

**RESONANCIAS CORPORALES EN LA INTERPRETACIÓN
DE LA FLAUTA TRAVERSA**

**TRABAJO DE GRADO DE GRADO PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN MÚSICA**

MAILED YULAY LEÓN CÁRDENAS

ASESORA:

MARÍA TERESA MARTÍNEZ AZCÁRATE

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ, COLOMBIA 2018

**RESONANCIAS CORPORALES EN LA INTERPRETACIÓN
DE LA FLAUTA TRAVERSA**

**TRABAJO DE GRADO DE GRADO PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN MÚSICA**

MAILED YULAY LEÓN CÁRDENAS

(Cód.: 2012175019)

ASESORA:


MARÍA TERESA MARTÍNEZ AZCÁRATE

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA


BOGOTÁ, COLOMBIA 2018

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

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL-BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	RESONANCIAS CORPORALES EN LA INTERPRETACIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA.
Autor(es)	MAILED YULAY LEÓN CARDENAS
Director	MARÍA TERESA MARTINEZ AZCÁRATE
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014. 101 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Resonancia, Aprendizaje, Cuerpo, Emoción, Relaciones, Integralidad, Sonoridad, Soplo Creador, Experiencia, Narrativa, Auto-etnografía, Memoria Corporal, Auto percepción, Cuerpo Sonoro, Emoción y respiración.

2. Descripción	
<p>El trabajo de grado que se propone es una auto-etnografía narrativa que busca identificar en las vivencias personales, musicales y artísticas de la autora, herramientas que nutren la interpretación de la flauta travesa. Tomando como herramienta metodológica la Narrativa creativa, para identificar aprendizajes de orden corporal, emocional e integral, llamados resonancias corporales.</p> <p>Esta, auto etnografía se articula desde la narrativa en tres ejes fundamentales las historias, las resonancias y la práctica e interpretación de la flauta travesa. En cada sección de la misma se encuentran relatos que fundamentan y exponen los aprendizajes producto de las experiencias: <i>Resonancia corporal, Resonancia emocional, Resonancia Integradora.</i></p> <p>Finalmente, del reconocimiento de las resonancias como aprendizajes fundamentales se construye la concepción, <i>Ser flauta</i> como conclusión dialógica entre las resonancias, la historia de vida y la relación con el instrumento.</p>	

3. Fuentes	
<p>Anta, J (2013). <i>Epistemos Revista de la sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la Música. Representación, predicción y música.</i> SACCoM, Buenos Aires, Argentina. N°2- Diciembre 2013 pp. 9 – 21.</p> <p>Cohen, S. (2016). Estudio Personal, [Material de clase]. <i>IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa.</i></p> <p>Dewey, J. (1934) <i>El arte como experiencia.</i> Ediciones Paidós Ibérica. S.A. Barcelona. España.</p> <p>Durán, N. (2012) <i>El cuerpo un espacio pedagógico.</i> Ediciones Palibrio. Bloomington. Estados Unidos de América.</p> <p>Espinosa. (2016) <i>Conversatorio Música latinoamericana para flauta travesa, IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa.</i> Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.</p> <p>Ferreira, A. (2017). Interpretación [Material de clase]. ABRAF, Escuela municipal de música de Sao Paulo, Brasil.</p> <p>García, F. (2015, 2016, 2017-1), [Material de clase]. Flauta travesa, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.</p> <p>Hurtado, M. (2017). <i>Rehacer lo humano: Autoetnografía y descomposición del yo.</i> Universidad de Antioquia, Medellín. Antioquia.</p> <p>Kater, C. (2015). <i>Koellreutter 100 años ¡Por una música siempre viva!</i> traducción Leonardo Borne. Pensamiento Pedagógico Musical Latinoamericano.</p> <p>Lev Vygotsky (2004), <i>Teoría de las emociones. Estudio Histórico Psicológico.</i> Recuperado de</p>	

	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 4

<https://books.google.com.co/books?id=ENZ8oUOF7AEC&printsec=frontcover&dq=YIGOTSKY+RESPIRACI%C3%93N+Y+EMOCION+PDF&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiTPl7yh8DZAhWPrFkKH17bBIwQ6AEH.TAB#v=onepage&q=RESPIRACI%C3%93N&f=false>

López, R. (2013), *Epistemus Revista de la sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la Música. El error de Descartes y las Tres venganzas de René. El divorcio Cognitivo*. SACCoM, Buenos Aires, Argentina. N°2- Diciembre 2013 | pp. 9 – 21.

Magda S. (2014) *Material de Clase. XXIV Festival Internacional de Flautistas en el Centro del Mundo- Quito Ecuador*.

Martín, A. (1995) *Fundamentación teórica y el uso de las historias y relatos de vida como técnicas de la investigación en pedagogía social*. Ediciones Universidad de Salamanca. España. Aula, 7, 1995, pp. 41-60.

Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Fenomenología De La Percepción*. Barcelona, España: Ediciones Península.

Quantz, J. *Método para aprender a tocar la flauta travesera*. Berlin. Frederick Voss. . (Recuperado de <https://es.scribd.com/document/181377582/QUANTZ-Tratado-Flauta-Traversa>)

Valencia, G. Gómez, L. Martínez, P. Castañeda, Ramón, H. Bibliowch, L. Vanegas, A. Jiménez O. Londoño, E (2014). *Música cuerpo y lenguaje, aproximaciones desde la vivencia, la experiencia y las teorías pedagógico musicales del siglo XX*. Revista (pensamiento), (palabra)... y obra, N. 12, P. 98. pp. 92- 104

Villarini, A. (2001). *Teoría y Pedagogía del Pensamiento Crítico*. Puerto Rico. Universidad de Puerto Rico. Revista Perspectivas psicológicas vol. 3-4. pp. 35-42.

Willems, E. (1975) *El valor humano de la educación musical*. Bienne, Suiza: Editorial Paidós.

4. Contenidos

Iniciando el documento se encuentra el Prólogo, el cual cumple la función de introducir los contenidos, exponer la pregunta de investigación, el objetivo general y los objetivos específicos, parte de la metodología y la justificación de la existencia de esta reflexión en el ámbito académico. Posteriormente se encuentra la metodología sustentada en las historias de vida, en donde la narrativa creativa toma forma a partir de las experiencias propias de la autora, luego se encuentra el entramado principal constituido por la ilustración Entretejido Resonante de Autoría de Mailed Yulay León Cárdenas y Co-autoría Álvaro Bohórquez, seguido de las narrativas Los escritos de mi piel y Entretejido Resonante, narrativas de las cuales se desprenden las principales experiencias que sustentaran los aprendizajes interpretativos en la flauta travesera.

Se presentan los siguientes capítulos: Resonancia corporal, presenta la narrativa el equilibrio del flautista¹, seguido a esto la comprensión de los aprendizajes: memoria corporal, autopercepción y cuerpo sonoro cimentados en el “estudio intrínseco del ser” la importancia del cuerpo y la conciencia del mismo. Al final se exponen las comprensiones propias² que han emanado de la reflexión y definen los principios fundamentales creados por la autora.

La resonancia emocional, rescata la aceptación de las emociones como elementos fundamentales del aprendizaje de la flauta travesera, además presenta la narrativa el barco de papel azul³, que emana de la relación familiar como apoyo fundamental en los procesos de aprendizaje. En la construcción de esta resonancia se presentan los siguientes aprendizajes: emoción y respiración, emoción y experiencias propias. Además al final como en los demás capítulos se presenta las comprensiones propias pertenecientes a esta resonancia.

Finalmente, la resonancia integradora es entregada al lector desde la poesía Música de la Existencia y la narrativa Soplo de vida textos que expresan los aprendizajes que provienen de la relación con la música y con el

¹Autoría: Mailed Yulay León Cardenas.

² Reflexión metacognitiva que pertenecen a la resonancia y que han sido creadas por la autora, a partir de las experiencias personales, musicales y artísticas.

³ Autoría: Mailed Yulay León Cardenas



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 3 de 4

entorno, la relación con el ser y las relaciones pedagógicas. Al igual que las demás resonancias al final se presentan las comprensiones propias que emergen de la resonancia integradora.

Antes de concluir, se presentan los ejercicios creativos que argumentan su existencia y definición en las narrativas expresadas durante los capítulos y las conclusiones.

La conclusión del entramado es la creación de la concepción *Ser flauta*, un concepto que se desarrolla desde el reconocimiento y conciencia de las resonancias como un sistema que enriquece la interpretación de la flauta travesa. Esta concepción establece la historia de vida del intérprete de la flauta como comprensión continua de los aprendizajes que enriquecen su relación con la flauta y su práctica musical.

5. Metodología

La metodología del presente documento se genera desde la historia de vida, la cual da cuenta de una realidad que gira entorno a las experiencias de vida propias. Según el docente de la Universidad de Salamanca, Antonio Martín. "La historia de vida es una técnica de investigación cualitativa que consiste básicamente en el análisis y transcripción que efectúa un investigador del relato que realiza una persona sobre los acontecimientos y vivencias más destacados de su propia vida". (Martín, A. p. 42. 1995). Las experiencias que construyen esta auto-etnografía narrativa edifica los aprendizajes denominados resonancias en la interpretación de la flauta travesa.

Se enfoca en la narración de la historia de vida, la cual será expuesta y argumentada en la siguiente sección titulada historias de vida. Esta se desarrolla a partir de tres momentos: La observación introspectiva, (entornos académicos y no académicos), las relaciones del ser y finalmente el proceso meta-cognitivo de las experiencias personales, musicales y artísticas que construyen la formación interpretativa de la autora.

A partir de lo anterior, se obtuvieron los siguientes elementos de recolección de información, sustentados en la historia de vida. 1. Diario de campo del estudio de la flauta travesa, un escrito continuo de la formación en la interpretación de la flauta travesa que se ha transformado en su escritura según las experiencias musicales, personales y artísticas de la autora, sujeto de indagación. 2. Registros sonoros, pertenecientes al proceso de investigación con respecto a las sonoridades de la flauta. 3. Registros visuales de la proyección de esta indagación en el evento académico IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa.

6. Conclusiones

A partir de la pregunta de investigación ¿Qué vivencias personales, musicales y artísticas, construyen aprendizajes (Resonancias) para enriquecer la interpretación de la flauta travesa? se identifican las siguientes experiencias: 1. La relación consigo mismo, a partir de los escritos de mi piel, 2. La relación familiar, los aprendizajes emocionales ilustrados en el cuento el Barco de Papel Azul, 3. La relación Maestro-Estudiante, expresada a lo largo del texto en los ejemplos y ejercicios, 4. La relación con los compañeros, evidenciada en el cuento El equilibrio del flautista, 5. La relación con la Música, en el poema la Música de la Existencia y finalmente 6. La relación con el entorno en el cuento Sopro de vida.

Estas experiencias que aquí se presentan suscitaron aprendizajes de orden emocional, corporal e integral, los cuales se ejemplificaron a través de la narración de ejercicios en clase, sugerencias, pensamientos y consideraciones sobre las formas de interpretar. En la resonancia corporal, se encuentran los aprendizajes: auto-percepción, la memoria corporal y el cuerpo sonoro. Por otro lado en la Resonancia emocional, se encuentran los aprendizajes: Respiración emocional y emoción y experiencias propias. Finalmente en la resonancia integradora se encuentran los aprendizajes que surgen de las relaciones con la música, el entorno, los compañeros, el docente y el Ser.

Desde la reflexión acerca de estas resonancias surge la concepción -Ser Flauta- en donde se comprenden las



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 4 de 4

resonancias como pilares de aprendizaje para la interpretación de la flauta travesa. Esta concepción es el resultado de una decantación profunda de un tejido que empezó a construirse desde la primera conexión con la flauta travesa y que actualmente se encuentra en un proceso de construcción y reflexión, para que en posteriores investigaciones más profundas pueda derivar en una nueva metodología de la interpretación de la flauta travesa cimentada en las valoraciones de las experiencias.

Elaborado por:

MAILED YULIAY LEÓN CARDENAS

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

04

06

2018

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
HISTORIAS DE VIDA	15
RESONANCIAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA	18
Los escritos de mi piel	19
Entretejido Resonante	22
Capítulo I: LA RESONANCIA CORPORAL	24
El equilibrio del flautista	24
Experiencias corporales	26
Memoria Corporal	26
Autopercepción	32
Cuerpo sonoro	35
Cuerpo y flauta: IV Seminario Internacional de Pedagogía e Interpretación de la Flauta traversa	37
Comprensiones Propias- Cuerpo.	43
Capítulo II: RESONANCIA EMOCIONAL	45
El barco de Papel Azul	45
Respiración emocional	46
Emoción y experiencias propias	50
Comprensiones Propias- Emoción.	53
Capítulo III: RESONANCIA INTEGRADORA	55
Música de la Existencia	56
Relación con la música	58
Soplo de Vida	59
Relación con el entorno	61
Relaciones Pedagógicas	64
Acústica de la interpretación en el Ser flauta	67
Comprensiones propias- Música, Entorno y Ser.	71
COMPRESIONES FINALES: SER FLAUTA EN RESONANCIA	72
SONORIDADES	72
El Descubrimiento	72
El Cuestionamiento	72

El Ser	73
Ejercicios creativos	74
Emisión del Sonido	74
Energía Corporal	76
Para la interpretación	77
Recorridos del Ser	78
Ser Flauta	79
ANEXOS	82
1. Página Web IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa.	82
2. Folleto Publicidad IV Seminario Internacional en pedagogía e interpretación de la flauta travesa	83
3. El diario de los aprendizajes de la flauta travesa.	85
4. Transformación Sonora	97
5. Fotografías, actividades del IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa.	98
BIBLIOGRAFÍA	101

PRÓLOGO

Para un lector ávido de sensibilidad,

Comprensivo y abierto a las letras,

A los sonidos, a la flauta travesa

Y a la naturaleza.

Esta auto etnografía narrativa está centrada en el reconocimiento de las experiencias personales, musicales y artísticas de la autora que por medio de la observación introspectiva de la historia de vida ha establecido como objetivo primordial resignificar su acto interpretativo propio. Según Hurtado María Isabel, Antropóloga de la Universidad de Antioquia “La auto etnografía figura como una modalidad de la investigación cualitativa que bebe de las narrativas y las historias de vida, contrastando lo íntimo y lo teórico” (Hurtado, María I. 2017.p.4).

Desde este panorama, surge la pregunta de investigación que fundamenta la creación de este compendio: ¿Qué vivencias personales, musicales y artísticas, construyen resonancias¹ (aprendizajes) para enriquecer la interpretación de la flauta travesa? A partir de la misma el

¹ “Cada uno de los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican timbre particular a cada voz o instrumento.”(RAE, 2014, rae.es). La rae define la resonancia como sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical, partiendo de este concepto la resonancia para efectos de esta investigación se sitúa como: las experiencias personales, musicales y artísticas que se desarrollan en lo corporal, emocional e integral (relaciones con los otros, consigo mismo y con el entorno) que resignifican la interpretación de la flauta travesa.

objetivo general es identificar desde la reflexión propia aquellas experiencias personales, musicales y artísticas que se traducen en aprendizajes para la interpretación de la flauta traversa.

Desde el objetivo general se crean los siguientes objetivos específicos: 1. Observar detenidamente las experiencias que configuran las formas de interpretar, 2. Reconocer todas las experiencias como herramientas que fortalecen el aprendizaje de la flauta traversa. 3. Generar creatividad y argumento desde la creación narrativa inspirada en las experiencias propias.

Por otro lado, la metodología se enfoca en la narración de la historia de vida, la cual será expuesta y argumentada en la siguiente sección titulada historias de vida. Esta se desarrolla a partir de tres momentos: La observación introspectiva, (entornos académicos y no académicos), las relaciones del ser y finalmente el proceso meta-cognitivo de las experiencias personales, musicales y artísticas que construyen la formación interpretativa de la autora.

En concordancia con la metodología, se obtuvieron los siguientes elementos de recolección de información, basados en la historia de vida. 1. Diario de campo del estudio de la flauta traversa, un escrito continuo de la formación en la interpretación de la flauta traversa que se ha transformado en su escritura según las experiencias musicales, personales y artísticas de la autora, sujeto de indagación. 2. Registros sonoros, pertenecientes al proceso de investigación con respecto a las sonoridades de la flauta. 3. Registros visuales de la proyección

de esta indagación en el evento académico IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa.

Por otro lado, la investigación reconoce distintos aprendizajes que se han denominado resonancias porque coexisten alrededor de tres elementos primordiales, en la formación e indagación por la interpretación de la flauta travesa, los cuales son: cuerpo, emoción e integralidad, que resignifican la interpretación de la flauta travesa.

Particularmente, este auto etnografía se articula desde la narrativa en tres ejes fundamentales las historias, las resonancias y la práctica e interpretación de la flauta travesa. En cada sección de la misma se encuentran relatos que fundamentan y exponen los aprendizajes producto de las experiencias: *Resonancia corporal*, *Resonancia emocional*, *Resonancia Integradora*.

Además del reconocimiento de las resonancias como aprendizajes fundamentales se construye la concepción, *Ser flauta* como conclusión dialógica entre las resonancias y la relación con el instrumento.

A continuación se brindará una perspectiva general de las secciones que componen esta investigación; en primera instancia historias de vida se argumenta desde la relevancia del relato como herramienta auto educativa y auto etnográfica, su pertinencia en el contexto abordado y su relación con la interpretación de la flauta travesa.

Resonancia corporal, presenta la narrativa el equilibrio del flautista², seguido a esto la comprensión de los aprendizajes: memoria corporal, autopercepción y cuerpo sonoro cimentados en el “estudio intrínseco del ser” la importancia del cuerpo y la conciencia del mismo. Al final se exponen las comprensiones propias³ que han emanado de la reflexión y definen los principios fundamentales creados por la autora.

La resonancia emocional, rescata la aceptación de las emociones como elementos fundamentales del aprendizaje de la flauta travesa, además presenta la narrativa el barco de papel azul⁴, que emana de la relación familiar como apoyo fundamental en los procesos de aprendizaje. En la construcción de esta resonancia se presentan los siguientes aprendizajes: emoción y respiración, emoción y experiencias propias. Además al final como en los demás capítulos se presenta las comprensiones propias pertenecientes a esta resonancia.

Finalmente, la resonancia integradora es entregada al lector desde la poesía Música de la Existencia y la narrativa Soplo de vida textos que expresan los aprendizajes que provienen de la relación con la música y con el entorno, la relación con el ser y las relaciones pedagógicas. Al igual que las demás resonancias al final se presentan las comprensiones propias que emergen de la resonancia integradora.

²Autoría: Mailed Yulay León Cardenas.

³ Reflexión metacognitiva que pertenecen a la resonancia y que han sido creadas por la autora, a partir de las experiencias personales, musicales y artísticas.

⁴ Autoría: Mailed Yulay León Cardenas

La conclusión del entramado es la creación de la concepción *Ser flauta*, un concepto que se desarrolla desde el reconocimiento y conciencia de las resonancias como un sistema que enriquece la interpretación de la flauta travesa, de la autora. Esta concepción establece que desde la historia de vida del intérprete de la flauta, el mismo hace una comprensión continua de los aprendizajes que enriquecen su relación con la flauta y su práctica musical.

Además, está la indagación ha generado, la creación y gestión de lo que fue el enfoque -cuerpo y flauta- del IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la Flauta Travesa,(Anexo 1) realizado en el año 2016 en la Universidad Nacional de Colombia con el apoyo de la Universidad Pedagógica Nacional.

Este evento académico abordó desde la práctica y la teoría la relación corporal y emocional con la flauta travesa, tema desarrollado por maestros nacionales e internacionales en un espacio para concebir la interpretación de la flauta travesa como un acto integral.

En cuanto a al alcance pedagógico de este tejido, esta exploración es un primer acercamiento a lo que más adelante puede derivar en la construcción de una nueva metodología del aprendizaje de la flauta travesa. En la cual se propone que la convergencia de experiencias personales, musicales y artísticas la interpretación como acto creativo.

Así mismo su aporte a la comunidad académica es brindar una mirada sensible sobre los procesos de aprendizaje propios de los músicos. Exponiendo de manera detallada y creativa las complejidades de los formas de aprendizaje y de interpretación de la flauta travesa en un individuo que a raíz de su búsqueda personal empieza a indagarse. Queda para la comunidad la comprensión de hasta qué punto esta reflexión evidencia la transformación del ser de la autora, la misma cuestiona arduamente las formas canónicas del aprendizaje y reivindicándolas por la mirada humana de la formación musical e interpretativa en el ámbito de la flauta travesa.

Así mismo, esta auto-reflexión esta disposición de estudiantes y docentes de flauta travesa, actores del proceso interpretativo y artístico, aquellos que verán la observación introspectiva como una herramienta fundamental en los procesos de aprendizaje. Además, los instrumentistas de viento, músicos, docentes, estudiantes y todo aquel que pueda ver en este texto un modelo a seguir para la creación propia de herramientas cimentadas desde la Teoría y Pedagogía del Pensamiento Crítico⁵ propuesto por el Villarini, A. (2001), que propone el pensamiento propio eficaz y creativo que conlleva a procesos meta cognitivos que para efectos de la presente investigación se denominan “pensamiento intrínseco”.

A modo de conclusión, las resonancias que se obtienen de resignificar las experiencias personales, musicales y artísticas son parte esencial de la formación interpretativa de la flauta travesa, justifican el papel esencial de la experiencia. Plantean entonces una mirada más

⁵ Artículo recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pp/v3-4/v3-4a04.pdf>

sensible y personal de la interpretación que el ámbito académico en ocasiones invisibiliza⁶.

Esta es una reflexión sensible que debe leerse con un pensamiento abierto y emocional.

HISTORIAS DE VIDA

Metodología

*La música es una construcción humana y
en ella está permitido equivocarse, busco
mostrar en la flauta travesa, mi realidad,
aciertos y desaciertos⁷. (Anexo 3.9)*

La metodología del presente documento se genera desde la historia de vida, la cual da cuenta de una realidad que gira entorno a las experiencias de vida propias, Según el docente de la Universidad de Salamanca, Antonio Martín. “La historia de vida es una técnica de investigación cualitativa que consiste básicamente en el análisis y transcripción que efectúa un investigador del relato que realiza una persona sobre los acontecimientos y vivencias más destacados de su propia vida”. (Martín, A. p. 42. 1995). Las experiencias que construyen esta auto-etnografía narrativa edifica los aprendizajes denominados resonancias en la interpretación de la flauta travesa.

⁶ La aceleración de los procesos de aprendizaje y la concepción de que lo personal no es pertinente en la academia.

⁷ Autoría: Mailed Yulay León Cardenas.

Principalmente, la investigación se expresa a través de los relatos de ficción, basados en las historias de vida propia, haciendo uso de estrategias literarias. Según lo planteado por la profesora de tiempo completo en el CIESAS-DF, Mercedes Blanco, “Por ejemplo, Richardson (2003) ofrece un amplio listado de autores con textos —dice— de "muchas especies": auto etnografía, relatos de ficción, drama, textos de *performance*, textos poli vocales, aforismos, comedia y sátira, presentaciones visuales, alegorías, conversaciones y géneros mixtos.” (Blanco, M. 2012 p. 56).

Ahondando en el fundamento anterior, la historia de vida articula las experiencias propias y la interpretación de la flauta travesa, “Las auto etnografías son altamente personalizadas, textos reveladores en los cuales los autores cuentan relatos sobre su propia experiencia vivida, relacionando lo personal con lo cultural” (Richardson, L. 2003. p. 512).

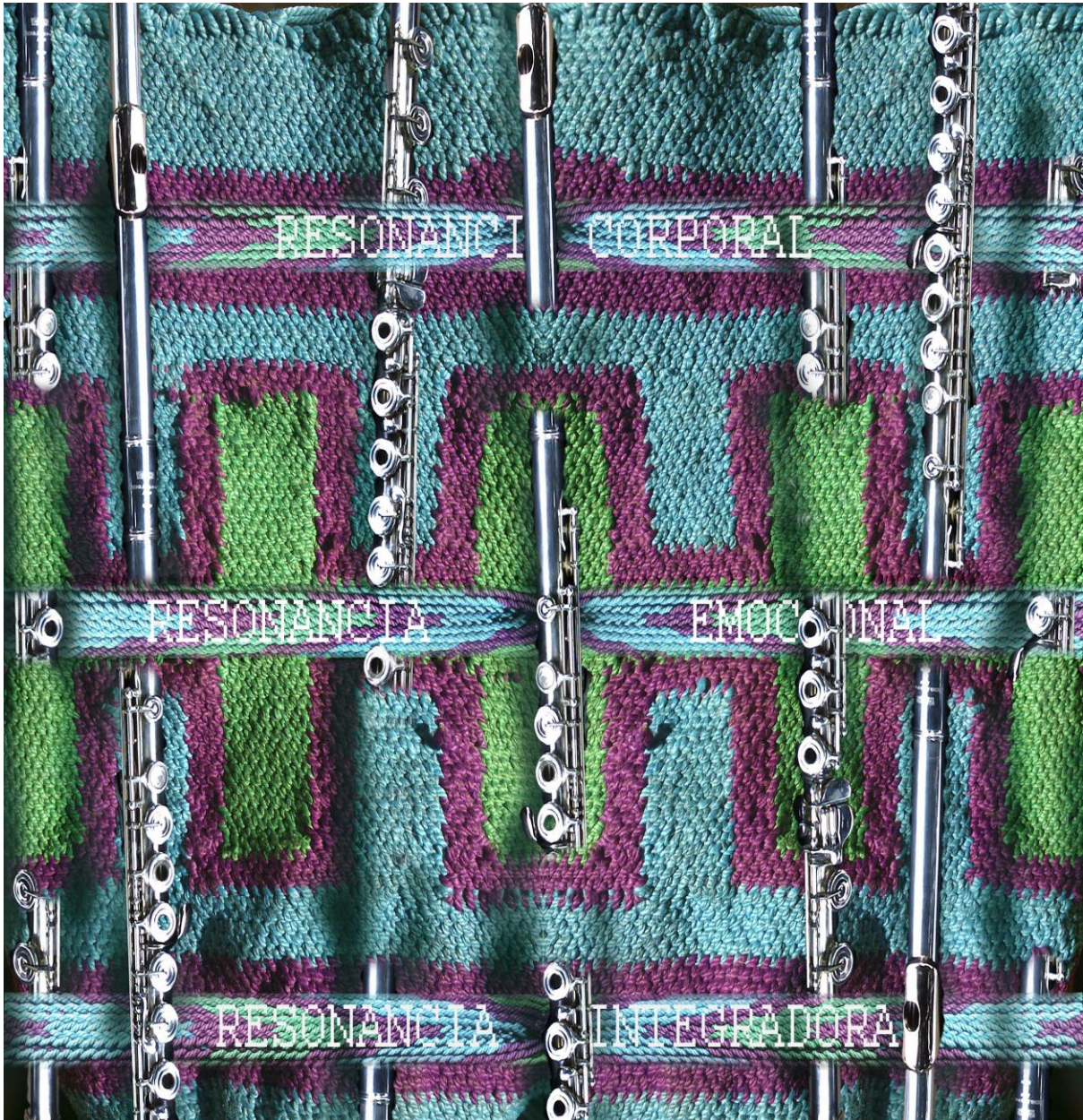
En consecuencia las resonancias son aprendizajes que emergen del diálogo entre las experiencias propias y la interpretación de la flauta travesa. A su vez estas construyen la creación de la conclusión *-Ser flauta-* en donde la capacidad propia de comprender las resonancias como aprendizajes que construye la sonoridad y optimiza la interpretación en la flauta travesa de la autora.

Finalmente, la importancia de la historia de vida como eje articulador del proceso interpretativo propio en donde la capacidad de la narrativa de expresar los aprendizajes o

resonancias es fundamental en el reconocimiento de las experiencias como variables en la sonoridad, expresión e intensidad interpretativa de la autora.

RESONANCIAS EN LA INTERPRETACIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA

“No hay nada peor que obligar a un compositor o intérprete a crear o interpretar de una forma que no es la suya, de manera genuina” (Cohen, S. 2017. Universidad Nacional de Colombia).



Título: Entretejido resonante

Autora: Mailed Yulay León Cárdenas

Co-Autoría: Álvaro Corredor Bohórquez

Los escritos de mi piel

Mailed Yulay León Cardenas

Cuantos escritos por mi piel han transitado, son momentos, son sonidos, son acciones, sentimientos y emociones imborrables. La infancia en movimiento, inicio en el día de la nada y el todo a la vez, un nacimiento lleno de alegría, angustia y emoción, un nacimiento del cual no hay muchos recuerdos. El primer recuerdo de la infancia yace en las rondas que con alegría mi padre ponía en una grabadora de cassette, las cuales disfrutaba mucho.

Luego de varios años el movimiento en la escuela se expresó entre juegos de manos, carreras para evitar algún regaño de los profes y los deportes. Pasaban los días y este movimiento fue desapareciendo entre las actividades escritas, los trabajos y los exámenes. Se difuminó el movimiento tan bien como el color en la acuarela, tanto que el recuerdo de aquel momento se perdió.

La juventud trajo un nuevo horizonte con las sonoridades del tiple en la estudiantina de Facatativá bajo la dirección del Maestro Aycardo Muñoz Vargas y la sonoridad de la flauta traversa en la Banda Sinfónica del municipio bajo la batuta del maestro Tetsuo Kagehira, momentos en donde la motivación por la música era la energía vital para salir del colegio corriendo a los ensayos, aquí no existía preocupación alguna.

Un día una emoción indescriptible a través mi cuerpo, me encontraba interpretando el solo de flauta de la obra Finlandia del compositor finlandés Jean Sibelius⁸, bajo la dirección del maestro Tetsuo Kagehira, en este evento sentí una emoción tan intensa que en mi sentía como un encuentro de sensaciones y emociones. Al interpretar el solo esta emoción me inundó completamente, lloré, pero aunque se expresó en llanto, esa emoción no era triste, esta emanaba una profunda conexión con la flauta travesa, con su sonido, con su proyección y su sensibilidad. Aquí decidí dedicarme completamente a la flauta.

Desde aquel momento, inicié mi formación con estudios particulares con un profesor que para la época estudiaba en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, con su orientación me presenté al Programa de Estudios Básicos del Conservatorio de Música y no pasé, sentí frustración y miedo, emociones que me costaba entender, interpretar y aceptar. Gracias a aquel momento obtuve experiencia significativa con el maestro Tetsuo Kagehira, él estuvo pendiente del examen y al resultado y al ver mi desasosiego quiso regalarme una gran conversación sobre la música y la vida, me alentó a continuar a entender que los fracasos hacen parte de la vida y nos enseñan a persistir con mayor fuerza e intensidad.

El tiempo seguía corriendo y continué mi preparación, intentando olvidar aquel fracaso ya que creía que su recuerdo no era bueno para mí. Luego ingresé a la Universidad Antonio Nariño y dos años más tarde, ingresé al Programa de Estudios Básicos de la Universidad Nacional y a la carrera de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, con la firme convicción de ser flautista y docente, dentro de mi perspectiva un músico integral.

⁸ Compositor finlandés, iniciador de la escuela moderna de composición musical de su país.

También me encontraba estudiando Licenciatura en Lengua Castellana y Comunicación en la Universidad de Pamplona- Sede Facatativá.

Continué mis estudios emprendiendo un camino difícil, en el cual las preocupaciones empezaron a crecer y el disfrute de la música de los tiempos de la juventud se fue perdiendo. Tal vez por el exceso de método, el uso de la razón, la fragmentación de la academia y mis fracasos durante la formación, mi gran dificultad para entenderlos para aprender de ellos, me avocaron a una crisis emocional que me alejó de las ganas de interpretar la flauta.

Fue un tiempo donde las frustraciones llegaban una y otra vez como una secuencia, que para ese momento parecía eterna. Aquí necesité una gran pausa que se realizó desde el encerramiento, mi observación del ser y la reconstrucción del amor propio que se había perdido por mis dificultades para ver mis errores como oportunidades de cambio.

Desde este momento empiezo una nueva relación con mi ser, mi cuerpo y mis emociones. Un renacer de un cuerpo sonoro de mis intenciones con la flauta y la aceptación de todas mis emociones como fortalezas.

En mis inicios perseguía la ilusión de ser la mejor flautista, ahora quiero rediseñar mi propio ser desde el encuentro con la flauta, ahora es mi búsqueda.

Entretejido Resonante

Mailed Yulay León Cárdenas

Tivito, era un estudiante de flauta travesa que despertaba cada día en las mañanas con un poco de zozobra, no entendía por qué el mundo se encontraba tan fraccionado, por qué cada paso que daba en su accionar y en su aprender se encontraba tan alejado. Observaba sus acciones en el estudio y en el trabajo y se dio cuenta que realizaba tareas separadas que tenían relación.

Él tocaba la flauta, instrumento que por amor le regaló su abuelo, aquella con la que pasaba las tardes en el jardín juntando su sonido con el de los pájaros. Todas las tardes al final de su momentos de estudio, siempre se quedaba durante algunos minutos pensando cómo podía conectar sus acciones. Al pasar los días, empezó a escribir un diario, dibujando sus recorridos y acciones y al escribir descubrió que las relaciones eran parte esencial de su vida. Pasaron años, y seguía escribiendo como de costumbre.

Compartía su vida con Sue, una linda chica que conoció en uno de sus conciertos. Con el tiempo establecieron una gran relación y él quiso contarle sobre su diario y su búsqueda, ella comprendió sus inquietudes. Pasaron los días y Tivito empezó a preocuparse y a pensar cada vez más en su búsqueda, gran parte de sus días se pasaban entre leer y releer su diario, entonces Sue le dijo: quiero ayudar en tu búsqueda, ¿puedo leer tu diario?, él con nobleza acepta...

Sue leyó y releyó y luego de días y noches, le dijo: encontré algunos puntos en común, en las acciones de tu diario, por ejemplo: el amor por el cuerpo, la presencia de la emoción, las ganas de crear y finalmente la motivación de compartir y trascender. Así que sonrió con gran emoción y luego de un abrazo para Sue, corrió a buscar su diario para re-leerlo y encontrar aquello que por años había buscado. Su vida cambió desde aquel instante.

La anterior narración expone la premisa de esta investigación, reconoce y valora los aprendizajes que emergen de las experiencias personales y artísticas en el campo de la formación musical e instrumental, dentro de un contexto autobiográfico en la interpretación de la flauta travesa. Entonces la narración muestra cómo el pensamiento intrínseco puede cambiar la vida de una persona, en este caso el protagonista. Precisamente la autora busca expresar que la más mínima inquietud de reconocimiento del ser, propicia un aprendizaje.

Por otro lado, el tejido resonancias en la interpretación de la flauta travesa es un entramado que representa en sus hilos los aprendizajes provenientes de experiencias anteriormente enunciadas, una urdimbre que de relaciones entre el intérprete y la flauta travesa. Articula las resonancias, las historias de vida y la interpretación

LA RESONANCIA CORPORAL

El devenir constante de las experiencias es vibración corporal que en la interpretación de la flauta traversa es motivo de la existencia⁹.

Este capítulo denominado resonancia corporal está compuesto por cuatro partes que argumentan la importancia de las experiencias corporales en la interpretación de la flauta traversa. En primera instancia se presenta el cuento El equilibrio del flautista, que aborda las experiencias corporales de la autora relatadas o retratadas en personajes ficticios, seguido a esto se ahonda en las experiencias corporales más significativas situadas desde las herramientas: memoria corporal, autopercepción y cuerpo sonoro. Esta sección se encuentra argumentada desde el pensamiento del filósofo Merleau Ponty.

Además, desde las reflexiones corporales se encuentra la creación del enfoque del evento académico IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta traversa, de allí se extraen las ideas más significativas en relación al cuerpo sustentadas en maestros: Hugo Espinosa, Felipe García, Cecilia Piehl y Sheryl Cohen.

El equilibrio del flautista

Mailed Yulay León Cardenas

Un chico llamado Yátoro quería estudiar la flauta gracias a sus padres que lo inscribieron en la Banda Sinfónica de su pueblo natal. El apoyo de sus padres y a sus ansias

⁹ Autoría propia.

de ser un profesional de la flauta, ayudaron a que emprendiera un viaje a la capital para estudiar lo que más amaba en el mundo. Al llegar a su nuevo mundo, encontró un ambiente desconocido al cual poco a poco se fue adaptando.

En el nuevo ambiente se encontraban personas de distintos lugares con pensamientos muy diversos, era un gran universo. Se hizo amigo de una chica llamada Puquy que empezó a invitarlo a estudiar escalas y ejercicios todas las tardes. Los dos tocaban siempre con gran entusiasmo hasta que un día al final de la jornada de estudio Puquy le preguntó sobre cómo se sentía cuando terminaba de tocar y él respondió: me siento feliz y completo, es una alegría para mí tocar. Ella le preguntaba eso porque quería saber si lo que pensaba al final de tocar estaba mal, le dijo que siempre sentía que le faltaba mucho estudio, que su sonido no era bonito y que debía estudiar demasiado.

Él se asombró demasiado pues no esperaba que Puquy le dijera algo así. Puquy no tienes que sentirte así, hay que cambiar la percepción que tienes sobre ti, creo que deberías escuchar verdaderamente el sonido que tienes. Debes escucharte de una forma imparcial, porque estas siendo muy dura contigo misma. Creo que deberíamos escribir siempre como nos escuchamos y sentimos cuando estamos tocando.

Puquy, entendió que tenía una percepción desfavorable sobre sí misma como flautista y que tal vez esos pensamientos impedían que se enfocara en lo que realmente necesitaba entrenar como flautista. Así que agradeció a Yátoro tan valiosa enseñanza y se propuso empezar nuevamente. Su amigo le dijo: Soy tu amigo y te digo la verdad porque te quiero. Siguieron aprendiendo y apoyándose como compañeros y amigos en su vida flautística.

Experiencias corporales

Las experiencias que hacen parte de la de vida de cada ser, reconfiguran las formas e intenciones de aprender, crear e interpretar¹⁰

Esta sección realiza un recorrido por las tres herramientas corporales: memoria corporal, autopercepción y cuerpo sonoro, producto de la reflexión de las experiencias de vida de la autora. Además se presenta el enfoque del IV Seminario en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa como evento académico fruto de la indagación perteneciente a la relación cuerpo y flauta travesa.

Memoria Corporal

“En ellas, representaciones y corporalidad material se conciben como co-determinantes: representaciones y cuerpo físico se guían e influyen mutuamente durante la cognición”. (López, R. 2013.p. 13).

La memoria corporal, sustentada desde el filósofo francés Merleau Ponty constituye una herramienta de autoconocimiento en cuanto a la interpretación de la flauta travesa. Aquí principalmente se ahondará en las experiencias significativas, en las relaciones y en la conciencia como unidad, como medio y como razón misma del papel de la memoria.

¹⁰ Autoría propia.

Las experiencias corporales son conocimiento que proviene de las relaciones consigo mismo y con los otros, en donde se presentan momentos categorizados como momentos positivos o negativos. Según el argumento de Ponty descrito en su texto la fenomenología de la percepción, “La pura sensación, definida por la acción de los estímulos sobre nuestro cuerpo, es el efecto último del conocimiento científico”. (Merleau-Ponty, 1994.p. 59)

El conocimiento de la historia de vida, reconoce las experiencias significativas que transforman las formas de vivir, coexistir e interpretar la flauta travesa. (Anexo 3.5) “tenemos la experiencia de nosotros mismos, de esta consciencia que somos; es con esta experiencia que se miden todas las significaciones del lenguaje y es ésta lo que hace justamente que el lenguaje quiera decir algo para nosotros” (Merleau-Ponty. 1994, p.15).

Las experiencias significativas de la autora, tales como: la interpretación del solo de flauta de Finlandia del compositor Jean Sibelius, la pérdida de un maestro muy importante para su formación, la motivación de la familia, la relación especial con compañeros y la relación con el maestro de flauta travesa, (Los escritos de mi piel) todas estas giran experiencias son valoradas desde la capacidad de la percepción humana, “La percepción interior es imposible sin percepción exterior” (Merleau, Ponty. 1994, p. 17).La interpretación de la flauta travesa es imposible sin percepción intrínseca y extrínseca.

“...la percepción del propio cuerpo y la percepción exterior nos ofrecen, acabamos de verlo, el ejemplo de una consciencia no-tética, eso es, de una consciencia que no posee la plena determinación de sus objetos, la de una lógica vivida, que no da razón de sí misma, y la de una significación inmanente que no es clara para sí, y que solamente se conoce por la experiencia de ciertos signos naturales”. (Merleau, Ponty. 1945, P.71)

La percepción continua de las experiencias ayuda a encontrar nuevos caminos, a tomar decisiones escribiendo una memoria corporal que configura las formas de aprender, las relaciones con la flauta travesa, la música, el ser y el entorno. Sin una percepción aguda sería completamente imposible llegar a transformar los métodos de estudio de la flauta travesa y la forma de interpretar.

A partir de la percepción continua se construye la memoria corporal que “se compone de lo que el individuo introyecta del espacio familiar y social intercambiando maneras y formas de vivir, lo cual permite que sus representaciones y vinculaciones se materialicen en el cuerpo, quedan grabadas, literalmente en los músculos, en los órganos, no sólo en el cerebro”. (Norma, Durán, 2012.p. 44).

Siendo la memoria corporal una herramienta imprescindible para la interpretación, esta, se construye desde tres consideraciones: 1. Experiencias significativas: el disfrute de lo lúdico la interacción con el otro y el movimiento. 2. Experiencias sensoriales: Experiencias provenientes de los sentidos, por ejemplo el sabor del olor de la comida, el olfato el olor a libros viejos, el oído. etc. La imaginación: herramienta que traslada lo corporal al plano interno, permitiendo la exploración de otros entornos.

En el caso de la autora, en la memoria corporal ha identificado experiencias, desde la observación introspectiva en el momento de crisis de la autora¹¹(Los escritos de mi piel), encontrando experiencias que por un lado han deteriorado la relación con el cuerpo por ejemplo: La repetición mecánica, el olvido del bienestar, la ausencia de la conciencia del ser y

¹¹ Narración los escritos de mi piel.

por otro lado experiencias que han ayudado a iniciar un despertar corporal por ejemplo: la vivencia de las relaciones con el otro y la comprensión del movimiento.

Entonces, “este cuerpo que «soy» y «tengo», confluye más allá de la (mi) experiencia individual. Es decir, este cuerpo refleja la «sociedad que soy», el grupo del que hago parte, en tanto la comunidad me antecede como individuo” (Hurtado, María I. 2017. p. 18). Somos lo que comemos, hacemos y pensamos (Anexo 3.10) en un cuerpo de aprendizaje propio (Ejercicio el camino de la flauta), según el siguiente argumento: “Un cuerpo en situación así conocido y explorado, se presenta variable, móvil, vivo. Sostenido en una permanente relación dialéctica con su entorno, ambos se modifican en cada encuentro, el sujeto y el mundo se recrean en un movimiento vital”. (Guido, R.2009, P. 23).

En consecuencia las experiencias corporales en el mundo interpretativo de la flauta travesa, influyen en la forma de interpretación, donde las experiencias también son herramientas de aprendizaje que contribuyen a crear sonoridades y formas de interpretación.

Entonces el cuerpo es una unidad que atraviesa técnica y musicalmente la flauta travesa desde la emisión del sonido y la relación entre cuerpo y flauta travesa. Esta unidad puede ejemplificarse en la proyección del sonido vista como una unidad desde la analogía con una gran cascada de agua que resuena por entre las vertientes de un río, a partir de esta ejemplificación se puede asociar al estudio de la flauta travesa con miles y miles de historias y vivencias personales de la autora y los autores que se comprenden desde su relación con la naturaleza (Anexo 3.7) y hacen parte del proceso de aprendizaje de la flauta.

Es la imagen mental o representación mental que a través de la narrativa se convierte en una herramienta fundamental a partir de las experiencias propias y de otros, propiciando nuevas experiencias en la formación del intérprete, todo esto sustentado en el siguiente argumento:

“Finalmente, uno de los legados de la ‘revolución cognitivista’ de mediados del siglo XX fue la idea de que las personas no responden pasivamente a los estímulos del entorno, sino que los manipulan activa e inteligentemente y que, para ello, construyen ‘objetos internos’ (ej. Neisser 1967) o ‘representaciones mentales’ (Fodor 1975, 1981) que re-presentan la realidad externa como realidad psicológica: una persona puede, por ejemplo, pensar acerca de algo que ‘no está presente’, o quede hecho ‘aún no existe’, lo cual sugiere que el objeto de pensamiento (incluso cuando se piensa sobre algo presente o existente) no está fuera de la mente sino dentro. Tal objeto sería, pues, una representación mental o, más simplemente, una representación.” (Anta, J. 2013 p. 25)

Otro ejemplo de imagen mental o representación mental, se presenta en la historia de vida de la autora, su Maestro Felipe García¹² ejemplifica a través del relato sobre un familiar que se dedicaba a las labores del campo, a través de la narración le brindó la enseñanza de que las personas que trabajan en el campo trabajan incansablemente haciendo la analogía con el trabajo como intérpretes en donde en los momentos que se interpreta nunca se puede desfallecer y luchar incansablemente.

¹² Docente Asociado, Cátedra de flauta travesa- Conservatorio de Música, Universidad Nacional de Colombia.

Desde los aprendizajes que parten de las representaciones mentales se crearon estrategias para optimizar la interpretación de la flauta travesa, presentadas en la formación interpretativa de la autora cuando se encontraba cursando sexto semestre, en la Universidad Nacional de Colombia. En el primer ejemplo sobre la proyección del sonido de la flauta travesa asociado con la proyección del agua de una cascada se usa como herramienta la evocación de sensaciones.

“En “Representación, predicción, y música”, Fernando Anta revisa el papel de las representaciones mentales dentro del complejo dispositivo de inferencias lógicas y metafóricas que permiten la predicción y que constituyen uno de los elementos básicos de nuestra experiencia fenomenológica del mundo”. (López, R. 2013. p. 17)

Desde la afirmación anterior, otra asociación de las imágenes mentales surge como elemento fundamental en la experiencia del intérprete, por ejemplo: del trabajo arduo de una persona que trabaja en el campo con la interpretación de la flauta travesa, constituye una herramienta fundamental para construir rutinas desde las vivencias personales desde la energía y persistencia al acto interpretativo.

Finalmente, la memoria corporal como lo dice Durán Norma¹³ son las representaciones corporales que se quedan grabadas no sólo en los músculos, sino en los órganos. Su comprensión es herramienta de estudio intrínseco en donde la reflexión de las experiencias

¹³ Norma Delia Durán Amavizca (coordinadora). México, UNAM-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), 2012.

propias, reconfigura constantemente la forma de interpretar, en un ciclo continuo de autoconocimiento corporal para la vida profesional y la vida personal.

Autopercepción

“Descartes hace comprender que bajo el nombre de juicio apunta a la constitución de un sentido de lo percibido no anterior ni a la percepción siquiera y que parece salir de él. Este conocimiento vital o esta inclinación natural nos enseña la unión del alma y del cuerpo”.
(Merleau, Ponty, 1945, p.62).

La percepción propia es un juicio y es herramienta fundamental para el intérprete, a la hora de tomar decisiones, de elegir y de crear ejercicios. Desde la percepción se presentan las acciones que pueden estar a favor o en contra del aprendizaje.

En esta esta sección se ahondará en una percepción sustentada en el reconocimiento del sonido y del cuerpo como lo expone la Dr. en flauta Sheryl Cohen, junto con ejemplos de experiencias académicas de la autora y experiencias del plano filosófico que se sustentan desde los siguientes académicos: Fernando Harms, Sheryl Cohen y Felipe García.

Primeramente, la percepción constituye un aprendizaje para la interpretación fundamental en la toma de decisiones, el uso estrategias, de herramientas y ejercicios en aspectos como: el sonido, la articulación, el estilo y el contexto de la interpretación, en pro de mejorar la interpretación de la flauta travesa.

Los aprendizajes de la flauta travesa se transforman cuando existe la conciencia de los pensamientos deductivos sobre el ser, estos direccionan las decisiones del intérprete y construyen un lenguaje corporal. “La música necesita del lenguaje corporal” (Harms¹⁴, F. 2016, Universidad Nacional de Colombia) (Anexo 3.41) Entonces la mirada propia es herramienta para la comprensión de la práctica instrumental.

Por lo tanto identificar si la percepción propia es demasiado favorable o por el contrario o muy desfavorable es imprescindible, ya que estas percepciones pueden afectar tanto la interpretación como la asignación de objetivos y metas claras que optimicen el aprendizaje de la interpretación.

De manera que, “la percepción es un juicio” (Merleau, Ponty, 1945, p.55) se considera a partir de dos principios fundamentales: 1. La escucha consciente y 2. La percepción objetiva, con el fin de crear un plan de estudio que surja a partir de una reflexión consciente, una percepción imparcial que por encima de todo favorezca la transformación constante de la interpretación de la flauta travesa.

En el ámbito de la flauta, el “reconocimiento de nuestro sonido que es el reconocimiento del cuerpo mismo” (Cohen, S.2016. Universidad Nacional de Colombia). En donde “toda percepción es una comunicación o una comunión, la continuación o consumación por nuestra parte de una intención extraña o, inversamente, la realización acabada al exterior de nuestras potencias perceptivas, y como un acoplamiento de nuestro cuerpo con las cosas”. (Merleau, Ponty, 1945, p. 334).

¹⁴Fue solista de la Orquesta Filarmónica del teatro municipal de Santiago de Chile, Actualmente constructor latinoamericano de boquillas y flautas travesas.

La percepción es fundamental en el acoplamiento del cuerpo al instrumento y la creación de herramientas interpretativas propias que para consolidar el acto interpretativo como un acto artístico integral. “¿No es mi cuerpo, exactamente como los cuerpos exteriores, un objeto que actúa sobre unos receptores y da finalmente lugar a la consciencia del cuerpo? (Merleau, Ponty, 1945, p. 64). La consciencia corporal es entonces la reflexión del cuerpo en relación con otros cuerpos, con los receptores corporales.

Por ejemplo: En una clase recibida por la autora en quinto semestre a inicios del año 2016, en la cual el docente Felipe García preguntó: ¿Cómo entra el aire?, ¿Cómo sale el aire? ¿Qué siente? ¿Cuánto tiempo en estado de concentración? en respuesta a estas preguntas se encontraron aspectos percibidos desfavorablemente o favorablemente. (Anexo 3.1-3.2). (Ejercicio Emisión del sonido: Aire)

Desde la evaluación de las respuestas (Anexo 3.1-3.2-3.3) a estas preguntas se crearon algunas premisas para la creación de herramientas metodológicas de estudio, tales como: 1.Cada nota que se toca es un regalo propio (Anexo 3.9), 2.Traer el ser a la flauta, 3. Escucharse a sí mismo. (Anexo 3.9). 4. El sonido que retroalimenta 5. Conexión mente, cuerpo y espíritu, 6. Las fluctuaciones sonoras dependen de las fluctuaciones emocionales, espirituales y mentales. (Anexo 3.2- 3.3) (Ejercicios: Para la Interpretación)

Por ejemplo: un ejercicio de notas largas, además de ser una herramienta técnica, es una herramienta interpretativa que al realizarse cerrando los ojos en una visualización de las partes del cuerpo y las partes de la flauta transversa uniéndose (Anexo 3.4), (Ejercicio Emisión del Sonido: La Unión), permite la re-significación de la percepción y la relación con la flauta. Es transformación sonora en la interpretación propia de la autora.

Otra herramienta, se enfoca a los pasajes complejos. En el estudio de algún pasaje de gran dificultad debido a su velocidad, se trabaja la digitación desde la sugerencia de que a mayor velocidad y cantidad de notas, el pasaje debe ser más sonoro. (Anexo 3.3). (Ejercicio Energía Corporal: El pasaje sonoro) ¿Cómo trabajar la sonoridad en los pasajes rápidos? Por ejemplo: 1. Realizar el pasaje con distintas variantes rítmicas, (García, F. Material de clase 2016) 2. Realizar el pasaje con distintas variantes de volumen, 3. Fraccionar el pasaje para trabajar minuciosamente el volumen y la homogeneidad de las notas. (Ver ejercicios creativos). Estas consideraciones ayudan a dar luces sobre las herramientas y ejercicios concebidos para mejorar la interpretación de la flauta travesa.

Para finalizar, una de las herramientas más enriquecedoras del proceso formativo con la flauta travesa surgió en un momento crítico (Los escritos de mi piel), que fue superado desde esta enseñanza del Maestro Felipe García, “Cuando el agua encuentra un obstáculo, su naturaleza no es quedarse estancada, su naturaleza es incrementar su nivel para superar ese obstáculo” (García, F. Material de Clase, 2017-1) (Anexo 3.8). La experiencia corporal de autopercepción cambia convirtiéndose en una experiencia significativa, permitiendo crear nuevas formas de estudiar y de relacionarse con la flauta.

Cuerpo sonoro

Cuerpo sonoro¹⁵ nace desde las experiencias corporales de proyección sonora de la flauta travesa, entendiendo la consciencia corporal como fuente y medio de un espacio expresivo denominado cuerpo. El cuerpo como creación sonora vital desde el reconocimiento

¹⁵ Concepción el cuerpo como caja de resonancia de la interpretación de la flauta travesa, la cual se origina en las experiencias personales, autoría propia.

de las experiencias del intérprete, además esta sección presenta ejemplos de las experiencias propias de la autora y del cuerpo sonoro como herramienta fundamental en la emisión del sonido.

El concepto de cuerpo sonoro proviene de la conexión en la relación cuerpo y la flauta travesa. (Ejercicio Emisión del Sonido: La Unión). De allí que la resonancia de la interpretación se origina en el cuerpo del intérprete más no en la flauta misma. La concepción de la consciencia corporal al servicio de la sonoridad de la flauta, en donde la consciencia es fuente y medio, tal como lo argumenta Merleau Ponty en su texto la fenomenología de la percepción. “El mundo, como conexión de fenómenos, se anticipa a la consciencia de mi unidad, es para mí el medio de realizarme como consciencia”. (Merleau, Ponty, 1945, p. 17)

A partir de la afirmación anterior, el cuerpo expresa lo inherente al ser y esta expresión se hace más íntima desde un estudio intrínseco del ser, el cual es posible desde observación propia, la reflexión y narración, no sólo del cuerpo, de la emoción y de las relaciones con el entorno sino de la soledad del intérprete. Siendo el cuerpo para el intérprete un espacio que el filósofo francés Merleau Ponty describe como la creación vital del mundo. "eminente un espacio expresivo" (Guido, R. 2009, P. 13).

Al ser el cuerpo creación vital (Anexo 3.8) que expresa a través de la flauta todas las experiencias propias del diario vivir. Así la consciencia de que todo el cuerpo está actuando al momento de interpretar, entonces “El estudio diario, no es para que la flauta suene mejor sino para sentirse mejor” (García, F. Material de Clase, 2017-1). (Anexo 3.49).

El pensamiento anterior, está presente siempre en la realización ejercicios de sonoridad, tales como: escalas ligadas por intervalos de 9nas (Woltzenlogel, C.P.118, 1995) escalas descendentes y ascendentes, por cada uno de los grados de la escala repitiendo la nota final y alargándola (García, F. Material de Clase, 2015). Ejercicios que en principio tienen un objetivo técnico pero que bajo la sugerencia anterior se convierten en una herramienta para la sonoridad en la interpretación.

En conclusión, reconocer el cuerpo sonoro como herramienta que no sólo enriquece la interpretación de la flauta sino que redimensiona la práctica de estudio y da la oportunidad al intérprete de resignificar cada encuentro con la flauta.

Cuerpo y flauta: IV Seminario Internacional de Pedagogía e Interpretación de la Flauta travesa

En el transcurrir de los encuentros con la flauta, esta pasó de ser un objeto externo a ser la razón de la existencia. Así pues, la interpretación de la flauta va desde entrenar habilidades motrices hasta construir y resignificar habilidades emocionales y artísticas, que deben ser entrenadas con la misma o mayor rigurosidad que la técnica.

Nace entonces, un profundo interés por indagar y reflexionar sobre la relación cuerpo-flauta y los aprendizajes (Resonancias) que surgen de esta relación. A partir de lo anterior surge la creación del enfoque investigativo del IV Seminario Internacional de Pedagogía e

Interpretación de la flauta travesa¹⁶.

Un enfoque, para la IV versión de un seminario¹⁷, que se diseñó desde reconocer la importancia de la relación cuerpo y flauta, que nace desde la necesidad de reflexionar sobre su relevancia, desarrollándose a través la práctica en talleres colectivos, clases magistrales y ensambles colectivos y por otro lado la teóricamente por medio de conversatorios, conferencias y encuentros entre los docentes y los estudiantes.

El enfoque del evento académico, fue creado para enriquecer este documento de carácter investigativo que se convierte en reconocimiento de las resonancias en donde se articula el cuerpo, las emociones, la flauta travesa, las experiencias, la música y la integralidad del ser.

Así mismo, desde la organización del Seminario se obtuvieron experiencias de aprendizaje, en el ámbito de la gestión cultural, las cuales soportan la concepción de *Ser flauta*, como concepción integral del aprendizaje interpretativo.

Para este evento académico se valoró la importancia de la corporalidad como primer instrumento, “ Es en este cuerpo donde se vive, se escucha, se disfruta, se comprende y se expresa la música, el cuerpo entonces se constituye en el principal instrumento musical para

¹⁶ Evento académico, enfocado al acto pedagógico y disciplinar de la interpretación de la flauta travesa, creado en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional y que en su Cuarta versión abarcó la relación cuerpo-flauta.

¹⁷ Versión IV del Seminario tomó como eje central la relación cuerpo-flauta.

afinar, antes de ir a otros lugares”. (Remolina, L. 2017. Historias con Futuro, pedagogías Musicales).

A continuación se presentan las ideas más significativas que enriquecieron la reflexión y la práctica entorno a la relación cuerpo y flauta (Anexo 4):

Involucrar el cuerpo

La interpretación del “Solo de Piccolo”, del Bolero de Ravel¹⁸, en una de las clases colectivas del IV Seminario. Supone una experiencia de aprendizaje colectivo, que inicia en las manos de la Dr. en flauta Cecilia Piehl, que al finalizar la interpretación resalta la importancia de involucrar más el cuerpo para mejorar el sonido. Continuo a lo anterior, el Docente Felipe García¹⁹ pregunta el porqué de las fluctuaciones en el sonido, “unas veces estable y otras sin energía” (García, F.2016, Universidad Nacional de Colombia).

¿Por qué? la emisión del sonido algunas veces estable y otras sin energía e intención, precisamente porque las experiencias vividas por la autora del presente texto, eran una gran fuente de afectación al momento de emitir el sonido en la clase anteriormente nombrada, a raíz de la búsqueda para comprender el porqué de las fluctuaciones, se inicia la reflexión de las experiencias vividas dentro del ámbito corporal y emocional y se encuentra que estas se

¹⁸ Bolero de Maurice Ravel, “fue un encargo de la bailarina Ida Rubenstein” (Danza, B. 2005-2007.p 1). En 1928 justo antes de salir de E.E.U.U. (Valeva. P. 2017. p.1)

¹⁹ Docente de flauta travesa de Mailed León, en el Conservatorio de Música. Año 2013-2017

estaban intentando ocultar, no se estaban aceptando.

Entonces, la clase cambió, se tornó diversa, dialógica. Se observaron las experiencias y las relaciones: tales como la energía vital, las relaciones maestro-estudiante, las relaciones estudiante-estudiante y la motivación intrínseca y el espacio que se convierte en un momento de reflexión pedagógico y filosófico, sobre el acto de interpretar. Así la autora reconoce positivamente las aportaciones de: el bienestar corporal, la salud, las emociones, las relaciones con los sujetos, el entorno, la música y la flauta, iniciando una transformación.

Con el paso del tiempo la autora empezó a tomar mayor conciencia de las experiencias, haciendo una interpretación positiva de cada una de ellas; el bienestar corporal, la salud, las emociones, las relaciones con los sujetos de su entorno y con la flauta. Iniciando una transformación.

Otra de las experiencias fue la creación y participación de un conversatorio entorno a la relación cuerpo y flauta, este espacio dio vida a la convergencia de múltiples posturas. El cual se orienta desde los cuestionamientos propios de la autora del texto. De donde provienen herramientas que se han incorporado al estudio personal de la flauta y que dan significado a esta investigación.

Relaciones de bienestar corporal

Se centró entonces la mirada en el estudio del cuerpo, establecer relaciones sanas con el instrumento. El maestro Lars Nilsson dice: “Es fundamental en el estudio de la flauta, el estudio físico” (Piehl, C. 2016. Universidad Nacional de Colombia). De este modo entrenar el cuerpo para mantenerlo de forma saludable se convierte en herramienta para renovar diariamente el estudio de la flauta. Aquí es posible percibir que-no se estudia únicamente con el instrumento puesto en el cuerpo y las experiencias de la vida construyen la interpretación.

Cuerpo estable, en donde nace la música

En cierta medida el *Ser flauta* necesita un cuerpo estable ya que en él “nace la música” (Cohen, S. 2016. Universidad Nacional de Colombia). Al mismo tiempo la interpretación se construye desde el “reconocimiento del nuestro sonido que es el reconocimiento del cuerpo mismo” (Cohen, S. 2016. Universidad Nacional de Colombia).

El movimiento

En cuanto al movimiento, se prioriza la idea de tener buena postura o una postura estética. Algunos docentes de flauta travesa han incidido en la conciencia del cuerpo, al buscar un estado de pasividad. Es bien sabido que en la relación Maestro- estudiante, algunos docentes piden a sus estudiantes que se mantengan en extrema quietud, en pro de que la columna del

aire sea estable y que el sonido no presente oscilaciones.

Sin embargo, en referencia a lo anterior, el Maestro Hugo Espinosa dice que: “Debe existir equilibrio entre el movimiento y la estaticidad” (Espinosa. 2016. Universidad Nacional de Colombia). Por lo tanto, el movimiento y la quietud deben estar en equilibrio, permitiendo un intermedio sano para la formación del flautista. A partir de esta premisa la relación permanente entre cuerpo, movimiento, sensación y propiocepción enriquece la interpretación.

Integralidad en el estudio de la flauta

La concepción de músico instrumentista es cercana a la de un artesano, aquel que trabaja con las manos, que se expresa a través de su hacer, lo cual traducido a la flauta, se trataría de un artesano del Ser, con la flauta como instrumento de transformación.²⁰

Se destaca la importancia de diferentes ámbitos inherentes al ser, los cuales deben tenerse en cuenta en los procesos de formación de un intérprete de la Flauta Traversa, -tales como: lo “físico, psicológico y flautístico”. (Espinosa, H.2016. Universidad Nacional de Colombia). Es decir, tener conciencia de todos los aspectos contenidos en estos ámbitos en pro de la creación y la interpretación.

²⁰ Autoría propia.

En conclusión, por medio de estas ideas significativas se originan experiencias de aprendizaje, que buscan concebir la interpretación desde la sabiduría de la flauta travesa²¹. Conocimiento se construye desde las vivencias de los actores involucrados en el acto flautístico, los cuales crean reflexiones que no se encuentran en el estudio mecánico de ejercicios, sino en el encuentro del sentido de la interpretación, en las historias de vida, en las anécdotas sobre la flauta misma, en la memoria corporal y en el aprendizaje desde la narrativa...

Comprensiones Propias- Cuerpo.

En esta sección el lector encontrará las comprensiones propias que emergen de las experiencias corporales en el proceso formativo dentro y fuera de la academia construyen la resonancia corporal, en donde apropiación de dichas experiencias resignifica la interpretación y la relación con la flauta, travesa. Estos pilares son reflexiones que provienen de la reflexión intrínseca sobre el estado corporal, sobre la sonoridad y la interpretación.

Son aprendizajes de la resonancia corporal propia, en donde las experiencias académicas como no académicas han trazado todo un tejido de aprendizajes, tales como: la autopercepción, el cuerpo sonoro, la experiencia del estado corporal propio.

Como resultado de lo anterior, la creación (Anexo 3.12) y gestión de un evento académico en relación al cuerpo y la flauta travesa, en donde los aprendizajes sobre la

²¹ Conjunto de conocimientos que se relacionan con una acción y que se moldean según las experiencias de los sujetos involucrados en dicha acción.

corporeidad propiciaron el intercambio de vivencias en un entorno donde se valora la relación maestro-estudiante, la relación entre compañeros, la relación con la flauta.

Desde el reconocimiento de la resonancia corporal, se originan las siguientes comprensiones:

1. *La sonoridad de la flauta travesa, se desprende de la vivencia a través de la misma y el estudio del ser.*

2. *La consciencia del estado corporal es la fuente principal del sonido de la flauta travesa.*

3. *La resonancia corporal propia, permite una interpretación en movimiento, una interpretación viva.*

4. *El devenir constante de las experiencias es vibración corporal que en la interpretación de la flauta travesa es motivo de la existencia.*

5. *El estudio de la flauta travesa se construye desde las luchas internas que tenemos como seres humanos.*

6. *Valorar la importancia del cuerpo, invita a redescubrir el estado corporal propio para generar propuestas interpretativas.*

RESONANCIA EMOCIONAL

La resonancia emocional es una sección de alta sensibilidad en donde el lector encontrará desde la narrativa el Barco de Papel Azul, con elementos comunes entre la emoción y el aprendizaje, descubrirá en las siguientes secciones denominadas respiración emocional y emoción y experiencias propias, las cuales exaltan la importancia de la articulación entre respiración, emoción y experiencias propias. Desde allí la mirada se sitúa hacia lo sensible y se sustenta principalmente desde las posturas del Académico Británico Dylan Evans, Dr. Feggy Ostrosky y Alicia Vélez, directoras del laboratorio Neuropsicología y. Psicofisiológica, Universidad Nacional. Autónoma de México y el psicólogo ruso Lev Vygotsky.

El barco de Papel Azul

Mailed Yulay León Cárdenas

El Barco de papel azul es un cuento que aunque no está inscrito en el contexto explícito del flautista, si pertenece y basa su inspiración en un contexto propio del entorno familiar de la autora. Debido a que esta relación familiar constituye un momento fundamental para propiciar aprendizajes emocionales, que más adelante nutren de forma significativa la interpretación de la flauta.

Anie, recibió un día de su padre un regalo muy especial, un barco de papel azul para para jugar. Con inmensa felicidad recibió el regalo y se lo llevó al riachuelo que corría junto a su casa, luego de unos días aprendió que debía correr detrás del barco antes de que la corriente se lo llevara...

Entre tanto juego, en un instante Anie no corrió tan rápido para agarrar su barco y lo extravió, triste fue a contarle a su padre sobre el barco desaparecido. Al ver la tristeza de su hija, el padre quizá enseñarle a su hija a realizar su propio barco, su padre con la ilusión de que su hija hiciera su propio barco le pidió que realizará su barco solo, pasaron algunos minutos y algunas hojas de colores y ella no podía realizar su propio barco.

Su padre le dijo observa con gran atención, mientras el realizaba otro barco nuevamente, y le preguntó: hija, viste bien todos los dobleces de la hoja. A lo que Annie respondió afirmativamente, Luego le preguntó: ¿Te produce emoción, hacer tu propio barco? a lo que Annie respondió: Claro que sí, seguiré intentando. Siguió y siguió hasta que al caer la tarde hizo su propio barco de papel azul.

Respiración emocional

La respiración emocional es elemento fundamental en la producción sonora de la flauta travesa, su emisión desde una intención emocional asociada con las experiencias propia, es argumentada en esta sección desde los académicos Dylan Evans, Feggy Ostrosky, Alicia Vélez y Lev Vygotsky desde la psicología, por otro lado desde la interpretación de la flauta travesa esta propuesta se apoya desde el Maestro flautista Michel Debost, el Maestro Felipe García y la Maestra Magda Schwermann. Además se exponen los casos más cercanos de experiencias personales de la autora relacionadas con el tema.

Entender la común unión entre emoción y respiración es fundamental en la interpretación de la flauta travesa, pero antes hay que entender el concepto de emoción. “La emoción es una formación no estructurada en lo absoluto desde el punto de vista psicológico, constituida por un conjunto de sensaciones completamente heterogéneas en un plano psíquico y que se forman según las leyes de la mecánica fisiológica” (Lev, Vygotsky. 2004 p. 111)

Entonces, la emoción como reacción subjetiva vista como “intrínseca e indisoluble unida a los procesos energéticos que acontecen en el organismo, puesto que sin la noción de energía no puede explicarse de una manera general el comportamiento”. (Lev, Vygotsky. 2004 p. 141). De allí que la subjetividad de las experiencias vividas en la interpretación de la flauta travesa es la fuente de comprensión emocional desde los encuentros con la flauta, los encuentros con la familia, los encuentros con docentes, los encuentros con compañeros y el público que escucha las interpretaciones y principalmente la música.

Cuando el intérprete reconoce que sus emociones además de ser fuente de creación son herramientas que enriquecen la interpretación. En donde todas ellas son omnipresentes en momentos de extrema felicidad o extremo desasosiego, estas serán siempre necesarias en todos los ámbitos de la vida, como enuncia Dr. en filosofía Dylan Evans el cual argumenta que “La mejor receta para éxito no es la razón sola, sino una mezcla de razón y emoción”. (Evans, D. 2001. P. 47).

Las emociones contribuyen no solo al acto interpretativo sino que también a partir de su comprensión se pueden crear ejercicios o estudios que nutran la práctica musical, constituyen una fuente inagotable para la creación y transforman la experiencia interpretativa del flautista. (Anexo 3.4).

Por ejemplo: Una de las grandes herramientas para el estudio de la interpretación en cuanto a la sonoridad, es el estudio de las escalas del Maestro Michel Debost. En este estudio de escalas el Maestro conduce al estudiante a estudiar cada escala con un matiz, un carácter y un estilo, por ejemplo: forte, brillante y en estilo barroco. (Debost, M. P. 22. 1996)

A partir de la anterior referencia, una herramienta desde las emociones es estudiar la sonoridad de las escalas con el objetivo de emitir un sonido lo más fiel a la emoción que se está sintiendo en el momento del estudio o también la emisión de emociones contrarias. Aceptando las emociones personales, musicales y artísticas como fuentes de creación (Anexo 3.14).

Por otro lado, las emociones de la autora resignifican su forma de tocar por ejemplo: La interpretación de la flauta travesa, luego de recibir la noticia de una dolorosa pérdida, el fallecimiento del primer maestro, el maestro Aycardo Muñoz que llegó a la vida como un mecenas e inspiró el amor por la música. El dolor de aquel suceso, transformó la forma de interpretar, dando a cada sonido un propósito de homenajear al maestro que en todo momento alentó con sus palabras la posibilidad de creer en una vida como músico y como flautista.

Para comprender la relación de esta experiencia con la flauta travesa hay que entender los efectos que suscita la pérdida de un ser querido. Según Vygotsky “¿Por qué experimentamos un sentimiento de pavor ante la idea de perder a un ser querido? Porque experimentamos un sentimiento asociado al aumento de los latidos del corazón, a una respiración corta, al temblor de los labios, al debilitamiento de los miembros, a la carne de gallina y al estremecimiento de la vísceras” (Vygotsky, L. 2004. P. 122).

Entonces, ¿Qué elemento articula la emoción y la interpretación de la flauta travesa? Es la respiración, una reacción corporal de las emociones recibidas que es elemento primordial para la emisión de sonido para la flauta travesa. “Vygotsky tenía una concepción motórico-respiratoria de las emociones que había retomado de Blonski. Su idea básica era que sentimos como respiramos y que es muy representativo del efecto emocional de cada obra el sistema de respiración que le corresponde”. (Paéz, D. Adrián J. 1993.P.136).

Según el argumento anterior, la respiración que es reacción corporal de una emoción y también es fuente principal de la emisión del sonido (Anexo 3.9). Entonces la conciencia de una respiración emocional transforma cada sonido emitido, conecta profundamente lo corporal y lo emocional poniéndolo a disposición de la creación.

Uno de los ejercicios que ilustra esta visión es el ejercicio de soplar burbujas, “En este ejercicio se debe poner la flauta travesa en frente y soplar la boquilla, pensando que es un burbujero y que las burbujas están saliendo”. (García, F. Material de Clase, 2016). El objetivo del maestro era que la autora pudiese llegar a un estado de meditación y tranquilidad, el cual era necesario para la interpretación del Dúo para flauta y piano de Aaron Copland²².

Pero ahora viene la transformación de dicho ejercicio, en relación con el papel de las emociones y la respiración. Este ejercicio se puede realizar unos minutos antes de interpretar la flauta travesa, con el objetivo de soplar por entre la boquilla, imaginar que el aire sale como burbujas o pompas de jabón y estas se mueven según la emoción que se desee evocar en la

²² “Uno de los compositores de música clásica con mayor talento de América”, “sintetizó elementos neoclásicos, de jazz y populares en un estilo que para muchos resume el espíritu de su país.” (Burrows, J. 2005, Pág.423).

interpretación. Un ejercicio de sensaciones que evidencia que la respiración emocional es un concepto que hace parte integral de la interpretación.

Otro ejercicio Soplo sin sonido, brindado por la maestra Magda Schwerzmann, (docente de la Academia Suiza de Pedagogía- Universidad de Música Kalaidos). En el XXIV Festival Internacional de Flautistas en el Centro del Mundo- Quito Ecuador, principalmente consiste en estudiar la interpretación de la respiración de cada pasaje, poniendo la boca no en la boquilla sino aproximadamente dos cm más cerca del cuerpo de la flauta y empezar a interpretar, siendo consciente de la intención de la inhalación y exhalación.

Finalmente, cada experiencia sensorial que se expresa por medio de la emisión del sonido y que emplea desde la respiración emocional como herramienta para crear, origina un auto reconocimiento de los propósitos de cada sonido y de la interpretación misma. El propósito de comunicar, de transformar, de regocijar, de expresar, de conectar, de dialogar, de encontrar en la interpretación un momento esencial.

Emoción y experiencias propias

Las emociones son fuente de motivación y creación sonora, su cercanía con las experiencias significativas edifica una interpretación profunda y vinculante²³.

Esta sección se construye desde la definición de experiencia del filósofo John Dewey, a partir de allí se reconoce y valora el potencial transformador de las experiencias propias en

²³ Autoría propia.

el plano emocional, además de esto se reconoce esta premisa desde los ejemplos propios de la autora para entender la naturaleza de este fenómeno.

La valoración de las experiencias propias y el impacto de las mismas constituyen una herramienta esencial en el estudio de la flauta travesa, por tal motivo, se ahondará en la definición de experiencia, la experiencia propia, la emisión del sonido, la ejecución expresiva y el auto reconocimiento emocional.

¿Qué es la Experiencia? “es el resultado el signo y la recompensa de esta interacción del organismo y el ambiente, que cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación” (Dewey, J. P. 26. 1934). Es la relación entre sujetos, la transformación corporal emocional y mental desde las acciones conjuntas. Desde allí la interpretación de la flauta travesa se define como una construcción no sólo de habilidades motrices sino que también una construcción de habilidades sociales y humanas.

Para comenzar, abordando las experiencias propias es pertinente narrar la vivencia propia. En un examen de flauta travesa, presentado en sexto semestre por la autora con la interpretación del “Dúo para flauta y piano” de Aaron Copland²⁴, se realizó la interpretación desde las emociones propias, contrarias a los estándares²⁵ exigidos por el compositor. Siendo esta una pieza construida para evocar-tranquilidad y la calma. Sin embargo las emociones de la autora inherentes al ser se encontraban en un estado de constante fluctuación entre energía, ira, melancolía. etc.

²⁴ “Uno de los compositores de música clásica con mayor talento de América”, “sintetizó elementos neoclásicos, de jazz y populares en un estilo que para muchos resume el espíritu de su país.” (Burrows, J. 2005, P.423).

²⁵ Canon establecido para la interpretación de obras de carácter académico.

La interpretación de la obra según el canon establecido está basada en el desprendimiento total de las emociones y experiencias propias que se estaban viviendo. Por lo tanto, el ejercicio de solución a dicha problemática fue reflexionar sobre las emociones vividas para encontrar congruencias entre las emociones propias y la propuesta emocional que el compositor imprimió sobre la obra, con el fin de encontrar la sonoridad más adecuada.

A partir de lo anterior, se puede identificar que el elemento base de la interpretación es la emisión del sonido que proviene de las experiencias vividas y su reacción corporal es decir las emociones. La influencia desde el auto reconocimiento emocional y corporal de la autora, permitió un proceso de transformación sonora.

¿Cómo se evidenció un cambio en la sonoridad? A partir de la transformación de ejercicios técnicos y la creación de ejercicios con un orden filosófico, todo eso desde la reflexión y búsqueda de experiencias cercanas a la tranquilidad y estado corporal. Para lograrlo fue necesario evocar recuerdos y sensaciones corporales de la infancia, en donde por ocasiones se mantuvo contacto con la madre tierra. El cambio se registró desde una consciencia auditiva y se manifestó con el trasegar de los días (Anexo 5).

Entonces, la interpretación de la flauta travesa se encuentra en un intermedio entre las emociones del intérprete y las emociones propuestas por el compositor. A propósito del tema el primer Maestro de flauta travesa documentado describe la expresión musical. “Una buena ejecución musical debe ser expresiva y apropiada para cada pasión que se presente”. (Quantz, J.P.154).

Por lo tanto, entender la naturaleza sonora de los intervalos y las pasiones que están contenidas es fundamental en la interpretación y constituyen una herramienta de común unión entre las emociones de intérprete y compositor. “Las pasiones pueden reconocerse por medio de los intervalos empleados al componer la pieza....Lo placentero, lo triste y lo tierno se expresan con pequeños intervalos ligados. Para expresar lo alegre y lo atrevido, se emplean notas cortas, que forman grandes saltos así como figuras que llevan siempre un punto después de la segunda nota”. (Quantz, J. p. 155-156).

Los intérpretes de la flauta consideran las emociones propias como herramientas que emergen de sus propias vivencias y se conjugan con las emociones o vivencias del compositor. Estos son ámbitos estudiables en el proceso de interpretación del instrumento, exigen rigurosidad tanta rigurosidad como el estudio técnico del instrumento.

Finalmente, la interpretación desde las experiencias de cada ser y desde la valoración de lo emocional es herramienta metodológica para la creación. En donde el Auto-reconocimiento, la valoración propia y las emociones juegan un papel decisivo en la construcción interpretativa de la autora.

Comprensiones Propias- Emoción.

Tal como en las secciones anteriores, que tratan sobre las comprensiones propias corporales, aquí se presentan los principios que emergen de las experiencias que se inscriben

dentro del plano emocional. Estas comprensiones provienen de las experiencias propias de la autora y suponen una transformación intrínseca que más adelante puede servir de modelo para otros flautistas o músicos.

En este proceso de meta cognición²⁶ de la historia de vida propia, la resonancia emocional es elemento sanador y de autodescubrimiento a lo largo del proceso formativo como flautista y docente. Son las experiencias emocionales, las que junto a la flauta travesa transformaron el pensamiento propio e invitaron a reflexionar y valorar todas las emociones como fuente de aprendizajes.

A continuación, se enuncian las principales comprensiones que surgen de las experiencias de orden emocional y construyen una resonancia en la formación interpretativa propia:

1. *Reconocer la flauta no como un instrumento o un medio de reconocimiento social, sino como un medio de sanación y de re-encuentro consigo mismo.*
2. *El estudio de la flauta se construye desde las luchas propias.*
3. *Definir un Ser flauta de emociones, nos anima a emprender un camino de historias y aprendizajes que se encuentran en las experiencias.*
4. *La flauta travesa no está en el metal, la flauta habita el alma.*

²⁶ “meta cognición” para referirse a cualquier conocimiento sobre conocimiento” Sobre Flavell y Wellman (Martí, E.p. 13. 1995)

5. *El Ser flauta se desprende del miedo al fracaso para valorar las oportunidades de aprender y crecer.*

6. *Olvidar el miedo al error para darse la oportunidad de identificar los aspectos a mejorar.*

RESONANCIA INTEGRADORA

“El medio de expresión en el arte dice -Dewey- no es ni objetivo ni subjetivo, es la materia de una nueva experiencia en que ambos han cooperado de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo” (Dewey, J.1934.P. XIII, Prólogo).

Resonancia integradora es principalmente la visión holística de la interpretación de la flauta travesa, sustentada desde el reconocimiento de las relaciones con la música, con el entorno, con el ser y con la flauta misma. En esta sección se encontrará la poesía Música de la Existencia la cual fundamenta desde la literatura como la expresión artística y sensible de explicación a un fenómeno, que representa y agudiza la relación del intérprete con la música.

Luego se encuentra una sección argumentativa que abarca la relación con la música sustentada principalmente en el Pedagogo Belga Edgar Willems. Seguido a esto, la narrativa sopló de vida retoma la visión creadora en la emisión del sonido de la flauta travesa, siendo esta la representación de la relación no sólo con la flauta sino con el entorno, debido al

contenido explícito de la narrativa literaria. También con su respectiva argumentación sobre la relación del intérprete con su entorno sustentada en John Dewey²⁷ y Carlos Kater²⁸.

En tercer lugar, se ahondará en las relaciones pedagógicas del intérprete con compañeros y docentes fundamentadas desde Valencia, G. Gómez, L. Martínez, P. Castañeda, Ramón, H. Bibliowch, L. Vanegas, A. Jiménez O. Londoño, E, y el filósofo John Dewey. Finalmente, las concepciones acústicas del intérprete que es consciente de las resonancias como estructuras de aprendizaje fundamentales en su proceso de formación, sección sustentada desde la concepción del Maestro flautista Johann Joachim Quantz.

Música de la Existencia

Poema

Mailed Yulay León Cárdenas

Música es existencia

Es tu ritmo, mi hálito vital

En cada segundo sueñas

Y celebras el acto de vivir

²⁷ Filósofo, pedagogo y psicólogo estadounidense.

²⁸ Educador, musicólogo y compositor. Escuela de comunicación y Artes de Sao Paulo.

Musa del alma y de la tierra

Eres existencia en movimiento

Suenas en tormenta

Suenas en calma, sueñas en anhelo

Resuenas en la atmósfera

Enseñando el entendimiento

Para ser eterna, eres;

Musa de la existencia

Eres sonido que no se apaga

Eres fuente, melodía viva

Eres silencio, que en el alma resuenas

Eres música y existencia

Tú presencia, cada día se hace etérea,

No tienes final, eres aire y vivencia

Existencia tu no encierras

Liberas la musa de nuestra esencia.

Relación con la música

La relación intérprete-música es un elemento primordial en la mirada del ser para la interpretación de la flauta travesa. Una relación que se basa en la concepción que posee el intérprete sobre la música, la cual configura sus propósitos de interpretación. En la perspectiva de la autora, esta concepción se construye distinguiendo la música por encima de las relaciones con los demás sujetos involucrados en su proceso creativo, siendo esta una relación primordial.

Desde la experiencia personal, la música en su totalidad representa la existencia, ella habita en el cuerpo, aviva la energía que proporciona el deseo de vivir. Los pulsos, ritmos, melodías y armonías del cuerpo son origen de toda interpretación y hacen de la interpretación de la flauta travesa un reflejo de la afectividad, una relación entre lo corporal y lo emocional, que encuentra “su lugar entre el mundo material, físico o fisiológico” (Willems, E. 1975. P. 60).

La música de la existencia es comunicación intrínseca y extrínseca, “en su doble sentido existencialista y esencialista, puede brindar aclaraciones perentorias acerca de la doble naturaleza material y espiritual de la vida”. (Willems, E. 1975, P. 60). De esta forma la existencia del ser y de la música conlleva al disfrute de la interpretación, hacia el goce, la valoración y aprecio de la vida.

En consecuencia con lo anterior la música por medio de la flauta travesa, se convierten en elementos primordiales en la vida de la autora, elementos de autoconocimiento para el

entendimiento y el estudio de su propia vida, de sus formas de aprender y de sus formas de relacionarse con los sujetos y el entorno. Una visión de interpretación no sólo de la flauta travesera sino del mundo a través de la misma.

“Las representaciones musicales están ancladas en nuestro conocimiento sensible y corporeizado de la música, pero no necesariamente para actuar sobre la música, por caso para tocar música, sino para poder predecirla y estar adecuadamente preparados para comprenderla y apreciar-la”. (Anta, J. 2013. P.33).

Así la relación que se establece con la música, supone una herramienta que transforma desde la comprensión de que “cada nota que se toca es un regalo propio” (Anexo 3.19). Valorar cada una de las notas y frases del discurso musical ya que son reflejo de nuestra propia vida y son la vida misma. (Anexo 3.5).

Soplo de Vida

Mailed Yulay León Cárdenas

El día y la noche se confunden, en la tierra sólo se escucha el aire tocando los árboles y acariciando las aguas de las lagunas. En aima²⁹ la tierra de alguien, habitaba el aire y el sonido del agua que era resonancia en aquella soledad eterna. En la oscuridad Chune abrió los ojos sintiendo aire, el aire más caliente que se había sentido en esa tierra sombría. Aquel

²⁹ Tierra de alguien. Eso es lo que significa en lengua indígena muisca ‘aima’. (El tiempo, 2010)

aire, se le metió en las narices y al aceptarlo, ella pudo inhalar, así empieza la vida, la primera mujer de aima.

La mujer de aima se quedó por un momento casi eterno inhalando aquel aire frío que llegaba a su nariz de forma constante, aquel aire fluía constantemente hacia sus pulmones. Entonces por instantes al ritmo de su respiración empezó a tocar su cuerpo, acariciaba su piel y sus cabellos negros, con la posibilidad de observar de vez en alguna parte de su cuerpo. Al reconocer su cuerpo y sentir la vida, prontamente Chune decide levantarse para contemplar su alrededor; en el cielo el día y la noche eran uno y en la tierra las lagunas y bosques cantaban.

Caminó durante un largo tiempo, de vez en cuando tocaba las plantas y oscuras caían al suelo al tocarlas. ¿Qué le sucedía a las plantas? pensaba Chune. Intento ponerlas en pie con sus dos manos pero ellas volvían a caerse y a resquebrajarse.

Deambulo hasta la laguna, se sentó en frente de ella y durante días la admiraba. Encontró en ella un sonido arrullador y allí se quedó, acompañada de la laguna. Un buen día recordó lo que le ocurría a las plantas y volvió a observa que las flores, los árboles y capullos eran grises aun, algo les sucedía, pero ella aun no lo entendía.

Pasaron los días y Chune siguió contemplando el agua en la laguna, de tanto observar comprendió que la laguna y los árboles eran los únicos que junto a ella podían moverse. ¿Por

qué se movían? aún no lo entendía. Hasta que cerró sus ojos y escucho el sonido arrullador del el aire en movimiento.

Entonces recordó que cuando el aire se metió en su cuerpo, también salió. Después de esto, ella pudo moverse y admirar su alrededor. Fue así que interpretó que si los únicos que podían moverse eran los que recibían aire, ella podía dar parte del aire que ella tomaba para vivir, para que las plantas se movieran y empezarán a vivir.

Se propuso entonces inhalar y exhalar justo en frente de cada planta, al principio se asustó y tenía miedo de que no funcionara, pero luego de unos segundos la primera planta soplada empezó a moverse y surgir desde el suelo llenándose de vida y color.

Chune, entendió que su soplo era vida...

Relación con el entorno

“La sensibilidad a un medio como tal medio es el corazón mismo de toda creación artística y percepción estética” (Dewey, J. 1934. P. 225).

La narración anterior da cuenta de la valoración del soplo creador, en un ambiente en el cual nada estaba creado. A partir de allí del soplo el *Ser Flauta* construye su interpretación, desde la creación, otorgándole vida a cada uno de los sonidos emitidos.

“El camino de la “flauta al sopro”, de la materia a lo inefable... en fin, el camino que a todos nos compete realizar... de la “personalidad a la esencia” (Kater, C. 2017. P.78)

El soplo de vida como elemento fundamental de la relación del *Ser flauta* con su entorno, se argumenta desde el reconocimiento de la cosmovisión de los pueblos indígenas, por ejemplo: Embera y Muisca, donde la creación es un elemento de trascendencia tanto en la vida humana como en la interpretación de la flauta travesera.

¿Por qué? pueblos indígenas, porque poseen una visión de común unión con la naturaleza, una relación de respeto y comunicación. Los Arahuaos, por ejemplo, en su mito sobre la transformación del mundo, expresan: “le dio un soplo y en eso se extendió otra capa de tierra por todas partes y esa fue la tierra roja; él la bendijo por cuatro veces de izquierda a derecha”. (La transformación del mundo, Recuperado de https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/50/arhuacos.html).

Otra concepción es la de la comunidad indígena Emberá-Wounaan, que habita en Panamá, esta comunidad en su mito de creación, da valor a la energía creadora, que habita el soplo. “Tutruica le obsequia un pedazo de barro, con el que logra darles vida soplando en sus frentes, manos y pies”. (González, E. 2007, Recuperado de <http://internatural.blogspot.com.co/2007/09/mitos-y-leyendas-ember-wounaan.htm>)

De otro modo en un contexto más cercano, los Muiscas también consideran el soplo como creador inicial de la vida, “Con el soplo divino del supremo creador, las estatuillas cobraron vida, y animándose, corrieron alegres por todas las campiñas. Así se formó la raza humana”. (Arango, J.1965. P.29).

Siendo el soplo creador como herramienta representa una nueva alternativa no sólo para la autora sino para los intérpretes, en donde la emisión de la columna del aire se transforma en una experiencia, sensible y humana. Esta visión, origina desde la energía corporal del *Ser flauta*, energía que nace en el centro del cuerpo y contempla la interpretación como un acto integral.

A pesar de que hasta el momento no se han creado herramientas pedagógicas para enriquecer desde la praxis esta concepción, si se ha implementado el pensamiento creador, en las prácticas de estudio, en donde el soplo da vida a los sonidos emitidos.

Para la concepción propia de la autora de *Ser flauta*, es primordial entender que sus herramientas creadoras como interprete provienen de su comprensión del entorno, de la conexión con su ser y de una emisión sonora a partir del soplo como creador de sonoridades.

Relaciones Pedagógicas

“La función primordial de la educación musical no es enseñar sino permitir que el individuo descubra sus potencialidades y su ser a través de explorar y experimentar la relación entre la música y el movimiento” (Valencia, G. Gómez, L. Martínez, P. Castañeda, Ramón, H. Bibliowch, L. Vanegas, A. Jiménez O. Londoño, E, 2014, P. 24).

Las relaciones también configuran las formas de interpretar, su comprensión significa una visión integral de la interpretación de la flauta travesa. Así pues las relaciones con los sujetos suponen experiencias emocionales que enriquecen la interpretación y diseñan las formas de emisión de sonido. Esta declaración no pretende ser una generalidad sino dar a conocer la reflexión propia de la autora sobre la importancia del reconocimiento de las relaciones en su propia formación.

En primera instancia, la interacción con distintos sujetos siempre será una relación de aprendizajes, una relación pedagógica. Estas relaciones toman relevancia, debido a que los artistas son seres profundamente sociales que constantemente están en comunicación verbal o musical, corporal y emocional.

En primera instancia se abordará el encuentro docente-estudiante, el cual es fundamental en la construcción de la interpretación. Tanto docente como estudiante están inmersos en un ambiente de aprendizaje constante. “Todos los seres humanos, estamos aprendiendo a cada instante” (Ospina, W. 2012. P.38).

El docente que genera confianza y motiva a sus estudiantes, es un docente para la vida que inspira aprendizajes musicales y artísticos y a su vez inspira aprendizajes sociales y personales. Un actor primordial que no solo enseña sino que con su motivación orienta el aprendizaje del ser y la interpretación genuina del su estudiante, aquel que con paciencia propicia una educación crítica y a su vez liberadora resignificando el objetivo de la educación musical.

Por otro lado, el estudiante está siempre al tanto de entrenar no sólo sus habilidades motrices con la flauta, sino que reflexionar y observar constantemente sus emociones, su cuerpo y su interacción con los sujetos, ya que esto lo construye como un *Ser flauta*, integral, un intérprete crítico de la música, de su entorno y de su propio Ser. Siempre está ávido de nutrir y transformar su vida desde la música.

En consecuencia la relación docente estudiante es una relación dialógica, de comprensión bidireccional de los contextos y saberes propios de los actores involucrados en el proceso de aprendizaje. En cuanto a la interpretación el docente constituye una guía u orientación en un proceso de búsqueda constante, evitando brindar como enseñanza al estudiante su forma de interpretar, sino por el contrario propiciando su propia búsqueda artística.

Por otro lado las relaciones con compañeros es primordial en la apreciación y concepción de lo que se interpreta y de la forma en la que se interpreta, entre estos actores las

apreciaciones respetuosas, sinceras y objetivas nutren la formación musical de los estudiantes inscritos en el contexto.

La flauta travesa invita a sus estudiantes a aprender de ellos mismos, a reconocer en su cuerpo y en sus emociones infinitas posibilidades de herramientas artísticas y de aprendizaje. “Ella invita a que el cuerpo sea el que cante” (Saint-Bonnet, Xavier, material de clase, 2018). La interpretación se fundamenta desde la unión entre “lo fisiológico, lo afectivo y lo mental” (Willems, E. 1975. P.58) brindando al oyente la reflexión sobre situaciones sociales, sustentando su propia existencia en la sociedad.

Finalmente, se presenta la relación pedagógica que es pilar de este documento, la relación con el Ser. La relación intrínseca mediante la observación constante es primordial para todo proceso de cambio, siendo este proceso de cambio primordial para la interpretación variada y en movimiento de la flauta travesa.

Entonces la relación introspectiva, permite no sólo reconocer las habilidades propias sino crear nuevas habilidades y estar abierto a nuevas posibilidades de creación, a nuevas sonoridades, a nuevos repertorios y a nuevas concepciones de la flauta travesa. Desde la experiencia personal de la autora, la importancia de la mirada del ser en la interpretación surge desde un momento crucial de su historia de vida³⁰.

³⁰ Momento de crisis.

Este momento crucial en el cual la autora decide cambiar de boquilla, parte esencial de la producción del sonido de la flauta travesa. Un cambio decisivo, que costó bastante ya que la boquilla con la que tocaba antes era bastante sonora y espontánea, más sin embargo la nueva boquilla representa todo lo contrario una boquilla más resistente con menos proyección sonora pero con mayor producción de color en el sonido. Este cambio representó dos años de entendimiento propio y de reflexión para el cambio no solo de la boquilla sino del propio Ser.

El cambio a partir de la comprensión del propio Ser, porque al inicio se tenía conciencia del cambio de boquilla pero no del cambio corporal y emocional, también las interacciones con los sujetos se expresaban de acuerdo a un Ser que se aferraba a la anterior boquilla. Entonces se inicia un proceso de cambio personal por medio de la observación, la reflexión propia y la escritura. Una lucha continua en pro de la interpretación, un proceso de sanación, en la relación propia y la relación con la flauta.

Acústica de la interpretación en el Ser flauta

“La conexión entre un medio y un acto de expresión es intrínseca. Un acto de expresión emplea siempre materia natural, aunque puede ser natural en el sentido de lo habitual, o también en el de primitivo o nativo”. (Dewey, J. 1934.P.73).

En esta sección se ahondará en la concepción acústica del Ser que es consciente de la interpretación de la flauta travesa como un acto integral completo, precisamente esta

declaración pretende dar nociones de las herramientas de aprendizaje acústicas que pertenecen al camino de formación de la autora para llegar a esa comprensión total del acto interpretativo integral y de la relación con la flauta travesa, esta concepción se basa principalmente en el gran Maestro flautista Johann Joachim Quantz quien fue el primer maestro en preocuparse por la emisión del sonido desde una mirada emocional.

En lo que atañe, a la acústica del *Ser flauta* es pilar fundamental en la interpretación por un lado la motivación del *Ser flauta* para interpretar determinada pieza y por otro lado la escucha consciente en la interpretación de la flauta travesa. Así pues depende del lugar en donde se presente la interpretación, se debe adaptar la emisión del sonido en cuanto a la articulación, los ornamentos, ligamentos y demás componentes de la obra.

Por esta razón el estudio de la flauta travesa, no se limita únicamente al estudio de habilidades motrices sino que abarca también tener un entendimiento de la acústica. Entonces es de suma importancia comprender que todo estudio técnico, interpretativo y de conocimiento corporal y emocional se puede ver afectado por el desconocimiento de las concepciones acústicas. Por el contrario conocer las posibilidades acústicas hacer que el mensaje musical sea más contundente.

Con respecto a lo anterior, a continuación se expondrán las principales concepciones acústicas a partir de la concepción del famoso maestro flautista Johann Joachim Quantz, el cual establece los principios acústicos que desde el pensamiento personal constituyen un auto-conocimiento corporal y emocional:

De la articulación

1. Comprender la acústica de los espacios en los cuales va a interpretar³¹, (Quantz, J. p.122). 2. Exagerar las articulaciones en espacios con excesiva resonancia.

Para esto se debe aumentar la velocidad del movimiento de la lengua, tanto en el movimiento que se da hacia adelante como en el movimiento que se da hacia atrás.

De los ornamentos

3. Interpretar los trinos de forma lenta en habitaciones con demasiada resonancia y en habitaciones pequeñas con poca resonancia, interpretar los trinos de forma rápida. (Quantz, J. 1752. P. 122).

En cuanto a los trinos cuando se necesitan trinos con movimientos rápidos se debe aumentar la cantidad de aire que circula por la flauta transversa.

De la sonoridad y los matices

4. En lugares con poca resonancia, proyectar el sonido hasta el fondo del recinto. 5. Ampliar el rango dinámico en lugares que poseen mayor resonancia. 6. Entender los matices como indicaciones de pasiones o emociones más no como indicaciones de volumen. (Ferreira, A.2017. ABRAF, Escuela municipal de música de São Paulo).

Una herramienta fundamental es hacer una pequeña prueba acústica de los matices forte y piano en el lugar en donde se va a interpretar, con el fin de determinar el rango dinámico y acoplar la sonoridad a la resonancia del lugar. Por otro lado, una de las herramientas que brinda

³¹ Recuperado de <https://es.scribd.com/document/181377582/QUANTZ-Tratado-Flauta-Traversa>

la Maestra Adriana Ferreira es concebir las indicaciones como indicaciones de pasiones o emociones, para esto es importante estudiar cada pasaje con una intención emocional.

De la expresividad

7. Siempre mantener la intención del soplo. 8. Una buena expresión musical adecuada a las indicaciones o pasiones propuestas por la obra. (Quantz, J. 1752. P.154). 9. “Una buena expresión musical debe tener variedad y mantener constantemente el claroscuro”. (Quantz, J. 1752. P. 154). 10. En todo momento permitir que la música traspase el cuerpo.

La intención en el soplo se fundamenta en la energía corporal, mantener siempre presente esta energía hará que la interpretación se mantenga viva en todo momento. Por otro lado como dice el Gran Maestro de la flauta Quantz, la interpretación debe tener variedad y la variedad en la interpretación surge precisamente de la aceptación absolutamente todas las emociones propias, sin prejuicios.

En conclusión, las concepciones acústicas expuestas, son fundamentos que se deben comprender con detenimiento. Hay que destacar que estas concepciones transversales, están planteadas desde la generalidad, debido a que sería imposible abarcar las concepciones acústicas para cada obra o periodo. Ciertamente la labor del *Ser flauta*, es entender las particularidades de cada repertorio.

Comprensiones propias- Música, Entorno y Ser.

“Solamente cuando un organismo participa en las relaciones ordenadas de su ambiente, asegura la estabilidad esencial para la vida”. (Dewey, J. 1934.P.16).

Ante todo la resonancia integradora es la relación con la música, la relación con el entorno y con el Ser, un sistema holístico que enriquece la interpretación de la flauta travesa, el cual aporta además de las destrezas motrices, respiratorias, musicales un contacto constante con las dimensiones que lo rodean y especialmente establece una relación sana con la música.

Este sistema contribuye a que en la interpretación de la flauta travesa exista una sonoridad más vinculante, en donde el aprecio por la música y el entendimiento del entorno y del ser mismo construye aquella magia que existe al interpretar y que con palabras es imposible de describir.

A propósito, la resonancia integradora ha sido parte esencial de las experiencias interpretativas más significativas en la historia personal. Desde la consideración propia, la resonancia integradora es necesaria para cada interpretación ya que brinda un significado afín con el momento que está viviendo el intérprete.

Desde las experiencias propias se inscriben dentro de la resonancia integradora, las siguientes comprensiones:

1. Las sonoridades son reflejo de las diversas formas de ser.

2. *Vivir a través de la flauta y comprender que el estudio de la misma es un proceso de autoconocimiento y contemplación.*

3. *La libertad en la propuesta sonora es Ser intérprete del Ser, Ser intérprete del entorno la música y la flauta.*

COMPRESIONES FINALES: SER FLAUTA EN RESONANCIA

SONORIDADES

El Descubrimiento

La sonoridad del descubrimiento se presentaba antes de este proceso de auto descubrimiento, la emisión del sonido no tenía en cuenta las experiencias vividas en aquellos momentos. Esta se evidencia en los siguientes registros de audio y sonido: Video 1. Capricho para flauta y piano de Ángel Rivera. Audio 1: Suite Colombiana para Bandola y piano, IV movimientos, composición del Maestro Germán Darío Pérez.

El sonido era escueto y carecía de la reflexión de las experiencias propias a la hora de tocar. En los pensamientos abundaba la importancia sobre la técnica y sobre las notas, abandonando explícitamente la intensidad en la interpretación.

El Cuestionamiento

A partir de la escucha y la reflexión se emprendió un proceso de cuestionamiento, en el cual los sonidos se encuentran en una cuerda floja entre la sonoridad anterior y una que se

proyecta desde las experiencias. Estos cuestionamientos sonoros y personales ayudaron a crear una inquietud sobre ¿Cómo mejorar la sonoridad? y ¿Qué aspectos deben ser tenidos en cuenta? para interpretar.

Esta etapa está representada por la interpretación de la Bagatela el Mensajero Alado del Compositor Mexicano Sergio Cárdenas. Una emisión sonora que da paso a un periodo de crisis en la formación interpretativa de la autora que propicia la reflexión sobre la contribución de sus experiencias de vida en la interpretación.

El Ser

Esta etapa incorpora las experiencias personales, musicales y artísticas y hace de ellas una herramienta para interpretar desde tres aprendizajes fundamentales: La resonancia corporal, la resonancia emocional e integral. Para este periodo la autora del presente texto se encuentra desarrollando en su interpretación todos aquellos aprendizajes que hacen parte de la totalidad de su vida, puesto que desde este proceso ha comprendido que las Resonancias son fundamentales en su interpretación.

Esta sonoridad se evidencia desde la interpretación de la Sonata en A menor del Carl Philipp Emanuel Bach- I movimiento y la sonata para flauta y piano de Bohuslav Martinu-III Movimiento. Las sensaciones de esta sonoridad incluyen un pensamiento más consiente sobre la autopercepción, la respiración emocional, las relaciones con los sujetos, la música y el entorno.

Ejercicios creativos

Emisión del Sonido

El aire:

Autor: Felipe García.

Realizar la interpretación de cualquier escala en velocidad=60, interpretando cada sonido como redondas, dejando dos tiempos para inhalar. Este ejercicio se realiza durante todos los días de una semana, enfocándose en responder únicamente una de las preguntas que se encuentran a continuación. Se deben anotar las respuestas para la posterior reflexión de las mismas, con el objetivo de buscar nuevas herramientas de estudio.

1. ¿Cómo entra el aire?
2. ¿Cómo sale el aire?
3. ¿Qué Sintió?
4. ¿Cuánto tiempo de concentración?

Burbujas:

Autor: Felipe García

Adaptación: Mailed León.

Con la flauta armada y de forma vertical, poniéndola en frente del estudiante, el estudiante soplara el bisel a una distancia de 10 cm como si estuviese soplando una burbuja de jabón y va enfocar su energía en sus pies. El estudiante debe observar conscientemente la emisión de su soplo.

La Unión:**Autora: Mailed León**

Tocando los sonidos largos de las notas que presentan mayor dificultad, el intérprete va a cerrar los ojos y va a visualizar como su cuerpo se une al cuerpo de la flauta traversa por medio de una luz del color favorito del intérprete. La visualización constante le permitirá al intérprete llegar a un estado de relajación que favorecerá la emisión del sonido.

Los pitillos:**Autora: Mailed León**

Materiales: tres pitillos de distintos tamaños, pequeño (tinto), mediano (gaseosa), grande (malteada).

El estudiante va a emitir cualquier nota de la que se toque con la mano izquierda, (Sol, la o si).Luego soplará a través del pitillo más grande intentando guardar la sensación corporal, para luego plasmarla en la flauta interpretando nuevamente la nota realizada. Seguido a esto el estudiante describirá y anotará en su cuaderno la sensación, para plasmarla nuevamente más adelante. Deberá realizar el mismo procedimiento con todos los pitillos en el siguiente orden: grande, mediano y pequeño. Esto con el fin de afianzar las sensaciones corporales a la hora de interpretar los matices forte, meso forte y piano en la flauta traversa.

Soplo sin Sonido**Autora: Magda Schwerzmann**

Consiste en estudiar la interpretación de la respiración de cada pasaje, poniendo la boca no en la boquilla sino aproximadamente dos cm más cerca del cuerpo de la flauta y empezar a interpretar, siendo consciente de la intención de la inhalación y exhalación.

Energía Corporal

La silla:

Autor: Bryan Muñoz.

El intérprete adoptara una posición corporal como si quisiera sentarse en una silla pero no lo hace del todo,(Anexo 4.16), luego empieza a tocar una escala en ritmo de blancas, visualizando su energía corporal en el abdomen y apoyando su cuerpo lo que más pueda en sus pies, evitando sentarse.

El pasaje sonoro

Autor: Varios (Cecilia Piehl, Sheryl Cohen, Felipe García)

Cada vez que se presente un pasaje que causa dificultad, el intérprete debe transcribir tal pasaje a un cuaderno y debe realizar los siguientes ejercicios: 1. Tocar lentamente, 2. Tocar lentamente con distintas variantes rítmicas, 3. Tocar lentamente con variantes de articulación, 4. Tocar lentamente con variantes de matices. El intérprete debe imprimir su energía corporal (apoyo diafragmático) en cada una de las variantes realizadas con el fin de construir una constante sonora en la interpretación.

El camino de la flauta

Autor: Felipe García

El estudiante debe empezar a tocar un pasaje de alguna obra o una escala y junto con la ayuda de un compañero este se dispondrá a abrazarlo de la parte del abdomen y con sus fuerzas va a jalarlo hacia atrás, mientras el estudiante que está tocando debe despertar su energía corporal para avanzar con toda su memoria corporal debe mantener energía en su interpretación.

El abdomen**Autor: Felipe García.**

El estudiante debe sentarse en el borde de una silla y va a inclinarse levemente hacia atrás, mientras que eleva sus pies hacia arriba. Manteniendo esa posición el estudiante debe interpretar una escala, concentrándose en la energía corporal de su abdomen.

Para la interpretación

En esta sección más que ejercicios se expondrán las principales consideraciones que son aplicables tanto a los ejercicios técnicos como a las obras. Son consideraciones que orientan la intencionalidad del ejercicio, surgen de la relación dialógica entre la autora del texto y su Maestro, el docente Felipe García Llano.

1. Aprender a identificar el error, para identificar las sensaciones corporales que se producen en determinado momento.
2. Conexión cuerpo, mente y espíritu.
3. Escucharse a sí mismo.

4. El sonido Retroalimenta.
5. Tocar con el diafragma mejora la sonoridad.
6. Tocar con actitud.
7. Confiar
8. Creer en sí mismo.
9. Generar propuesta.
10. Dar significado a todas las notas.
11. Rehacer y resignificar cada pasaje (García, F, material de clase, 2016).
12. Salir al escenario y tocar como si fuese el último día de su vida.
13. La naturalidad en el sonido es esencial.

Recorridos del Ser

Un pequeño niño llamado Uirapuru se sentaba todos los días en las laderas del río Amazonas a ver como uno de los abuelos más viejos y sabios de su tribu se sentaba a observar constantemente el río. Este pequeño tenía tan sólo 12 años de edad y cada vez que veía a aquel viejo sentía demasiada tranquilidad ver la conexión de aquel viejo con el río.

Pasaban y pasaban los días y Uirapuru seguía observando al viejo, hasta que firmemente a culminar la tarde de un día caluroso se decidió a increpar al anciano. Se sentó a su lado, pero antes de preguntar inhaló la paz que emanaba de la naturaleza. Aquel día no se atrevió a preguntar, únicamente disfruto aquel instante lontano.

Al día siguiente, Uirapuru lo increpó con una pregunta que le rondaba en la cabeza, le dijo ¿Por qué se sienta todos los días frente al río? a lo que él respondió veo en los

movimientos del río cada uno de los arroyos o caminos que he recorrido, cuando deje de observarlos porque ya no pueda hacerlo por lo desgastado de mis ojos, llegará otro hombre que de tanto observar sus propios caminos se convertirá en pájaro y será libre.

Desde aquella respuesta, Uirapuru comprendió no solo aquella acción sino su mundo. Se levantó levemente para no romper aquella paz y se fue hacia su morada. La noche cayó y con el pasar de las horas se tornó cada vez más fría, en la mañana siguiente el pequeño despertó para observar el río, pero encontró que el anciano ya no estaba, él había muerto.

Mientras en la tribu se sentía un gran silencio por la ausencia del sabio, al mismo tiempo que iniciaban los preparativos para la celebración de su partida hacia el mundo de los Dioses. En tanto eso sucedía Uirapuru fue al lugar de contemplación del anciano y se sentó a observar los caminos que había recorrido, tomó el lugar del sabio y hacia el final de sus días llegó su libertad porque los Dioses lo convirtieron en pájaro.

Ser Flauta

A partir de la pregunta de investigación ¿Qué vivencias personales, musicales y artríticas, construyen aprendizajes (Resonancias) para enriquecer la interpretación de la flauta travesa? se identifican las siguientes experiencias: 1. La relación consigo mismo, a partir de los escritos de mi piel, 2. La relación familiar, los aprendizajes emocionales ilustrados en el cuento el Barco de Papel Azul, 3. La relación Maestro-Estudiante, expresada a lo largo del texto en los ejemplos y ejercicios, 4. La relación con los compañeros, evidenciada en el cuento

El equilibrio del flautista, 5. La relación con la Música, en el poema la Música de la Existencia y finalmente 6. La relación con el entorno en el cuento Soplo de vida.

Estas experiencias que aquí se presentan suscitaron aprendizajes de orden emocional, corporal e integral, los cuales se ejemplificaron a través de la narración de ejercicios en clase, sugerencias, pensamientos y consideraciones sobre las formas de interpretar. En la resonancia corporal, se encuentran los aprendizajes: auto-percepción, la memoria corporal y el cuerpo sonoro. Por otro lado en la Resonancia emocional, se encuentran los aprendizajes: Respiración emocional y emoción y experiencias propias. Finalmente en la resonancia integradora se encuentran los aprendizajes que surgen de las relaciones con la música, el entorno, los compañeros, el docente y el Ser.

Desde la reflexión acerca de estas resonancias surge la concepción -Ser Flauta- en donde se comprenden las resonancias como pilares de aprendizaje para la interpretación de la flauta travesa. Esta concepción es el resultado de una decantación profunda de un tejido que empezó a construirse desde la primera conexión con la flauta travesa y que actualmente se encuentra en un proceso de construcción y reflexión, para que en posteriores investigaciones más profundas pueda derivar en una nueva metodología de la interpretación de la flauta travesa cimentada en la valoración de las experiencias.

Entonces, Ser flauta es una concepción de reconocimiento, entendimiento y valoración de las experiencias musicales, personales y artísticas del intérprete, que en el caso particular se construyeron a partir de las vivencias de la autora. Debido a lo anterior se puede entender que el Ser flauta nace en cada intérprete se desarrolla y entrena constantemente desde sus procesos de meta cognición, haciendo que esta concepción sea totalmente diferente en cada flautista.

Según lo anterior, esta argumentación pretende dar cuenta de que el acto interpretativo no es solo un acto de destreza motriz, de apreciación musical y de conocimiento de historia musical y análisis, para efectos de esta propuesta el acto interpretativo se dimensiona desde una concepción holística y filosófica que en el caso de la historia de vida de la autora ha logrado iniciar un proceso de transformación significativa.

Finalmente, estas consideraciones finales son completamente abiertas para que esta indagación continúe, siga nutriéndose no solo de referentes académicos sino de las experiencias sociales, afectivas, corporales y emocionales que abran puertas a nuevos caminos de reflexión y meta cognición para el aprendizaje constante en la interpretación y en la construcción del Ser.

ANEXOS

1. Página Web IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta traversa.

<http://www.facartes.unal.edu.co/sipif/>

Versiones anteriores

El Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia ha creado el *Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la Flauta Traversa* desde 2013 para fortalecer de manera continua la formación de flautistas en el país.

La interpretación de la flauta traversa, el cuerpo, la inclusión de la música latinoamericana en los programas curriculares de flauta en las distintas universidades del país, han sido parte de la agenda desde la fundación del primer seminario. También, el estreno y encargo de obras de compositores latinoamericanos, así como homenajes a grandes maestros de nuestro continente han hecho parte de nuestros objetivos. Con esta agenda se pretende abrir las mentes de las nuevas generaciones hacia el sentir propio como músicos latinoamericanos.

Desde el primer seminario han participado destacados maestros con sus ponencias e investigaciones en relación al mundo de la flauta, además de presentaciones en conciertos, conferencias y clases magistrales. Los maestros que hasta la fecha nos han acompañado son: Sheryl Cohen - EE.UU., Martha Councell - EE.UU., Lars Nilsson - Suecia, Cecilia Piehl - Argentina, Luciano Carrera - Ecuador, Luis Fernando Carrera - Ecuador, Fernando Harms - Chile, y los colombianos: Hugo Espinosa, Yovanny Betancur, Francisco Muñoz, Ricardo Giraldo, Enrique Ardila, Jaime Moreno, Bryan Muñoz y Felipe García; Los pianistas invitados han sido Daniel Henao, Juan Pablo Luna, Hisako Hiratsuka - Japón, Santiago Bertel y Felipe Calle.

Acerca del seminario

El seminario nació en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia por iniciativa de la cátedra de flauta dirigida por el maestro Felipe García, forjando un espacio de formación que busca enriquecer la labor de estudiantes y docentes de flauta traversa de distintas universidades del país y generar así un espacio de investigación entorno a la flauta.

En este sentido, se han invitado Maestros provenientes de Estados Unidos, Chile, Argentina, Japón y Colombia.

Anexo 1.1

2. Folleto Publicidad IV Seminario Internacional en pedagogía e interpretación de la flauta traversa

31 / 5
oct / nov
2016

IV SEMINARIO INTERNACIONAL
en pedagogía e interpretación de LA FLAUTA TRAVERSA

PROGRAMACIÓN

MAYORES INFORMES EN:
www.facartes.unal.edu.co/sipif
seminarioflauta@gmail.com

LUNES 31 DE OCTUBRE

**RESPIRACIÓN
CIRCULAR PARA TODOS**
Cecilia Piehl / Argentina
Lugar / Universidad Nacional de Colombia / Conservatorio de Música / Auditorio 113
Hora / 10:00 - 11:30 am

ENSAYO ENSAMBLE DE FLAUTAS
Hugo Espinosa / Colombia
Lugar / Universidad Nacional de Colombia / Conservatorio de Música / Auditorio 113
Hora / 11:30 - 1:00 pm

**HACIA UN CUERPO NEUTRO:
TENSIÓN VS TONICIDAD**
Bryan Muñoz / Colombia
Lugar / Universidad Nacional de Colombia / Conservatorio de Música / Auditorio Olav Roots
Hora / 2:30 - 4:00 pm

Anexo 2.1

Anexo 2.2

**CONVERSATORIO MAESTROS
INVITADOS: CUERPO Y FLAUTA**
Sheryl Cohen / E.E.U.U.
Cecilia Piehl / Argentina
Fernando Harms / Chile
Hugo Espinosa / Colombia
Yovanny Betancur / Colombia
Lugar / Universidad Nacional de Colombia / Conservatorio de Música / Auditorio Olav Roots
Hora / 6:00 - 8:00 pm

MARTES 1 DE NOVIEMBRE

CLASE MAGISTRAL
Sheryl Cohen / E.E.U.U.
Lugar / Universidad Nacional de Colombia / Conservatorio de Música / Auditorio 113
Hora / 10:00 - 11:30 am

LA MÚSICA DE STOCKHAUSEN
Yovanny Betancur / Colombia
Lugar / Universidad Nacional de Colombia / Conservatorio de Música / Auditorio 113
Hora / 11:30 - 1:00 pm

Anexo 2.3

ENSAYO ENSAMBLE DE FLAUTAS**Hugo Espinosa / Colombia****Lugar /** Universidad Nacional de Colombia /
Conservatorio de Música / Auditorio 231**Hora /** 2:00 - 4:00 pm**Concierto****“LA FLAUTA SIN ACOMPAÑAMIENTO
EN LATINOAMÉRICA”****Lugar /** Claustro de San Agustín /**Cra. 8 #7-21 / Auditorio****Hora /** 5:00 - 6:00 pm**MIÉRCOLES 2 DE NOVIEMBRE****EVOLUCIÓN DE LA FLAUTA****Fernando Harms / Chile****Lugar /** Universidad Nacional de Colombia /
Conservatorio de Música / Auditorio 113**Hora /** 10:00 - 11:30 am**ESCALAS MUSICALES: GUÍA COMPLETA
PARA LA TÉCNICA INSTRUMENTAL
Y LA IMPROVISACIÓN****Alfredo Ardila / Colombia****Lugar /** Universidad Nacional de Colombia /
Conservatorio de Música / Auditorio 113**Hora /** 11:30 - 1:00 pm**ENSAYO ENSAMBLE DE FLAUTAS****Hugo Espinosa / Colombia****Lugar /** Universidad Nacional de Colombia /
Conservatorio de Música / Auditorio 231**Hora /** 3:00 - 5:00 pm**Concierto****“MÚSICA LATINOAMERICANA
PARA FLAUTA Y PIANO”****Lugar /** Universidad Nacional de Colombia /
Auditorio León de Greiff /**Hora /** 6:10 - 8:00 pm**JUEVES 3 DE NOVIEMBRE****PRE-CALIENTA TU CUERPO,
PRE-CALIENTA LA FLAUTA****Sheryl Cohen / E.E.U.U.****Lugar /** Centro Cultural Gabriel Betancourt Mejía /
Cll 73 No. 14- 53 / Sala José Francisco Socarrás**Hora /** 9:00 - 10:30 am**CLASE MAGISTRAL****Fernando Harms / Chile****Lugar /** Centro Cultural Gabriel Betancourt Mejía /
Cll 73 No. 14- 53 / Sala José Francisco Socarrás**Hora /** 10:30 - 12:00 m**Concierto****“LA MÚSICA QUE NOS CONSTRUYE”****Lugar /** Sala de conciertos Otto de Greiff /**Calle 39 bis No 14-32****Hora /** 1:30 - 3:30 pm**ENSAYO ENSAMBLE DE FLAUTAS****Hugo Espinosa / Colombia****Lugar /** Universidad Nacional de Colombia /
Conservatorio de Música / Auditorio Olav Roots**Hora /** 4:00 - 6:00 pm**VIERNES 4 DE NOVIEMBRE****RESPIRACIÓN CIRCULAR PARA TODOS****Cecilia Piehl / Argentina****Lugar /** Universidad Nacional de Colombia /
Conservatorio de Música / Auditorio 231**Hora /** 10:00 - 11:30 am**TALLER DE IMPROVISACIÓN EN JAZZ****Francisco Muñoz / Colombia****Lugar /** Universidad Nacional de Colombia /
Conservatorio de Música / Auditorio 231**Hora /** 11:30 - 1:00 pm**SÁBADO 5 DE NOVIEMBRE****“CONCIERTO CLAUSURA
ENSAMBLE DE FLAUTAS”****Lugar /** Universidad Nacional de Colombia /
Conservatorio de Música / Olav Roots**Hora /** 6:00 - 8:00 pm

3. El diario de los aprendizajes de la flauta travesera.

Date: / / Page: 1

Filosofía Flauta

- ¿Cómo entra el aire?
 - Aspectos primordiales
 - Concentración en una única cosa u aspecto
 - Sólo pensar en una sola cosa a la vez
 - Botar el aire en una sola nota
- ¿Qué sintió?
 - Algunas respiraciones ansiosas
 - Algunas respiraciones van de ansioso a tranquilo
 - Entrada de aire con obstáculos
 - Tensión del aire en distintos registros
 - Garganta cerrada
 - Cuando se respira con un tiempo determinado no se llena bien
 - Tera respiración llena bien pero las siguientes no llenan bien por que el cuerpo esta comprimido por que ya hay aire en los pulmones

No solucionar antes de que aparezca la espontaneidad.

Anexo 3.1

Date: / / Page: 2

Aprender del error, identificar que es lo que pasa cuando sale el error.

- ¿Cuanto tiempo en concentración?
- ¿Cómo sale el aire?
 - Algunas notas el aire se contiene
 - Algunas notas el aire sale libremente
 - desconcentración en el F. sobreagudo
 - pensé en cómo entra el aire
 - pensé en la posición de los pies
 - distracciones mentales

Embocaduras Siempre pensar en embocadura de U

Clase transpersonal: traer el espíritu a la flauta, Cada nota que toco es un regalo para mí

- traer la mente a la flauta
- Escucharse a sí mismo.
- Sacar lo que uno es
- El sonido me retroalimenta

[Música transpersonal-Libre]

Anexo 3.2

Date: / / Page: 3

- Conexión mente, cuerpo y espíritu
- fluctuaciones sonoras que dependen de fluctuaciones espirituales y mentales

- ¿Cómo sale el aire?
 - bloqueo en la columna del aire
 - el aire en el me. sobreagudo no sale libre
- ¿Qué pensé?
 - A mayor velocidad y cantidad las notas son más sonoras
 - al finalizar las notas la columna de aire disminuye

La música transpasa labios y cuerpo

Pedagogía de la Flauta

- Concepto, formar y moldear
- ¿Quién debe moldear al estudiante?

el estudiante debe buscar la comodidad de su cuerpo a la hora de tocar

- Interpretar la flauta pensando en que se toca con el cuerpo, no con los labios
- Tocar con el diafragma el sonido mejora acúst.

Anexo 3.3

Date: / / Page: 4

Las posibilidades

- Versatilidad / • Tocar moviéndose
- Tocar sin moverse / • Crear posibilidades
- Tener actitud de gran solista al tocar

- Siento que quiero Concentrarme con la flauta y Visualizo las partes de mi cuerpo y las partes de mi flauta (uniendo)
- Pensar en la actitud al tocar
- afinación: estar en común unión con la otra persona
- Ser paciente, respira
- Confiar: Comunicación entre lo físico y lo emocional
- Cuando se va a interpretar una obra el interprete debe sincronizar el plano físico, emocional y mental, para así poder sincronizarlo con la persona con la que se esta tocando, con el objetivo de tocar el corazón de los que escuchan

Anexo 3.4

Date: / / Page: 5

- Apreciar, Valorar y atesorar cada gota de aire que se inhala del medio ambiente, para con partir dicho aire con la flauta, la flauta vive de nuestro aire
- Valorar cada una de las notas y frases del discurso musical ya que son reflejo de nuestra propia vida y son la vida misma
- Generar PROPUESTA (discurso) que me diferencie de interpretar, como todas las personas han interpretado las obras que hemos interpretado
- Propuesta que genere afectación en las personas que reciben mi mensaje, creatividad.

Filosofía de la flauta

- Dar significado a todas las notas e intervalos
- Lo que nunca se practica nunca sale

Barenboim: "tenemos facultad de darle vida a una nota" - una energía eólica que se transforma

- describir estado corporal, retocar y resignificar cada pasaje.

notebook

Anexo 3.5


Date: / / Page: 6

- Sale al escenario como si se estuviera jugando la vida.
- lo que nunca se dice y uno da por hecho entrada al concierto:
paso firme, ni tan lento, ni tan rápido
detenerse a saludar, recibir saludos al público y luego ahí sí paracionarse para iniciar (la venia se mira a los zapatos)
- Recibimiento de los invitados - Cecilia Pice
- Punto de apoyo, el concierto inicia en la entrada la obertura crea atmosfera
- movimientos repetitivos son incoherentes con la música / movimientos no repetitivos son coherentes
- Los dedos danzan
- energía fluye a través de las articulaciones
- el cuerpo para salirse exageradamente de la articulación
- evitar maquillar el sonido.
- Los estereotipos empiezan a gobernar la mente y la mente propicia que el cuerpo se tense

Anexo 3.6

Date: / / Page: 7

Ejercicio de Burbujas: en el ejercicio se debe sacar la mente, poner la mente en blanco. Soplar las burbujas olvidando los problemas personales para llegar a un estado de meditación y tranquilidad.



- Pensamiento lineal: un camino que se forja en la repetición y en los canones estructurales de pensamiento.
- Pensamiento divergente: un pensamiento o camino basado en las diferencias y en la creación a través de la resignificación
"Un pensamiento divergente nunca pregunta que se debe hacer" F. G.
- Quitarse el miedo a salir de la zona de confort.
- Sentir que usted es cuerpo, mente y espíritu.
- "Conservatorio metafóricamente no se despierta temprano"
- Ser como el agua creciente.

notebook

Anexo 3.7

Date: / / Page: 8

- Cuando el agua encuentra un obstáculo su naturaleza no es quedarse estancada su naturaleza es incrementar su nivel para superar el obstáculo
- Rodear y aislar el obstáculo
- Preocuparse cuando sus clases se parecen a la de otro
- Crear la hoja en blanco en la cual podemos consignar nuestras creaciones
- La hoja escrita: la hoja de lo que ya existe
- "Si no pesa por los sentidos no hay experiencia"
- Saber cuando el estudiante tiene ganas de aprender
- en la búsqueda es cuando el estudiante empieza a llenar sus hojas en blanco

Pensamiento Divergente

- Sentir que la energía de mi cuerpo es una luz que iluminaba mi cuerpo y mi flauta.
- Autoreconocimiento para comprender que el estudio de la flauta es intrínseco (olvidar el que dirán)

Anexo 3.8

Date: / / Page: 9

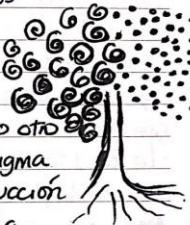
los demás.

- evitaba los errores, quitandome la vergüenza entendi que los errores hacen parte del aprendizaje
- la Música es una construcción humana y en ella esta admitido equivocarse, busco mostrar en la flauta mi realidad aciertos y desaciertos

pensamiento lineal

- estenotipia
- repetir hasta que salga
- estilo: normas para tocar como otro
- estudios técnicos
- Orquesta - banda
- Armonía
- Idea Social

paradigma
reproducción
escuela.



• Balancear el pensamiento lineal con el pensamiento divergente

CLASE TRANSPERSONAL

Traer el espíritu a la flauta, cada nota que yo toco es un regalo para mí.

- escucharse a sí mismo.

notebook

Anexo 3.9

Date: 5/1 / Page: 11

- delimitación de objetivos
- Buenas graves: labio inferior libre, bajar un poco más la boquilla
- ju con boca cerrada
- Mated.
- administrar frases
- cerrar boquilla
- postura mano izquierda
- frases articuladas - ligadas
- movilidad labio superior
- pensar por objetivos
- técnica: buena digitación + buena embocadura
- Apoyo es acción
- ejercicio de meditación
- trabajar la Interpretación

Filosofía de la Flauta

Ejecutante	Interprete
• obediente	• Conocimiento socio histórico
• técnica	• estado del arte
	• filosofía de las artes
	• estilo / cosmovisiones

Ser Autosustentable / autoproducir

Proyectos / conciertos / performance / escena →

notebook

Anexo 3.11

Date: / / Page: 10

Maestro Alejandro Unam

- Las dificultades son aspectos atléticos
- ejecución del Instrumento
- Conceptual - filosófica
- Cuerpo a la mente
- Cuidado del cuerpo (células se sustituyen cada 7 años)
- Somos lo que comemos, hacemos y pensamos
- ejercicio aeróbico para mejorar nivel de oxigenación
- La salud tiene un impacto en como nos relacionamos con la flauta

Aire.

1. inhalar en 1sg y medio y exhalar en 22sg
2. administración aire.
3. dedo en los labios, soplar. administración del aire
4. practicar piezas con el soplo y con el dedo puesto en los labios

Sonido

- mejorar el sonido con una sola nota

Anexo 3.10

Date: / / Page: 12

herencia cultural

- concierto para papel y orquesta
- concierto para agua y orquesta
- Identidad cultural
- flautistas únicos. → autoreconocimiento
- experiencias que definen quien es el sonar
- Búsqueda intrínseca.

Filosofía de la flauta

Musico: "la música entra por los oídos y sale por el cuerpo" F.G.

Dejar de ser músico: "cuando la música entra por los ojos y sale por la flauta" F.G.

- Miedo a encontrarse a sí mismo
- Intimidación destruida por los estereotipos

Intension: concentrar cuerpo y mente

Egonismo: ha sido coartado por los estamentos sociales / Iglesia, doctrinas, política, gobierno.

- miedo a explorar nuestro cuerpo

Anexo 3.12

Date: / / Page: 13

• Tocar flauta es mirarnos.

Maestro Bryan Muñoz

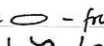
Articulación: Cuerpo escénico + flauta travesera

Artes escénicas. 1. ojos 2. Busto 3. caderas

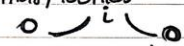
relajación y movimiento corporal desde cada una de las articulaciones, siempre manteniendo el apoyo acompañados de la respiración

• Cuando se estira se inhala, cuando se flexiona se exhala

* Vibración

frulatto grande  - frulatto pequeño

• ejercicio de la e / cabeza, hombros, codos muñecas, cintura, rodillas, tobillos

• ejercicio Oi 

Con las notas buscando vibración movimientos circulares con el busto y cadera lo más grande posible

Cuerpo vivo: tonicidad + vibración

Cuerpo muerto: se pierde tonicidad + vibración

Vibración cada una de las notas con foco

notebook


Anexo 3.13

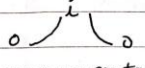
Date: / / Page: 15

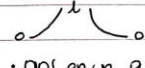
• soncbeatable • decidir dirección • apoyo

• relajación • proporción • intención


• concentración

ejercicio frulatto 

ejercicio cantando 



• gol en un punto fijo / • no cambiar sensaciones

ejercicio agógica: recordar o comparar la música con balón que rebota 

• Caracter contrastante oscuro


• Trabajar la vibración

• Ejemplo de Agógica: mantener columna de aire

• Siempre mantener nuestra voluntad

• energía desde el piso hasta arriba

ejercicio silla: mientras que la persona está sentada otra persona persona sus pies y la persona sentada debe apoyar



notebook

Anexo 3.15

Date: / / Page: 14

ejercicio: el camino de la flauta

la persona que toca flauta tiene deseo de avanzar, mientras que otra persona lo toma por detrás de la cadera e intenta con todas sus fuerzas que la persona que toca no pueda avanzar

objetivo: acrecentar la intención de caminar la cual es la misma intención o sensación al tocar

1. no dejar avanzar
2. Dejar avanzar
3. memoria muscular que se transfiere a la hora de tocar la flauta.

• el apoyo es una acción producto de la relajación

• no mantener los halazgos de sonido

→ volver a recuperar rápidamente

evitar articular cada nota con un gesto, hace que se pierda la energía


objetivos sonoros

• Que pase por el cuerpo y la flauta una vibración evocación intenciones diferentes

• Grandes contrastes

Anexo 3.14

Date: / / Page: 16

• Despertar la energía del trazo para abajo 

• Relajación Corporal

• entrar en un estado de concentración energética para que no se pierda la intención sonora a través de la conciencia Corporal

Super yo

• yo • cuerpo neutro • no al cuerpo de Maled


LIENZO EN BLANCO

• el cuerpo neutro o lienzo en blanco permite proponer nuevas construcciones

• Destruir el yo para construir un yo superior

• Capacidad de guardar sensaciones, guardar movimientos para dar vida al sonido

ejercicio: ponerse en la posición que se ilustra en la imagen tocar la escala en blancas y apoyar lo que más se pueda evitando las ganas de sentarse.



Anexo 3.16

Date: / / Page: 17

- todas las frases articuladas en realidad son ligadas.
- ejercitar la producción de armónicos de la voz
- Omoplato como fuente al servicio del apoyo
- la flauta tiene alma, logra que la flauta sienta su alma.
- La Naturalidad del sonido, buena distribución de armónicos, debido a los lenguajes ideomáticos de cada instrumento.
- mantener los dedos coordinados en la ejecución Clase Maestro: Fernando Harms.
- ↳ Concerto G mayor
- ↳ pensar el concierto en 2 / • notas repetidas repetidas Siempre deben cambiar / • cuidar las resoluciones
- Trinos → la misma cantidad de Batidos en toda la obra o el doble si es figuración más larga
- la apoyatura siempre recalca la armonía II movimiento
- énfasis en el La / • resaltar cromática 1/2 tonos

Anexo 3.17

Date: / / Page: 19

- Siempre apoyar
- producir algo en el sonido, siempre debemos identificar que parte del cuerpo se involucra en la acción
- Intuición • relajación corporal • Cuadro de Grotowski
- posición de meditación
- toca, escala u obra
- se acerca boca arriba - respira

• Mi sonido es mi primer regalo hacia a mi

- Gran cascada de agua = Gran sonido
- posición de conchillas tocar una nota y subir y darse cuenta de las sensaciones
- mov. sin permiso
- Cuadro Grotowski


Conceptos flauta travesa

Sonido.

- Color del sonido
- ejercicio de armónicos 2: buscar que el color

Anexo 3.19

Date: / / Page: 18

- Deienne Concerto N.º 7
 - I. • pensar en 2 / sensación caminando / • los adagios son los movimientos más difíciles
 - Bach. E Mayor
 - Semicorcheas Separadas • decir cada nota
 - buena articulación
 - ↳  • escalas sin usar la lengua (aire)
 - apoyatura recalca armonía
 - Vibrato hace parte de la expresión del sonido, más NO hace parte del sonido
 - Vibrato estudio:
 - 1. lento - amplio / 2. rápido - angosto
 - 3. lento - angosto / 4. rápido - amplio
- Clase Maestro Bryan Muñoz
- Orificio justo en el centro, abriendo garganta
 - ejercicio: desenfocar y enfocar sonido
 - relax - e - u
 - Mejorar la habilidad de recordar sensaciones
 - voz + sonido
 - ejercicio por octavas • voz, nota, sonido fl.

Anexo 3.18

- Date: / / Page: 20
- no cambie, mantener conciencia de la afinación atacar en el momento justo
- Apoyo - enfoque en el sonido
 - realizar con cada obra el ejercicio del (yu)
 - con cada nota, llenando todo el tubo de la flauta.
 - Tocar cada nota con ku (diafragma)
 - Cuando los pasajes son de poca sonoridad estudiar de a 1 - 2 notas, frulatto, frulatto y cantando.
 - evitar solucionar los errores antes de que aparezca
 - aprender del error, identificar lo que pasa cuando sucede el error
 - Posibles respuestas: tensión aire, garganta cerrada inhalar tensa, respiración rápida poca cantidad
 - Graves.
 - evitar desenfocar los graves, siempre pensar en U (Inhalación, exhalación)
 - evitar inflar los cachetes

Anexo 3.20

Date: / / Page: 21

• no solucionar las cosas antes de que aparezca la espontaneidad.


• armónicos

objetivos

- no cambiar el color del sonido
- Ser consciente de la afinación
- ataque en el momento justo
- notas largas
- ju - ku (dos veces por nota)

ejercicio pianos: debemos ejercitar la capacidad de los labios para acomodarse según la necesidad fuerte o piano.

Sostener el aire sin cambiar embocadura

 Clase Transpersonal

- que el sonido me retroalimente
- fluctuaciones sonoras dependen de fluctuaciones mentales
- emparejar las notas
- pensar que el aire sale en forma de triángulo

Anexo 3.21

Date: / / Page: 22

para condensar el sonido (triángulo en el bisel).

ejercicio 1: Cerrar el huequito de la embocadura

ejercicio 2: hacer el ejercicio del armónico con el papelito

• boquilla resistente: el aire siempre debe estar puesto y no se debe caer ni ser perezoso.

• se debe poner el aire en el momento justo para atacar.

• aire perezoso: el aire no ha transcurrido todo el trayecto desde los pulmones a la boca.

embocadura: ningún cambio en los labios

ejercicio 1: cromática ligada sin mover los labios.

• no inhalar en la dificultad.

• Importante: no cambiar la embocadura en los graves, siempre con la sílaba U cubriendo bien el orificio

• pitillo: tocar a través del pitillo sin tensiones

Anexo 3.22

Date: / / Page: 23

la garganta y apoyar mucho.

• evitar que el cuerpo inhale a último momento

• docente: toca una escala mientras estudiante inhala y luego toca la escala que el docente acaba de tocar

• que la música transpase los labios y el cuerpo.

• evitar acelerar desmedidamente la velocidad del aire en el C#, mantener el soplo triángulo.

• objetivo específicos

1. Igualar la sonoridad del C# armónico y el C# (posición real)

2. escuchar atentamente las sonoridades del C# armónico y el C# real caracterizarlas

afinación: estar en común unión con la otra persona

• ejercicio: practicar sílaba ju con cualquier escala 2 veces por nota

ejercicio: la si do - re mi fa sol# la

Anexo 3.23

Date: / / Page: 24

• Sonido largo: pensar en estar cómodo

• Ser consciente de la redondez en todas las notas del registro de la flauta.

• Se paciente, respira.

• memorizar las notas para tener mayor conciencia de lo que sucede en el cuerpo.

• no abandonar las notas al final de las figuras rítmicas

• no apretar los agudos

• emparejar los agudos

• atrapar al oyente con todas las notas

• Confiar Comunicación entre lo físico y lo emocional.

• dar Sglo a todas las notas e intervalos

• Sonoridad de la flauta travesera no debe maquillarse

• estudiar sonido: espectrometro, buscar los sonidos fundamentales. Los sonidos fundamentales permiten un color del sonido oscuro y proyección

• C grave poco fundamental (clar fundamental)

• piccolo sonidos fundamentales puros

Anexo 3.20

Date: / / Page: 25

- mantener la sonoridad
- embocadura de Bolo: pensar en enfocar el sonido
- Con los ojos cerrados escuchar atentamente como está el sonido.

• Energía Corporal
respiración abdominal - apoyo diafragmático

objetivos:

1. mejorar la capacidad pulmonar
2. mejorar la sonoridad
3. Imprimir al sonido energía y vitalidad

ejercicio 1: escala en dos tiempos
ejercicio 2: 3 veces cada nota con apoyo y la sílaba ju. (garganta abierta, trabajo activo, trabajo de gimnasio, taser, diafragma).
ejercicio 3: 1 vez cada nota de la escala en d., mantener la energía hasta el final entregar al siguiente compañero
ejercicio 4: tocar 2 veces ju por nota | 2 1 1 |

Anexo 3.25

Date: / / Page: 27

- Cero labio más cuerpo
- ejercicio trompeta: A B A F# E A
- aire frío / suavizar sonido.

• ejercicio: 3 veces con ju

• A A A B | B B B C | C C C D

- ejercicios con la garganta abierta, se deben mantener.
- estudiar escala de A mayor enfocando el primer ataque y manteniendo el apoyo y la embocadura en forma de U.

• i | i | i | i |

- estudiar escala de A mayor en sus ligadas sin mover la embocadura y apoyando mucho.
- ejercicio: no apretar → escala desde los graves en semicorcheas, la nota final debe ser larga y con el último aire tocar la

Anexo 3.27

Date: / / Page: 26

ejercicio 5: tocar 1 vez ju por nota | 2 2 |

ejercicio 6: tocar 3 veces ju por nota | 1 1 1 |

ejercicio 7: 6 veces ju por nota | 1 1 1 1 1 1 |

ejercicio 8: 3 veces ju corto por nota | y y y |

- mantener el apoyo hasta el final

• A B | B C# | C# D | D E |

• A B C# | C# D E | E F# G# |

• A B C# D | D E F# G# |

• A B C# D E | E F# G# A B |

- ejercicio con 6 notas
- ejercicio con 7 notas
- ejercicio con 8 notas

Anexo 3.26

Date: / / Page: 28

nota descendente: (viceversa)

ejercicio: escala descendente en semicorcheas con el último aire tocar la nota superior nota final (elevar columna de aire)

- Columna de aire hacia arriba: mejora el sonido y proyección
- dejar sonar la flauta.

ejercicio: vibrato en nota de dos tiempos manteniendo el calor.

- en todos los ejercicios siempre buscar el timbre

Articulación

- La articulación en los instrumentos tiene similitud con la articulación en el lenguaje.
- Lenguaje hablado + articulación sonidos en los dos casos se deben emitir los sonidos con suficiente aire para obtener claridad en lo que se dice.

Anexo 3.28

Date: / / Page: 29

- articulación ku (más adelante)
- articulación ka (muy lejano)
- articulación francesa (hacia adelante) te-ke
- tu con lengua afuera: no hay apoyo y suena muy fácil.
- tu con lengua adentro: exige que apoye más
- tu alemán
- ti italiano
- toko: sensación corporal fluja.
- tuki: más cercano, mucho aire

Clase del Cacomó.

1. articulación pura para cada nota

o o o o
| | | |
ku tu R(u) O(o)

2. Se realizan con cada nota de la escala

o o o o
| | | |
(u) k(u) R(u) (o)

notebook

Anexo 3.29

Date: / / Page: 30

o o o o
| | | |
R(u) (o) T(u) K(i)

- lengua debe aparecer rapido, para que no se rompa la ligadura.

o o o o
| | | |
k(ca) k(cu) R(cu) (o)

o o o o
| | | |
k(i) R(i) T(i) (o)

- todo pasaje articulado en realidad esta ligado o pasee una nota larga que soporta la articulación de ese pasaje.
- mantener la columna de aire estable continua y fluida.

Anexo 3.30

Date: / / Page: 31

Trinos.

- Uniformidad de los trinos: para mantener los trinos uniformes se debe igualar o emparejar la fuerza de cada uno de los dedos
- la velocidad de los trinos aumenta cuando se mantiene el apoyo y un aire fluido.
- en el Clásico, la música va hacia los trinos
- Romántico: los trinos poseen mayor intensidad.
- estudiar los trinos con las posiciones reales y las posiciones de trinos con todos los ritmos.

Repertorio de la flauta

Corante Bach: enfocar las notas graves con la sílaba U.

Mozart - Concerto en D mayor

Trino 1: definir cuántas veces se puede

notebook

Anexo 3.31

Date: / / Page: 32

mover el dedo, conservar las veces.

- estudiar el trino y la salida en pulso de Corchea.
- apoyo y centro en el sonido
- evitar detener el trino.
- todas las corcheas son cortas

Re - nota larga: el concierto a pesar de ser para flauta solista toca la flauta solista el tema principal

- Estudiar todos los trinos con los mismos batimientos, los trinos deben poseer el mismo ritmo.
- mantener el sonido muy quieto
- Staccatos deben ser parejos
- Trinos: estudiar de abajo hacia arriba.
- Mozart: Composiciones luminosas, él tocaba el violín.
- los trinos en Mozart se hacen completos no se admite hacer mordentes.
- escuchar fraseos
- los fraseos deben ser largos.

Anexo 3.32

Date: / / Page: 33

- Corporalidad y gestualidad: no mostrar que uno se equivoca.
- estar pendiente de la afinación
- determinar el mensaje
- Trabajo escénico.
- lo cognitivo determina cuando inicia lo trans personal.
- convertirse en una obra de arte.
- prepararse con el sentimiento y como quiero que viene antes de ingresar al escenario.

Bach J.S:

- Tiempos fuertes 1-3. Catedrales barrocas, bases que más sostienen las catedrales barrocas.
- Cuerpo debe ser circular, debe ser plástico
- Cuerpo circular: armonía circular, nacida de repetición
- movimientos no repetitivos son coherentes con la música.

notebook

Anexo 3.33

Date: / / Page: 34

- Sonoridad desbloqueada.

Jade - Femud.

- nguridad en el ritmo
- exagerar ritmo - danzable
- proponer - performance
- estado del arte.

Movimientos:

- movimientos conciertos: pensados
- movimientos reflejos: movimientos sensoriales.
- ejercicio: Corcheas ascendiendo (m. concierto)
- Semicorcheas descendiendo (m. reflejo).
- ejercicio: Corcheas descendiendo (m. reflejo)
- Semicorcheas ascendiendo (m. concierto)
- Movimientos disociativos:
- posiciones de orquilla: estudiar espacio
- estudiar taffanel.
- definir cuando es pensado y cuando es reflejo. / estudiar todas las tonalidades

Anexo 3.34

Date: / / Page: 35

Piccolo:

- evitar romper las frases, por que es complejo volver a retomar.
- ejercicio pitillo: soplar hacia en frente.
- no disfrazar los sonidos en el registro agudo.
- ejercicio cambio de centro tonal: estudiar las escalas cambiando el centro tonal por ejemplo: 1. re - re (grave) 2. re - mi (grave). sucesivamente.
- evitar controlar exageradamente el sonido.
- relajar los labios cuando se tocan los sonidos agudos.
- Actuar resonadores cantando boca quieta más relajación al tocar la flauta.

Intervalos piccolo: se sienten muy juntos por la acústica, así que se deben pensar los intervalos amplios para mejorar afinación

Intervalos flauta travesa: se deben reducir en distancia.

notebook

Anexo 3.35

Date: / / Page: 36

- Soplar hacia arriba, en las escalas siempre mantener el apoyo.
- no apretar: el timbre se vuelve cansón y la afinación se hace incontrolable.
- pensar intervalos amplios.
- notas agudas: sacar un poco el labio hacia en frente.
- Generar un poco el huequito.
- Cuando suena mucho la articulación quiere decir que falta fluidez en el aire.
- Acústica León de greiff: articular todo muy claro.
- evitar el brillo hacia los graves.
- evitar el silbido en el ataque.
- practicar escalas mayores ligadas descendentes.
- practicar de a dos notas.
- tocar soplando el pitillo, pensando en no tensionar la garganta.
- suavizar el sonido en todos los registros
- sonido suave de referencia.

Anexo 3.36

Date: / / Page: 37

- ejercicio: tocar escala cromática ascendente y descendente.
- escuchar atentamente el sonido más suave y el más estrallado.

Piccolo Mailed. (Mitra Cecilia Pireh)

- Diafragma todo el tiempo.
- Vibrato especialmente en las notas largas.
- embocadura de Beso.
- imitar actitud de gran solista (Bellavance)
- Sonido grande
- respirar abierto.
- Orejas sobre los hombros.
- llevar todas las obras y notas al gimnasio.
- Tocar, parar, el mundo, respirar y tocar.
- articulación ku (diafragma).
- diafragma se mueve en lengua.
- pensar en las distintas partes del cuerpo para evitar pensar exageradamente en la articulación
- labios mojados en donde tienen que estar

notebook

Anexo 3.37

Date: / / Page: 38

- mojados y secos donde deben estar secos.
- apoyar las notas hasta el final.
- energía desde el inicio.
- energía hasta el fin.
- No dejar de apoyar - actitud
- que no se bajen las suaves.

• ejercicio 1: estudiar escalas menores naturales para enfocar el sonido en los graves escalas descendentes.

- evitar cerrar la boquilla en los graves y cuando se ataca.

• ejercicio 2: tocar 4 veces (ju), la nota aguda de la escala para luego descender

• ejercicio 3: enfoque del sonido, estudiar el enfoque tocando nota grave, nota aguda nota grave. tocar escala descendente escala menor armónica.

- Sonido limpio: evitar que se produzcan multifónicos u otros armónicos a la nota que tocamos. escuchar atentamente y

Anexo 3.38


Date: / / Page: 39

que duele o duela el alma si llego a suceder.

- estudiar todos los días frente al espejo.
- estudiar escalas ligadas descendente y ascendente, buscando y comprobando que no cambie la embocadura de beso. evitar la embocadura de sonrisa en los agudos. mucha rigurosidad.
- rigurosidad en el ritmo y las articulaciones mayor exigencia en la ortografía musical
- Siempre ir más allá.
- escuchar y comprender auditivamente las obras de Orquesta
- los fraseos de un piccolista son más largos que los de un flautista.

posiciones - afinación piccolo.


- el c sale alto, para bajar realizar esta posición
- Sonido centrado.



notebook

Anexo 3.39

Date: / / Page: 40



el sol en todas las piccolitas es bajito, se debe estar pendiente de la afinación.

Cuerpo y flauta.

Cecilia: el maestro Lars Nilsson dice que es fundamental el estudio físico.

Sheryl: el cuerpo hace parte de la música la respiración circular prueba que el cuerpo es primordial expresar todas las emociones todas las colores.

¿Que cosas producen el sonido?

1. embocadura
2. aire.
3. brazos.
4. piernas
5. cuerpo.

- lo menos importante es la embocadura.
- el cuerpo es lo más importante en la producción del sonido.

Anexo 3.40

Date: / / Page: 41

- Lograr la postura corporal lleva mucho tiempo
- M. Fernando Harris: la flauta posee poca ergo nomía.
- Por adaptación nuestra postura es artificial
- Importancia del cuerpo: analogía es como el pájaro que refuerza su pie con su aleteo (cuerpo)
- Se necesita del lenguaje corporal
- movimiento refuerza lo que queremos hacer
- emoción guía al cuerpo.

M. Hisako: relajación en el flautista

- Comprender el lenguaje corporal de los músicos
- Ambiente entre dos, existe un lenguaje corporal estandarizado.
- M. Hugo Espinosa.
- Emociones - aprende a moverse
- aprender a interpretar
- no se aprende a escuchar y a sentir
- movimientos muchas veces interfiere en la música.

notebook

Anexo 3.41

Date: / / Page: 42

- estudiantes que tuvieron maestras que los obligaron a no moverse tienen el cuerpo muerto.
- equilibrio entre movimiento y estaticidad
- movimiento no debe estar en contra de la música.
- Visualización intrínseca de nuestro cuerpo
- Autoreconocimiento.
- conciencia del cuerpo.
- posición estandarizada.

- dedos flexionados: fuerza la realiza el tendón y no se presentan lesiones.
- dedos estirados: la fuerza se presenta en la articulación.
- el peso en la corona, cambio de ergo nomía. peso en la flauta inadecuado tenerlo
- calentamiento psicológico
- calentamiento físico.
- fisiológico.
- movimientos para la relajación: movimien

Anexo 3.42

Date: / / Page: 43

tos circulares

- inhalación para que las toxinas se desaparezcan
- estructura del cuerpo es una ~~estructura~~ arquitectura.
- mantener estabilidad

Sheryl Cohen.

- realizar pequeños periodos de estudio, grabar nuestras prácticas.
- prácticas cortas con mucha concentración
- necesario el descanso.
- escucharse a sí mismo.
- reconocimiento de nuestro cuerpo
- reconocimiento de nuestro sonido.

Piccolo.

1 etapa.

- registro de C al G ~~de~~ espacio
- Diafragma siempre.
- no hay permiso para dejar de apoyar
- embocadura relajada
- Siempre fuerte
- extender el volumen

notebook

Anexo 3.43

Date: / / Page: 44

- mantener el apoyo y la actitud hasta el final
- inclinarse un poco hacia adelante.
- gimnasio flauta-piccolo: golpes diafragma trcos.
- apoyo sostenido (Así no haya splo)
- probar todas las posibilidades, tenerlas disponibles
- embocadura de Beso
- eutar que suene el mecanismo en la articulación.
- Buena articulación.
- Actitud hay que estudiarla.
- Inhalación sin hacer ruido
- garganta abierta
- las ligaduras no cortan la emisión del aire
- peso del cuerpo sostenido por una eroba y la respiración levanta el cuerpo.
- Dejar que el piccolo suene libremente, no maquillar el sonido como el de flauta.

Anexo 3.44

Date: / / Page: 45

- elevar la columna de aire
- Cuando sale el Multifónico seguir tocando para saber el ángulo. (continuar tocar dicho ángulo).

Vibrato.

- estudiar escalas en corcheas con ju (separadas)
- estudiar escalas en semicorcheas con ju (separadas)
- estudiar escalas en corcheas con ju, ligadas
- estudiar escalas en semicorcheas con ju, ligadas.
- mucho ejercicio diafragmático, con mucha energía.
- Postura pecho afuera, escapulas juntas.
- Color
- trabajar la calidad del sonido

Sincronizar dedos

- Sincronizar dedos con aire

ejercicio: velocidad 60, articulación ju, sincronizar exactamente con metronomo en corcheas y semicorcheas.

notebook

Anexo 3.45

Date: / / Page: 46

Piccolo

C: posición para bajar afinación

C: posición para subir afinación

Eb: posición para matiz piano.

Eb: posición Eb matiz forte



- Grupo de estudio Autonomo
- Técnica
- Piccolo
- Interpretación
- Lectura
- Autenticidad en sonoridad
- ensambles.



Anexo 3.46

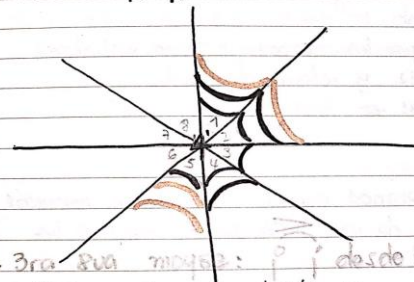
Date: / / Page: 47

Vibrato

- estudiar el vibrato con ju en distintos ritmos y sincopas. estudiar con compañeros
- Calentamiento antes - suave

1.  2. 

4.  5. 



7. 3ra. suv. modo: desde do diatónico

6. notas graves piano hasta pp.

1. Triángulo de los hombros
2. Ha! manteniendo el triángulo
3. Vibrato
4. Suavizar. (mf) (tranquilo)
5. Musicalmente todo lo que se toca.

notebook

Anexo 3.47

Date: / / Page: 48

- mantener la alineación corporal.
- Tener especial cuidado con la alineación de la pelvis y los hombros y cabeza.
- ↳ influencia en el sonido.

- Dosificar el aire
- che up ⇒ Tranquilizar el sonido, iniciar más piano
- pensar que los pianos se tocan exhalando por la nariz y relajando todo.
- pensar más en triángulo.

Pianos

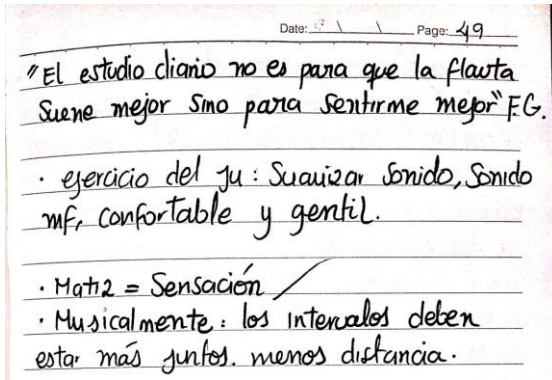
- estudiar pianos en II, III octava armónicos
- armónicos de una nota hasta llegar a la nota real.

Relato, escrito, Canta → trabajo

Cuál fue el trabajo? para el resultado

- Positivo estado del arte de Mozart. Re
- Negativo. > meta para el Sgto Recital

Anexo 3.48



Anexo 3.49

4. Transformación Sonora

El Descubrimiento

Video 1. Capricho para flauta y piano de Ángel Rivera.

Audio 1: Suite Colombiana para Bandola y piano, IV movimientos, composición del Maestro Germán Darío Pérez.

El Cuestionamiento

Video 2: Bagatela el Mensajero Alado del Compositor Mexicano Sergio Cárdenas.

El Ser

Video 3: Sonata en A menor del Carl Phillip Emanuel Bach- I Movimiento.

Video 4: Sonata para flauta y piano- Bohuslav Martinu- III Movimiento.

5. Fotografías, actividades del IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa.



Anexo 5.1
Ensayo Coral de Flautas travesas
Director: Maestro Hugo Espinosa.
Auditorio 231- Conservatorio de Música
Maestro: Alfredo Ardila. Auditorio
113.



Anexo 5.2
Escalas Musicales: Guía Completa para
la técnica instrumental y la
improvisación.



Anexo 5.3: Hacia un cuerpo Neutro:
Tensión Vs Tonicidad.
Maestro: Bryan Muñoz
Auditorio Olav Roots



Anexo 5.4 Conversatorio: Cuerpo y Flauta
Maestros: Hugo E, Fernando H. Sheryl, C.
Cecilia P.Hisako H. Auditorio Olav Roots



Anexo 5.5

Pre-calienta tu cuerpo, pre-calienta la flauta.

Maestra: Sheryl Cohen.

**Universidad Pedagógica Nacional-Sala
De Conciertos Centro Cultural Gabriel
Betancourt Mejía.**



Anexo 5.6

La música de Stockhausen

Maestro: Yovanny Betancur

**Auditorio Olav Roots- Conservatorio
de Música- Universidad Nacional de
Colombia.**



Anexo 5.7

Concierto: La flauta sin acompañamiento.

El pífano- Mario Lavista.

Maestra: Cecilia Piehl.

Claustro de San Agustín



Anexo 5.8

Construcción de una flauta hecha a mano.

Maestro: Fernando Harms

**Auditorio 113. Conservatorio de Música
Universidad Nacional de Colombia**



Anexo 5.9

Concierto: La música que nos construye
Maestros: Hugo Espinosa y Jaime M.
Sala de conciertos Otto de Greiff



Anexo 5.10

Concierto: Música Latinoamericana para
Y piano.
Maestro: Felipe García
Auditorio León de Greiff



Anexo 5.11

Concierto: La música que nos construye
Maestros: Felipe García, Cecilia Piehl
Sala de Conciertos Otto de Greiff.



Anexo 5.12

Concierto de Clausura- Coral de flautas
Director: Maestro Hugo Espinosa
Auditorio Olav Roots
Conservatorio de Música-Universidad
Universidad Nacional de Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

Anta, J (2013). *Epistemus Revista de la sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la Música. Representación, predicción y música*. SACCoM, Buenos Aires, Argentina. N°2- Diciembre 2013 | pp. 9 – 21.

Arango, J. (1965). *Mitos, leyendas y Dioses Chibchas, rasgos culturales en la etnia muisca, Mito sobre la creación del sol y la luna*. Manizales, Colombia. Recuperado de <https://books.google.com.co/books?id=QDDEDQAAQBAJ&pg=PA25&dq=mitos+chibchas&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjD0KON0YzXAhUJ4SYKHXLAsEQ6AEIJDA#v=onepage&q=soplo&f=false>

Blanco, Mercedes. (2012). Auto etnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 49-74. Recuperado en 18 de febrero de 2018, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004&lng=es&tlng=es.

Burrows, J. (2005), *Música Clásica*. Buenos Aires, Argentina. Editorial El Ateneo.

Cohen, S. (2016), Estudio Personal, [Material de clase]. *IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa*.

Del Bianco, S. (2007) *Aportaciones teóricas. Instituto Jaques-Dalcroze*. Ginebra Suiza. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/277269400_Metodo_pedagogico_musical_Dalcroze

Debost, M. (1996). *Una simple flauta*. Edición Van de Velde. Francia.

Dewey, J. (1934) *El arte como experiencia*. Ediciones Paidós Ibérica. S.A. Barcelona. España.

Durán, N. (2012) *El cuerpo un espacio pedagógico*. Ediciones Palibrio. Bloomington. Estados Unidos de América.

Espinosa. (2016) *Conversatorio Música latinoamericana para flauta traversa, IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta traversa*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Evans, D. (2001) *Emoción, la ciencia del sentimiento*. Traducción Pablo Hermida Lazcano. España. Santillana Ediciones Generales.

Ferreira, A. (2017). Interpretación [Material de clase]. ABRAF, Escuela municipal de música de Sao Paulo, Brasil.

García, F. (2015, 2016,2017-1), [Material de clase]. Flauta traversa, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

González, E. (2007) Mitos y Leyendas Emberá - Wounaan. Recuperado de <http://internatural.blogspot.com.co/2007/09/mitos-y-leyendas-ember-wounaan.html>

Guido, Raquel. (2009) *Cuerpo, Arte Y Percepción: Aportes Para Repensar La Sensopercepción Como Técnica De Base De La Expresión Corporal*. Buenos Aires, Argentina.

Harms, F. (2016), [Conversatorio Flauta y cuerpo]. *IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta traversa*.

Hurtado, M. (2017). *Rehacer lo humano: Autoetnografía y descomposición del yo*. Universidad de Antioquia, Medellín. Antioquia.

Kater, C. (2015). *Koellreutter 100 años ¡Por una música siempre viva!* traducción Leonardo Borne. Pensamiento Pedagógico Musical Latinoamericano.

Lev Vygotsky (2004), *Teoría de las emociones. Estudio Histórico Psicológico*.

Recuperado de

<https://books.google.com.co/books?id=ENZ8oUOF7AEC&printsec=frontcover&dq=VIGOTSKY+RESPIRACION+Y+EMOCION+PDF&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiTpI7yh8DZAhWPrFkKHT7bBLwQ6AEILTAB#v=onepage&q=RESPIRACION&f=false>

López, R. (2013), *Epistemos Revista de la sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la Música. El error de Descartes y las Tres venganzas de René, El divorcio Cognitivo*. SACCoM, Buenos Aires, Argentina. N°2- Diciembre 2013 | pp. 9 – 21.

Magda S. (2014) *Material de Clase*. XXIV Festival Internacional de Flautistas en el Centro del Mundo- Quito Ecuador.

Martín, A. (1995) *Fundamentación teórica y el uso de las historias y relatos de vida como técnicas de la investigación en pedagogía social*. Ediciones Universidad de Salamanca. España. Aula, 7, 1995, pp. 41-60.

Martí, E. (1995) *Metacognición, entre fascinación y desencanto*. Ediciones Universidad de Barcelona. Barcelona, España.

Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Fenomenología De La Percepción*. Barcelona, España: Ediciones Península.

Saint-Bonnet Xavier (2018) Interpretación [Material de clase]. Conservatorio de Música, Bogotá, Colombia.

Ostrosky, F. Vélez A. (2013), *Neurobiología de las emociones*. Revista Neuropsicología, Neuropsiquiatría y Neurociencias. Vol. 13, N. 1, pp. 1-13

Ospina, William (2012) *La Lámpara Maravillosa, cuatro ensayos sobre educación y un elogio a la lectura*. Cota, Colombia: Panamericana, Formas e Impresos S.A.

Paéz, D. Adrián J. (1993) *Arte, lenguaje y emoción*. Madrid España. Editorial Fundamentos.

Piehl, Cecilia. (2016). *Conversatorio Música latinoamericana para flauta travesa, IV Seminario Internacional en Pedagogía e Interpretación de la flauta travesa*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Remolina, L. 2017. Historias con Futuro, pedagogías Musicales. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TS6fabYyZlg>

Richardson, L. (2003), "Writing. A Method of Inquiry", en Denzin, N. y Lincoln, Y. (eds.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, Thousand Oaks, California: Sage.

Quantz, J. *Método para aprender a tocar la flauta travesera*. Berlín. Frederick Voss.
 . (Recuperado de <https://es.scribd.com/document/181377582/QUANTZ-Tratado-Flauta-Traversa>)

Valencia, G. Gómez, L. Martínez, P. Castañeda, Ramón, H. Bibliowch, L. Vanegas,
 A. Jiménez O. Londoño, E (2014), *Música cuerpo y lenguaje, aproximaciones desde la vivencia, la experiencia y las teorías pedagógico musicales del siglo XX*. Revista (pensamiento), (palabra)... y obra, N. 12, P. 98. pp. 92- 104

Villarini, A. (2001). *Teoría y Pedagogía del Pensamiento Crítico*. Puerto Rico. Universidad de Puerto Rico. Revista Perspectivas psicológicas vól. 3-4. pp. 35-42.

Wengrower, H. Chaiklin, S. (2008) *La vida es danza, el arte y la ciencia en la danza, movimiento terapia*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.

Willems, E. (1975) *El valor humano de la educación musical*. Bienne, Suiza: Editorial Paidós.

Woltzenlogel, C. (1995). *Método ilustrado de flauta*. Irmaos Vitale, editores. 3ra Edición. Brasil