Diccionario etimológico. (2013) Santiago, Chile. <http://etimologias.dechile.net>

Fernandez, David Andrés. (2011). La flauta de Tres agujeros y el Tambor en el Mundo. Madrid España. Recuperado de: <http://maragato.wordpress.com/2011/12/08/la-flauta-de-tres-agujeros-y-el-tambor-en-el-mundo/>

Ferrer, Eulalio. (Sin fecha). El Proceso Creativo. Recuperado de: <http://segmento.itam.mx/Administrador/Uploader/material/EI%20Proceso%20Creativo.PDF>

Gómez De Liaño, Ignacio. (Mayo de 2008). El Yo y El Mundo. Conferencia del seminario “Filosofía Practica” de la fundación Juan March. Madrid, España. Tomada de: <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p2=695&l=1>

Ikusa. (1997 – 2012). Fulani – Peul – Fulbe. Recuperado de <http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/Pueblos/Fulani/>

Info of Artist Biography. (2011). Abd al Rahman Ibrahima Ibn Sori, From Guinea to the Mississippi Delta. Recuperado de: <http://american-biography.blogspot.com/2011/03/abd-al-rahman-ibrahima-ibn-sori-from.html>

- Leroux, Sylvain. (2002). Fula Flute. <http://www.fulaflute.net/>
- Leroux, Sylvain & Blue Monster Records. (2002). Libro informativo del disco Fula Flute versión pdf. Recuperado de: <http://www.fulaflute.net>
- Lopez Sanz, Efren. (2011 – 2013). Instrumundo, Instrumentos Musicales, Fula Tambin. España. Recuperado de: <http://instrumundo.blogspot.com/2012/06/tambin-serdu-fule-tokoro-flauta.html>
- Pascoal, Hermeto. (Nov. De 2009). Entrevista realizada por Héctor Aravena. Revista musical Rockaxis. Recuperado de: <http://www.rockaxis.com/vanguardia/entrevista/el-canto-de-los-pajaros-de-hermeto-pascoal-la-leyenda-de-la-musica-brasilera-en-chile/>
- Perlove, Nina. (2007). Video: Singing while playing the flute. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=ElxaYRgf418>
- Restrepo, Darío (2011) “Colombianos 10” Entrevista al científico Rodolfo Llinás , Bogotá, Colombia. City T.V. Tomada de <http://www.youtube.com/watch?v=P7hrOuSidLg>.
- Robinson, Ken. (Nov. De 2010) Entrevista hecha por Lluís Amiguet. Periódico La Vanguardia de España. Recuperada de: <http://www.lavanguardia.com/lacontra/20101103/54063818455/la-creatividad-se-aprende-igual-que-se-aprende-a-leer.html>
- Sanders, Rick. (Marzo de 2003). Fula Flute. fRoots Magazine. Recuperado de: <http://fulaflute.bandcamp.com/album/fula-flute>
- World Flute News. (2011). Tambin / Flauta Fula. Recuperado de: <http://worldflutesnews.org/spanish/?p=52>
- .
- .



## **ANEXOS**

**Anexo 1: secuencia de ejercicios “Indagando en la consciencia”**

**Anexo 2: Obra para flauta y canto TAKINA**

**Anexo 3: Entrevistas Realizadas A Fabio E. Martínez y a Ignacio Ramos**

**Anexo 4: Ejercicios de Wil Offermans**

**Anexo 5: Grabación de “TAKINA” y algunos ejercicios de “Indagando en la consciencia”**

## 1- INDAGANDO EN LA CONSCIENCIA

## IMPRESIÓN 1

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 100

Flauta *mf*

Voz *mp* did did

4

Fl. did

Voz did

## IMPRESIÓN 2

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 80

Flauta *mf*

Voz *mp* o o o o o o o o o o

4

Fl. o o o o o o o

Voz o o o o o o



## IMPRESIÓN 3

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 120

Flauta

*mf*

Voz

*mp* tom u

## IMPRESIÓN 4

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 112

Flauta

*mf*

Voz

*mp* du u du

3

Fl.

3

Voz

dum du du

## IMPRESIÓN 5

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 66

Flauta

*mf*

Voz

*mf* lo lo le lo lo lo le lo\_ lo lo la le lo lo

## IMPRESIÓN 6

Daniel Francisco Tapias ferro

♩ = 70

Flauta

*mf*

Voz

*mp* ca co co cu ca co co co

## IMPRESIÓN 7

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\bullet = 160$

Flauta

*mp*

Voz

*mf* tu tu

3

Fl.

Voz

tu tu

5

Fl.

*mf*

Voz

*mf* tu tu

## IMPRESIÓN 8

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\bullet = 160$

Flauta

*mp*

Voz

*mp* tu tu tu

3

Fl. *mf*

Voz *mf* tu tu tu

5

Fl.

Voz tu tu

## IMPRESIÓN 9

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\text{♩} = 84$

Flauta *mf*

Voz *mf*

3

Fl.

Voz

## IMPRESIÓN 10

Daniel Francisco Tapias Ferro

Flauta

$\text{♩} = 65$

*mf*

Voz

*mp*

Fl.

$\text{♩} = 65$

5

Voz

5

Fl.

9

Voz

9

## IMPRESIÓN 11

Daniel Francisco Tapias Ferro

Flauta

$\text{♩} = 120$

*mf*

Voz

*mp*

## IMPRESIÓN 12

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 120

Flauta

*mf*

Voz

*mp*

## IMPRESIÓN 13

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 80

Flauta

*mf*

Voz

*mp* o i u o i u

Fl.

*pizz.*

Voz

o i u o

## IMPRESIÓN 14

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 80 slap.

Flauta

*mf* > > >

Voz

*mp* u e u e u aaa

## IMPRESIÓN 15

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 65

Flauta

*mf*

Voz

*mp* tu te tu te

## IMPRESIÓN 16

Daniel Francisco Tapias ferro

♩ = 60

Flauta

pizz.

Voz

*mf* u o i e u o u o u o

## IMPRESIÓN 17

Daniel Francisco Tapias ferro

♩ = 104

Flauta

*mf*

Voz

*mp* lo lo lo o lo lo lo *p*<sup>u</sup>

## IMPRESIÓN 18

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\text{♩} = 56$

Flauta *mp*

Voz *mp* ta ia ta ia ta ia ta ia ta ia ta ia ta ia

Fl. *mf*

Voz *mf* ta ia ta ia ta ia ta ia tan tan tan tan

## IMPRESIÓN 19

$\text{♩} = 76$

Flauta *mf*

Voz *p*

Fl. *p*

Voz



8

Fl.

Voz

*mf*

11

Fl.

Voz

14

Fl.

Voz

17

Fl.

Voz

20

Fl.

Voz

*mp*

Detailed description: This page contains six systems of musical notation for Flute (Fl.) and Voice (Voz). Each system consists of two staves. The first system (measures 8-9) features a flute part with a melodic line and a voice part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. The second system (measures 10-11) continues the flute's melodic line and the voice's accompaniment. The third system (measures 12-13) shows the flute playing a more active melodic line with eighth notes, while the voice continues with eighth notes. The fourth system (measures 14-15) features a flute part with a melodic line and a voice part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth system (measures 16-17) shows the flute playing a melodic line with eighth notes and a voice part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The sixth system (measures 18-19) features a flute part with a melodic line and a voice part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The seventh system (measures 20-21) shows the flute playing a melodic line with eighth notes and a voice part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is present.

## IMPRESIÓN 20

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 55

Flauta *p*

Voz *mf*

5

Fl.

Voz

## IMPRESIÓN 21

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 112

Flauta *mf*

Voz *mp* tu tu

3

Fl.

Voz

tum tu

## IMPRESIÓN 22

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\text{♩} = 60$

Flauta *mf*

Voz *mp* tu tu tu

Fl. <sup>3</sup>

Voz <sup>3</sup> tu tu tu tu—

## IMPRESIÓN 23

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\text{♩} = 63$

Flauta siempre con slap.

Voz *mf* ta to

Fl. <sup>3</sup>

Voz <sup>3</sup> ta to to ta

## IMPRESIÓN 24

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 80

Flauta

*mf*

Voz

*mp* o a o

Fl.

Voz

o a o

## IMPRESIÓN 25

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 96

Flauta

*mf*

Voz

*mf* do du do du

Fl.

Voz

do do do do

## IMPRESIÓN 26

Daniel Francisco Tapias ferro

$\bullet = 80$

Flauta

Voz

lo ru a a

*mf* *p* *p*

3

Fl.

Voz

o o lo lo ru

*mp* *mf*

## IMPRESIÓN 27

$\bullet = 132$

Flauta

Voz

*mf* *f* *mp*

*mp* *mf* *p*

4

Fl.

Voz

*mf* *mp*

7 1.

Fl.

Voz

7 1.

## IMPRESIÓN 28

Daniel Francisco Tapias ferro

$\text{♩} = 144$

Flauta *mf*

Voz *mp*

Fl.

Voz

## IMPRESIÓN 29

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\text{♩} = 88$

Flauta *mf*

Voz

lon lo

lon lo

Fl.

Voz

lon la

lon la

## IMPRESIÓN 30

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 120

Flauta *mf*

Voz *mf*

Fl. <sup>3</sup>

Voz <sup>3</sup>

## IMPRESIÓN 31

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 130

Flauta *mf*

Voz *mp*

Fl. <sup>3</sup>

Voz <sup>3</sup>

## IMPRESIÓN 32

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 100

Flauta *mf*

Voz *mf*

Fl. <sup>3</sup>

Voz <sup>3</sup>

## IMPRESIÓN 33

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 180

Flauta *mf*

Voz *mp*

Fl. <sup>5</sup>

Voz <sup>5</sup>

Fl. <sup>9</sup>

Voz <sup>9</sup>



15

Fl.

Voz

## IMPRESIÓN 34

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\text{♩} = 65$

Flauta

*mf*

Voz

*p*

3

Fl.




Voz

5

Fl.

Voz

T A K I N A

 = Sonido de llaves = Sonido de Aire = Sonido de llaves con ataque de pizzicato = Sonido de llaves con sonido natural de la flauta = Frullato

# Ta

letra: Wiñay Mallki

Daniel Francisco Tapias Ferro

♩ = 50

Flauta *mp* *tr*

Voz *mp*  
Kay ta sssshhh uk

Fl. *tr*

Voz *mf*  
si ra na shuk ma ki shuk

Fl. *tr* *mf p mf mp mf p* *tr*

Voz *mf*  
uar mi shuk ta ki na shuu - - uk

Fl. *tr*

Voz *mf*  
wai ra pay pi

2  
14

Fl. *f*

Voz

in ti u ray pay uc ju qa - a a an

16

Fl. *mf* *f* *mf*

Voz

si sa shuk  
*mf*

19

Fl. *mf*

Voz

ta ki na shu - - - uk

22

Fl. *p*

Voz

25

Fl. *mf* *mp*

Voz

Takina

3

The musical score is arranged in four systems, each with a Flute (Fl.) and Voice (Voz) part. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure numbers 28, 31, 34, and 36 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 28-30):** The Flute part begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a trill (tr) and a mezzo-forte (*mf*) section. The Voice part starts with a piano (*p*) dynamic and includes the lyrics "ta ki na shuu - uu uk" with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking.
- System 2 (Measures 31-33):** The Flute part continues with melodic lines. The Voice part features a series of sixteenth-note runs, some of which are indicated by dashed lines.
- System 3 (Measures 34-35):** The Flute part has a melodic line with a slur. The Voice part continues with sixteenth-note runs, also indicated by dashed lines.
- System 4 (Measures 36-37):** The Flute part features complex passages with triplets (marked with '3') and slurs. The Voice part concludes with a few notes and rests.

# Ki

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\text{♩} = 130$

Flauta *mf*

Voz *mp*

5 *mp*

10

15

ta ki

na shuk ta ki na shuk ta ki







4

Ki

## Improvisación

The musical score consists of three systems, each with a Flute (Fl.) and Voice (Voz) part. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Measure numbers 62, 65, and 68 are indicated at the start of each system.

**System 1 (Measures 62-64):** Both parts begin with a dynamic marking of *mf*. The Flute part has a melodic line in measures 62 and 63, followed by a whole rest in measure 64. The Voice part has a similar melodic line in measures 62 and 63, followed by a whole rest in measure 64. A fermata is placed over the whole rests in both parts.

**System 2 (Measures 65-67):** The dynamic marking is *mp*. The Flute part has a melodic line in measures 65, 66, and 67, all connected by a single slur. The Voice part has a melodic line in measures 65, 66, and 67, also connected by a single slur.

**System 3 (Measures 68-70):** The Flute part has a melodic line in measures 68, 69, and 70, connected by a slur. The Voice part has a melodic line in measures 68, 69, and 70, connected by a slur.

# Na

Daniel Francisco Tapias Ferro

$\text{♩} = 55$

Flauta

*mf*

*tr*

Voz

4

Fl.

Voz

7

Fl.

*mp*

Voz

un hi lou na gu jau na ma nou na mu jer un po e\_\_ ma

10

Fl.

Slap. -----

Slap. -----

*tr*

Voz

10

la la la la la la i e la la le lo\_\_ la la i e

Na

2/74 Slap<sub>1</sub>

Fl. *mf*

Voz

u na ro sa en el vien to ba joel sol\_ tu cuer po\_

14

18

Fl.

Voz

21

Fl.

Voz

la la la la la la la la

24

Fl. *rit.*

Voz *rit.*

Detailed description of the musical score: The score is for a Flute (Fl.) and Voice (Voz) duet. It is in 2/74 time and B-flat major. The first system (measures 14-17) shows the flute playing a rhythmic pattern with slaps (marked 'Slap<sub>1</sub>') and the voice singing 'u na ro sa en el vien to ba joel sol\_ tu cuer po\_'. The second system (measures 18-20) shows the flute playing a melodic line and the voice holding a note. The third system (measures 21-23) features a triplet in both parts and the vocal line singing 'la la la la la la la la'. The fourth system (measures 24-27) shows both parts slowing down, marked 'rit.'.

### 3.1 - Entrevista para el Maestro Fabio Martínez, docente de entrenamiento auditivo de la Universidad Pedagógica Nacional:

1. ¿Qué es para usted el pensamiento musical?
2. ¿Se podría decir que existen categorías dentro del pensamiento musical?, si es así ¿cuáles son?
3. ¿Cómo cree usted que debe enfocar el solfeo en el ejercicio artístico?
4. Según su experiencia ¿Cómo se podría desarrollar la Audiación?
5. ¿Cree usted que los criterios expuestos en el ensayo “La Improvisación y La Creatividad Dos Caminos Para Afianzar La Tonalidad” se podrían aplicar a la modalidad?
6. ¿Cuáles son las diferencias entre el sistema tonal y el modal?
7. ¿Cree usted que es necesario comprender la tonalidad antes que la modalidad?
8. ¿Cómo se puede desarrollar la creatividad en la música?

#### Desarrollo de las respuestas:

1. El pensamiento musical es el equivalente a pensar en sonidos, es decir manejar las imágenes sonoras, pensar cómo suena el sonido antes de que suene físicamente, poder componer una melodía sin tocarla en instrumento alguno, es lo que Edwin Gordon llama la Audiación o lo que Silvia Malbrán denomina el oído de la mente, Edgar Willems habla de la inteligencia auditiva y Howard Gardner de la Inteligencia musical. El tema es bastante denso y lo lleva a uno a pensar en el Desarrollo de la competencia auditiva así lo denomino yo en mi trabajo de grado de la maestría en Tecnologías de la información aplicadas a la educación, la incidencia de la memoria musical en el desarrollo de la competencia auditiva
2. Más que categorías yo pensaría en niveles de audición interior, gracias a esta capacidad que todos tenemos, se puede llegar a componer grandes obras como lo hizo Beethoven, quien es la principal manifestación histórica de que esto es posible. Por esta razón hay que empezar a desarrollar y formar el oído lo más pronto posible y es indispensable leer música pero además leer y tocar hay que escribir para desarrollar este don que todos tenemos, insisto, pero hay que desarrollarlo con el trabajo diario de audición. Esta es la principal herramienta que tiene el músico que puede improvisar conscientemente, es decir saber exactamente que sonidos va a cantar o tocar antes de que su voz o su instrumento suenen.

3. Para mí el solfeo debería basarse en la lectura a primera vista con un refuerzo auditivo permanente, trabajar sobre las diferentes músicas tradicionales, universales, clásicas, barrocas, modernas y contemporáneas. Saber qué es lo que está sonando hoy en día, qué es lo que los estudiantes escuchan, qué les gusta cantar y tocar. Los libros de solfeo son importantes para organizar el estudio pero muchas veces se limitan a repetir como loras o de memoria ejercicios que no comprenden, solo los leen y los cantan sin tener en cuenta el manejo de la armonía que lleva el ejercicio por dentro. Los duetos y el sing and play se hacen mecánicos sin expresión y sin ninguna precisión en ritmo y afinación, en general el resultado es muy mediocre.
4. La audición se puede desarrollar con la práctica diaria al lado del solfeo, exigiendo a los estudiantes a improvisar conscientemente, cantando con nombres de notas, los resultados se ven a corto, mediano y largo plazo, se obtiene una mejoría sorprendente en poco tiempo. Lo más difícil es empezar, de ahí que manos a la obra.
5. Claro que sí, no solo a la modalidad y a cualquier sistema musical bien sea tonal, pentatónico, blues e incluso atonal. La práctica hace al maestro y la aplicación es la base para demostrar la aplicación del saber musical.
6. En el sistema tonal hay grados de atracción hacia la tónica, por algo la gran diferencia es que el sistema tonal tiene funciones armónicas: Tónica la más estable, Subdominante semi estable y Dominante inestable. La Dominante resuelve en la Tónica porque contienen grados de atracción que reposan en la función Tónica, entre ellos los tritonos inexistentes en el sistema modal. El sistema modal trabaja giros de terceras y grados conjuntos, en cambio el sistema tonal se mueve con intervalos de cuartas y quintas lo que representa un paso permanente entre las tres funciones armónicas. En lo modal se habla de grados no de funciones.
7. Por razones de orden en el estudio académico esto se ha probado mucho por eso se enseña primero lo tonal y luego lo modal, el oído se organiza mucho mejor así, pero sería bueno ejercitar desde el principio los dos sistemas de manera simultánea incluir el sistema bitonal, tritónico y pentatónico, y además porqué no, lo bimodal que trabaja tanto Bela Bartok, una mano en do mayor y la otra en la menor.
8. La creatividad en la música se desarrolla pensando en sonidos, improvisando, componiendo, tocando y cantando de oído, leyendo a primera vista y escribiendo a primera mano. Perdiéndole el miedo a crear y empezando a creer en uno mismo desde el principio de la educación musical.

### 3.2 - Entrevista al maestro Ignacio Ramos

1. Según su experiencia ¿cómo definiría la afinación?

R. Es algo complejo; la afinación es un terreno que para mí presenta muchas facetas, todas válidas y por lo tanto importantes a tener en cuenta. Si nos restringimos solo a la definición clásica del término, la afinación es entonces el ajuste de un sonido a una frecuencia dada como referencia, (ej.  $L_a=440$  vib. X seg) y que puede construir una relación específica con otros sonidos de frecuencias establecidas también, así se forman las escalas; pero dentro de un contexto específico este concepto resulta relativo. Por ejemplo nuestras músicas tradicionales a los oídos de los músicos de escuela europea sonarían "desafinadas" dado el patrón de afinación que ellos manejan pero no quiere decir por ello que estemos en un error, solo que tradicionalmente tenemos otras referencias que han construido nuestros sonidos a través del tiempo. Un conjunto de chirimía (banda de flautas traversas de caña) es una experiencia sonora excepcional y su afinación nada tiene que ver con los estándares de occidente, por lo cual hay que entenderlo dentro de su propio contexto; ello permite descubrir toda una gran riqueza de posibilidades en el campo de *las afinaciones* y no de una sola afinación. En mi caso particular, siendo intérprete de música tradicional con un instrumento de origen europeo de naturaleza esquiva en el campo de la afinación, me preocupo por no descuidar la técnica que me permite establecer la afinación requerida para el repertorio "clásico" del instrumento pero una parte importante de mi trabajo es interiorizar y cantar las melodías tradicionales con las características de intencionalidad y flexibilidad que poseen nuestras músicas (1/4 de tono, melismas, etc) ello me enriquece enormemente y abre el espectro de ejecución del instrumento.

2. ¿Cómo ha sido su experiencia en el dialogo canto- flauta travesa?

Considero que todo buen ejecutante de un instrumento debe tener una buena práctica en el canto, cantar simplemente, con la voz que tienes, preocupándote de resolver y entender la música que debes tocar antes de pasarla al instrumento. Ahora; la fortuna que poseemos como flautistas es tocar un instrumento que posee un arsenal de posibilidades tímbricas, como la mezcla de voz y sonido. Yo lo veo como el uso de una segunda voz que ningún otro instrumento de viento ofrece, así que porque no hacer uso de él?. Mi tránsito por estas técnicas ha sido muy afortunado; cuando resolví usarlas en la música colombiana el público lo agradeció como un acierto que comulgaba con el vigor natural que tienen nuestras músicas, tanto así que con los años otros flautistas empezaron a incorporar el uso de estas técnicas en sus interpretaciones de ritmos colombianos.

3. ¿existió algún Proceso de aprendizaje en el desarrollo de esta técnica?

Por supuesto. Esta técnica es milenaria. Si bien no con la flauta travesa como la conocemos hoy, sí con otras flautas de origen ancestral como el

bansurí de la India o el sakuhachi del Japón. La influencia del Jazz trajo a los flautistas estos desarrollos que con las ventajas tecnológicas de la flauta sistema Boehm se enriquecieron notablemente. Estudiar las técnicas extendidas, como esta, es un capítulo aparte que toma tiempo y disciplina para quienes quieren hacer un uso sólido de estas sonoridades. En mi caso, escuché mucho a los flautistas de origen africano y a otros jazzistas muy destacados en este campo. Dos de mis mentores en este aspecto son el irlandés *Ian Anderson* y el español *Jorge Pardo*.

4. Cuando se toca y se canta, el sonido natural de la flauta crece en calidad ¿Por qué cree que sucede esto?

No diría que crece en calidad, solo cambia de color. Es producto del encuentro de las voces que se producen simultáneamente, además debe tenerse en cuenta que el registro en el cual se toca y se canta puede transformar el resultado final. Puedes cantar a una octava debajo de la nota que tocas en la flauta o en unísono, o tocar una nota y cantar otra (tercera, quinta, sexta). También influye el timbre de tu voz y el registro vocal: los registros femeninos se acercan mucho más al registro de la flauta soprano.

5. ¿conoce usted alguna manifestación musical en Colombia o Latinoamérica que emplee el dialogo del sonido de la flauta con el de la voz?

El desarrollo de las músicas Latinoamericanas, incluida la colombiana, no ha sido ajena al uso de las técnicas extendidas de la flauta. Es una opción interpretativa. Conozco varios flautistas que las usan tocando músicas de sus países como en la música argentina (chacareras, cuecas, etc) o la música brasilera (choros, bahiaos, etc). Esto solo en el campo de lo tradicional, en las músicas urbanas que tienden a mezclar tendencias se extiende mucho más. Algunos colegas míos las han implementado en sus trabajos, aunque siendo sincero aún queda mucho por explorar en este campo específico y su aplicación dentro de la música colombiana..



## 4 – Ejercicios de Wil Offermans.

## Exercise singing unison and parallel

- ① the flute tube as a resonator

*voice\**

*diamond-shape note-head indicates the fingering and the note to sing*

- ② echoing the flute with the voice

*voice\**

- ③ alternating the flute with the voice

*voice\**

- ④ add voice to the flute sound

*voice\**

- ⑤ singing and playing unison

*voice\**

- ⑥ singing and playing parallel: parallel 3rd, 5th, 4th and 2nd

voice

flute

voice

flute

\* in unison or any octave