

CONCERTO FOR PAQUITO PARA SAXOFÓN ALTO Y ORQUESTA: UNA PROPUESTA  
DE APROPIACIÓN-CREACIÓN PARA SUS CADENCIAS, SENSIBILIZACIÓN GESTUAL  
Y REDUCCIÓN A PIANO

MABEL LORENA RÍOS GÓMEZ

Director de Trabajo de Grado:

Dr. ESNEIDER VALENCIA HERNÁNDEZ

Trabajo de grado para obtener el título de:

Maestría en Artes

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

MEDELLÍN

2017

Nota de Aceptación

---

---

---

---

---

Firma del Jurado

---

Firma del Jurado

Lugar y Fecha,

---

## **Resumen**

Este estudio busca por medio de la interpretación de la obra *Concerto for Paquito para saxofón y orquesta* del compositor Aldemaro Romero (1928-2007), interrelacionar varios aspectos de la puesta en escena musical, donde a través de la obra dialoguen y se fortalezcan desde la concientización los factores que a continuación se exponen. De este modo se toman tres líneas importantes en el marco de este estudio: 1) La gestualidad corporal en la puesta en escena, 2) La adaptación de la obra (reducción), y 3) La relación con la propuesta creativa desde el plano de la interpretación instrumental de las dos cadencias realizadas para la obra. Teniendo como resultado final, una interpretación enriquecida por medio de la propuesta de adaptación-creación y la concientización del plano corporal.

**Palabras clave: gestualidad corporal, reducción, interpretación instrumental, creación, cadencias.**

## **Abstract**

This study seeks, through the interpretation of the composer Aldemaro Romero (1928-2007) work *Concerto for Paquito for saxophone and orchestra*, to inter-relate a number of its aspect of musical staging while throughout the work, using both dialogue and strengthening of the awareness certain factors I will discuss. In the framework of this study, I will approach three important topics: 1) bodily gestures in the staging, 2) adapting (i.e. reducing) the work itself, and 3) the relationship of the creative intention, from the viewpoint of the instrumental interpretation of the two cadences used this work. The final result should be an enriched interpretation through the proposal of adaptation creation and the awareness of corporal position.

**Key words: bodily gestures, reducing, instrumental interpretation, creative, cadences.**

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer de manera especial a todas aquellas personas que me han acompañado en este proceso, brindándome la confianza y el valor para lograr este momento.

A mi Maestro Esneider Valencia quien orientó y logró despertar en mi cualidades y capacidades ocultas, ofreciéndome la posibilidad de ser parte como estudiante en formación del proyecto de investigación “Confluencias en un músico viajero: estudio de la obra de cámara de Aldemaro Romero”, articulado a la universidad de Antioquia, donde, con el investigador Gustavo López me brindaron la confianza y las herramientas para afrontar dicha labor.

A Diana Carolina Granda y Germán Posada, quienes me acompañaron en todo el trabajo de adaptación y revisión de la obra, convirtiéndose en dos ángeles de este proceso.

Especialmente a mi familia, quienes siempre han visto un gran potencial que fortalecen para que siga caminando con fe. A mi pareja Santiago Isaza, quien con amor me acompañó en todo momento.

A mis compañeros de maestría y estudiantes.

## Índice de contenidos

<b>Introducción</b> .....	1
Planteamiento del problema.....	3
Marco conceptual .....	9
Marco referencial.....	13
Contextualización vida y obra del compositor Aldemaro Romero.....	16
 <b>Capítulo I</b>	
 <b>1. Gestualidad corporal: una potente herramienta de comunicación     para el músico instrumentista</b> .....	19
1.1 Comunicación no verbal .....	19
Contexto musical .....	21
1.2 Importancia del gesto corporal en la práctica de los instrumentos de viento .....	23
1.3 Antecedentes de obras que incluyen movimientos corporales desde el plano macro.....	26

## Capítulo II

<b>2. Adaptación y análisis de la obra <i>Concerto for Paquito</i></b> .....	30
2.1 Contextualización de conceptos adaptación- reducción .....	30
2.2 Adaptación de la partitura para orquesta a piano .....	31
Reducción de la partitura orquestal a piano .....	32
2.3 Re-instrumentación de la parte solista en el II movimiento.....	46
2.4 Análisis de la obra <i>Concerto for Paquito</i> .....	48

## Capítulo III

<b>3. Proceso de apropiación- creación, puesta en escena</b> .....	55
3.1 Producción gestual generada desde la concientización de los movimientos a partir de un acercamiento a la danza y a la imaginación activa en movimiento.....	55
3.2 Proceso creativo de la expresión gestual del instrumentista.....	70
3.3 Propuesta escrita de las cadencias en los movimientos I y III. ....	76
3.4 Proceso de Montaje .....	86
Vinculación con el proyecto de investigación .....	88
<b>Conclusiones</b> .....	90
<b>Bibliografía</b> .....	94
<b>Anexos</b> .....	96

## Índice de figuras

Figura 1. Ejemplo de la grafía musical del compositor.....	34
Figura 2. Análisis armónico de <i>Concerto for Paquito</i> .....	35
Figura 3. Planos orquestales score I movimiento compás 134.....	37
Figura 4. Reducción a piano I movimiento, compás 134.....	36
Figura 5. 3 a 7 planos orquestales compás 117 II movimiento .....	38
Figura 6. Reducción a piano compás 117 II movimiento .....	39
Figura 7. Ejemplo tímbrico de octavas, compás 28 II movimiento score de orquesta.....	40
Figura 8. Ejemplo tímbrico de octavas, compás 28 II movimiento, reducción a piano.....	39
Figura 9. Ejemplo introducción I movimiento score orquesta .....	42
Figura 10. Reducción a piano compás 1-4, I movimiento .....	41
Figura 11. Compas 194 trémolos violines, score orquesta .....	43
Figura 12. Reducción a piano compás 194, I movimiento .....	44
Figura 13. Compas 303, III movimiento nota repetida, reducción a piano .....	45
Figura 14. Compás 89, II movimiento, reducción a piano.....	45
Figura 15. Ejemplo 2.1 (Compás 24, II mov) .....	46
Figura 16. Ejemplo 2.2 (Compás 84, II mov) .....	47

Figura 17. Ejemplo 2.4 (Compás 141, II mov) .....	47
Figura 18. Ejemplo 2.5 (Compás 50, II mov) .....	47
Figura 19. Ejemplo 2.6 (Compás 22, I mov) .....	50
Figura 20. Ejemplo 2.7 (Compás 41, I mov) .....	50
Figura 21, Ejemplo 2.8 (Compás 99, I mov) .....	50
Tabla 1. Análisis formal del I movimiento <i>Concerto for Paquito</i> .....	53
Tabla 2. Análisis formal II movimiento <i>Concerto for Paquito</i> .....	53
Tabla 3. Análisis formal III movimiento compás 1-154 <i>Concerto for Paquito</i> .....	54
Tabla 4. Análisis formal III movimiento compás 155-310 <i>Concerto for Paquito</i> .....	54
Ilustración 1. Movimiento lineal .....	57
Ilustración 2. Movimiento paralelo .....	57
Ilustración 3. Movimiento paralelo .....	58
Figura 22. Primer momento de exploración corporal .....	58
Figura 23. Posición apoyada en las rodillas .....	60
Figura 24. Posición apoyada en las rodillas con el instrumento hacia arriba .....	60
Figura 25. Posición en una rodilla con el saxofón hacia abajo .....	61
Figura 26. El apoyo del cuerpo se centra en un solo pie, dificultando	

la producción sonora.....	61
Figura 27. Apoyo del cuerpo desde la cadera y rodillas .....	62
Figura 28. Posición corporal con apoyo en las piernas, la cadera y los tobillos contra el suelo .....	62
Figura 29. Posición corporal con apoyo desde la cadera y las plantas de los pies .....	63
Figura 30. Apoyo corporal completo en el suelo .....	68
Figura 31. Apoyo corporal parcial en el suelo .....	68
Figura 32. Apoyo corporal sentado en piernas, talones y rodillas .....	68
Figura 33. Apoyo corporal de las rodillas.....	69
Figura 34. Proceso de incorporación al ponerse de pie, con apoyo en una rodilla y pie derecho.....	69
Figura 35. Proceso de incorporación al ponerse de pie.....	69
Figura 36. Tocar de pie.....	70
Figura 37. Tocar de pie con el instrumento en posición hacia arriba, plano superior.....	70
Tabla 5. Fortalezas- debilidades área de la danza.....	71
Tabla 6. Fortalezas- debilidades área de la imaginación	

activa en movimiento.....	71
Grafico 1.....	73
Grafico 2.....	73
Grafico 3.....	73
Grafico 4.....	74
Grafico 5.....	74
Grafico 6.....	75
Grafico 7.....	75
Grafico 8.....	76
Figura 38. Ejemplo 3.1 (Escala de tonos enteros) .....	79
Figura 39. Ejemplo 3.2 (Nota larga y escala de tonos enteros descendente) .....	79
Figura 40. Ejemplo 3.3 Escala en relación de acordes mayores .....	80
Figura 41. Ejemplo 3.4 (Ostinato rítmico) .....	80
Figura 42. Ejemplo 3.5, compás 5 pedal .....	81
Figura 43. Ejemplo 3.6 Melodía sincopada, introducción .....	81
Figura 44. Ejemplo 3.7 (Motivo pedal y motivo melodía sincopada junta) .....	81
Figura 45. Melodía cantáble Saxofón.....	82

Figura 46. Ejemplo 3.8 (Transición de la cadencia) .....	82
Figura 47. Ejemplo 3.9 (melodía compás 47) .....	83
Figura 48. Ejemplo 3.10 (uso del intervalo de octava) .....	83
Figura 49. Ejemplo 3.11 (escala desarrollada de Cm7) .....	84
Figura 50. Ejemplo 3.11 (métrica de 5/8 rítmica de tresillo) .....	84
Figura 51. Ejemplo 3.12 (percusión-pie) .....	85
Figura 52. Ejemplo 3.13 (Percusión llaves-Pie) .....	85
Figura 53. Ejemplo 3.14 (compás de 3/4) .....	85
Figura 54. Ejemplo 3.15 (compás 6/8) .....	85
Figura 55. Ejemplo 3.16 (movimiento cromático) .....	86
Figura 56. Ejemplo 3.17 ( <i>stretto</i> ) .....	86
Figura 57. Ejemplo 3.18 (octavas) .....	86

## Índice de anexos

Anexo 1: partituras de las cadencias para I y III movimiento de <i>Concerto for Paquito</i> producto de esta investigación .....	152
Anexo escrito 1: entrevista a Paquito D’Rivera .....	96
Anexo escrito 2: encuestas a músicos referente a el grado de conciencia de las actividades corporales en la ejecución instrumental .....	97
Anexo escrito3: diario de campo de las exploraciones realizadas a través de la danza y la imaginación activa en movimiento .....	132
Anexo de video: Muestra artística en la sustentación publica el 13 de junio del 2017.	

## Introducción

Este estudio busca por medio de la interpretación de la obra *Concerto for Paquito para saxofón y orquesta* del compositor Aldemaro Romero (1928-2007), interrelacionar varios aspectos de la puesta en escena musical, donde a través de la obra dialoguen y se fortalezcan desde la concientización los factores que a continuación se exponen. De este modo se toman tres líneas importantes en el marco de este estudio: 1) La gestualidad corporal en la puesta en escena, 2) La adaptación de la obra (reducción), y 3) La relación con la propuesta creativa desde el plano de la interpretación instrumental de las dos cadencias realizadas para la obra. Teniendo como resultado final, una interpretación enriquecida por medio de la propuesta de adaptación-creación y la concientización del plano corporal.

Se busca la exploración de elementos que fortalezcan el gesto del intérprete en la puesta en escena musical desde la sensibilización corporal, realizada a través de un acercamiento personal con la danza y la imaginación activa en movimiento. De esta forma, se pretende nutrir la naturalidad gestual del músico instrumentista en una puesta en escena enriquecida por parámetros extra musicales que integren orgánicamente cuerpo y música.

Es fundamental para la realización de este estudio, la reducción a piano de la parte orquestal de la obra *Concerto for Paquito* para saxofón solista y orquesta sinfónica, dedicada al famoso saxofonista y clarinetista cubano Paquito D’Rivera (1948- ). Dicha reducción es un paso crucial en la ejecución de este proyecto, teniendo en cuenta que su interpretación con la instrumentación original la hace inaccesible en el contexto de este estudio. El criterio en la selección de esta pieza, integra dos aspectos importantes en el objetivo de este proyecto: 1) implementar la exploración personal de la gestualidad en la representación de la obra y 2)

destacar esta parte del repertorio para el saxofón del compositor. En esta pieza Romero utiliza las cualidades tímbricas del instrumento a favor de una música que reúne las características particulares del ámbito tradicional latinoamericano en un contexto académico, logrando integrar aspectos de esta vertiente en el estudio formal del saxofón. La apropiación de esta obra permite aproximarse a una visión general del estilo compositivo de Romero, destacando los parámetros estéticos y estructurales que recrean la internacionalización de su producción.

Dentro de este proceso de adaptación se resalta como un aporte a la partitura la creación de las cadencias para los movimientos I y III, donde a través de componentes rítmicos y melódicos extraídos de la obra se tomaron los insumos primordiales para la propuesta de producción, la cual está enriquecida por elementos sonoros de la técnica extendida para el saxofón, éstos fortalecen el contexto estilístico de la pieza sin distorsionar las intenciones del compositor, incluyendo aspectos que vigorizan y brindan novedad a la interpretación desde las exigencias técnicas representadas allí.

La propuesta de este estudio comprende un proceso creativo en la adaptación e interpretación de la obra, donde a través de la reducción y elaboración de las cadencias se exaltan las particularidades de la forma de composición del autor. Por medio de los elementos adquiridos en el contacto con la danza y la imaginación activa en movimiento se genera una fuerza corporal escénica fortalecida hacia el gesto musical orgánico, expuesto en el resultado final de la interpretación.

## **Planteamiento del problema**

Aunque el estudio académico del saxofón en América latina se ha afianzado, se considera de vital importancia seguir ahondando y uniendo esfuerzos en torno a la concientización e inclusión de las músicas vernáculas de América latina en contextos académicos, que potencien y aporten dinamismo a nuestro ámbito artístico (en la apropiación y fortalecimiento de la música) desde los contenidos aprendidos técnicamente; al estudio de los compositores latinoamericanos y a la vinculación del cuerpo como objeto de estudio y parte significativa en el proceso de aprendizaje del instrumento.

El estudio formal del saxofón en Latinoamérica toma como referencia los parámetros instaurados en los modelos de educación europea, los cuales están posicionados desde la tradición de los elementos de su contexto, político, geográfico y socio-cultural. Al incluir la formación académica de dicho sistema educativo aprendemos implícitamente todos estos factores que aunque enriquecen nuestro entorno son ajenos a nuestra realidad geocultural. Esto se explica por la experiencia y desarrollo de los modelos pedagógicos, los cuales históricamente cuentan con fundamentos e institucionalización con siglos de antigüedad, motivos por los cuales se toman dichos prototipos de aprendizaje para potenciar nuestro entorno musical.

Por lo anteriormente expuesto se puede ver que dentro del pensum del estudio académico del saxofón se interpretan obras, en gran medida, de compositores de otras latitudes culturales, siendo los europeos los más interpretados, luego los de Estados Unidos y posteriormente los de otros países. Entre ellos se resaltan compositores como: Glazunov (ruso), Pierre Max Dubois (francés), Paul Creston (estadounidense), Alfred Desenclos (francés), Giacinto Scelsi (italiano), Paul Hindemith (alemán), Takashi Yoshimatsu (japonés) entre otros.

Aunque el contexto pedagógico en el área del saxofón se ha nutrido en gran medida, como expresa Villafruela,<sup>1</sup> gracias a los virtuosos del instrumento, los intérpretes comprometidos, los compositores y los profesores que instauran cátedras serias, es importante continuar en la valoración, apropiación e investigación de la música latinoamericana, para posicionarla dentro del estudio formal en nuestro contexto cultural y que se pueda reconocer en un ámbito internacional.

Si bien la música del maestro Romero para saxofón poco a poco se ha dado a conocer, su obra merece un compromiso directo de los instrumentistas en cuanto a su difusión y apropiación. Donde a través de su interpretación, se puedan generar reflexiones que motiven a adoptar elementos culturales propios, desde el contexto académico vigorizado, proponiendo y siendo participes activos en la investigación, recuperación y creación de obras que permitan seguir con el crecimiento exponencial del instrumento en Latinoamérica. Uno de los factores que generan dificultad de acceso a la obra de Romero son los formatos para los cuales está compuesta gran parte de su producción musical, normalmente solo se interpretan los cuartetos de saxofón y se dejan de lado las composiciones para orquesta, por su dificultad de realización.

Se aborda el estudio gestual en la puesta en escena musical debido a la necesidad que siento en este punto de mi formación profesional. Si bien he ido adquiriendo herramientas que incrementan el estudio y cuidado del cuerpo, veo que hay factores que puedo fortalecer en mi proceso de interpretación instrumental, en consonancia con el pensamiento de Breton: “Hay una corporeidad del pensamiento como hay una inteligencia del cuerpo” (2010, p.17).

---

<sup>1</sup> Referente latinoamericano a nivel internacional del saxofón académico. Escritor del libro *El saxofón en la música docta de América Latina*. Ha desarrollado una destacada carrera de concertista, que le ha permitido presentarse con numerosas orquestas de Europa y América Latina y ofrecer recitales en prestigiosas salas de concierto de diferentes países. (Villafruela, 2007)

En la universidad tomé el curso “Postura y movimiento para músicos” el cual abordó el cuidado del cuerpo, ejercicios y posturas de relajación, calentamiento y estiramiento para un desarrollo instrumental sólido. Desde un acercamiento con parámetros de anatomía, pude obtener una concepción más acertada de mi condición corpórea y por medio de esta aproximación, desde el cuidado físico, inicié un proceso de concientización de mi cuerpo en el ámbito de los movimientos y de la salud física.

Por mi experiencia como docente veo que la construcción del gesto en la puesta en escena es un factor que aún no ha tomado fuerza dentro del proceso de formación musical, lo cual puedo argumentar desde la exigencia técnica que requiere el aprendizaje de los instrumentos, donde se torna la energía y concentración en aspectos técnicos en la emisión sonora. Soy consciente que no se puede ahondar en los conceptos de gestualidad con un niño que apenas comienza su proceso, pero se puede ejemplificar desde la práctica y la interacción que el docente tiene con sus alumnos. Si bien, siempre hemos estado inmersos en un mundo de comunicación gestual, este proceso no ha sido aprendido conscientemente, se genera a través de la imitación alumno-profesor o ha sido aprendido de sus grandes referentes. Cada vez son más los docentes de instrumento que promueven en sus alumnos la necesidad de expresar corporalmente las ideas musicales que están representando, y creo conveniente seguir sumando esfuerzos en la concientización y aprendizaje de dichas herramientas que en mi opinión son importantes dentro de la formación íntegra como instrumentistas.

Considero fundamental implementar estrategias que ayuden en la formación instrumental integral donde no se separe la música del instrumento y del cuerpo. En el proceso tradicional de formación se tienen diferentes percepciones del instrumento según la experiencia que el estudiante tenga con este, momentos que se pueden dividir en dos etapas. En una instancia inicial

del aprendizaje instrumental, el cuerpo siente el instrumento como un factor ajeno a él, donde se intenta aprender e interiorizar como parte de sí llevando toda la atención corporal al instrumento en su cuidado y aprendizaje. En un segundo momento de formación enmarcado desde la madurez instrumental, donde el intérprete ya ha adquirido una solvencia técnica adecuada para expresar las ideas musicales, se vuelve a la concientización del cuerpo, quizás por las múltiples dolencias o lesiones que fueron ocasionadas en la invisibilización del mismo. En este punto ya se ha tomado especial atención, incluyendo dentro de los programas de estudio materias que permiten aprender e interiorizar aspectos para la prevención y el cuidado corporal.

Pero, ¿Qué pasa con todos los factores de la gestualidad que podemos desarrollar para generar una mejor comunicación, individual y colectiva? ¿Dónde aprendemos esto? Se supone que los grandes maestros lo han aprendido a través de la experiencia y la experimentación, y hay instrumentistas excepcionales que traen consigo un cúmulo de conocimiento que ponen en práctica en sus interpretaciones haciendo de éstas momentos brillantes y de conexión indescriptible con el público. La música es un arte que indiscutiblemente necesita un talento particular, pero la habilidad gestual se desarrolla de la misma manera como aprendemos a escribir o leer, y de este modo considero que debemos reevaluar el protagonismo y el papel que se le asigna a nuestro cuerpo, para poder adquirir los elementos necesarios que nos permitan una mayor conexión de comunicación a través de la música que fluye por un instrumento operado por un cuerpo.

El gesto musical es enseñado y transmitido oralmente de generación en generación entre profesores y discípulos de un instrumento dado, entre directores de orquesta y músicos, y sólo se hizo evidente como objeto teórico a partir de la

ausencia del intérprete y el instrumento en el concierto acusmático<sup>2</sup> y, de manera general, por la utilización del disco y la radio como manera fundamental de consumir música en la sociedad actual. (Sad, 2006, p. 65)

Fue desde la ausencia del cuerpo que se tomó en cuenta la trascendencia que éste implica en las representaciones musicales, y aunque en la actualidad se han desarrollado variados estudios alrededor del tema ¿por qué ha sido relegada la función del cuerpo?

Hay diversas explicaciones del porqué nuestro cuerpo está invisibilizado en la práctica artística musical; la primera está relacionada con la concepción adquirida en la escuela (los primeros años de formación), donde el cuerpo está sometido a la pasividad, quietud y silencio una gran parte del día, motivo por el cual desde niños se bloquea, manteniendo la atención desde los estímulos que nos presentan de afuera hacia dentro. La segunda es la aportada por Sad:

“La fragmentación cuerpo/mente es tal vez la herencia más difícil de la cultura occidental o judeocristiana. Desde los primeros años se nos enseña que el cuerpo, por su naturaleza efímera y perecedera, es claramente inferior a nuestra mente y a nuestro espíritu. De manera absolutamente desequilibrada y miope se privilegia el desarrollo intelectual, la inteligencia memorística, las estructuras de pensamiento lógico, matemático y cartesiano, al desarrollo de otras posibilidades de aprendizaje, entre ellas la inteligencia del cuerpo”. (Sad, 2006, p. 65)

Y la tercera está relacionada directamente desde el ámbito musical, donde se invisibiliza el cuerpo para dar prioridad a la música, por lo cual se quita la atención del espectador en el

---

<sup>2</sup> Acusmático, es un sustantivo y adjetivo, no está registrado en la RAE, y en física tiene como significado el que oye sin ver, que se oye sin ser visto. Recuperado de: definiciona.com

intérprete para que este tenga una experiencia real de la música sólo a través de su percepción auditiva. Este es uno de los motivos por el cual el músico viste de negro, generando confusión visual del espectador con el ambiente, donde el cuerpo del músico desaparece. Otra forma como se oculta la figura del músico es en las óperas debido a que son ubicados en el foso, y en las iglesias anteriormente se localizaba a los intérpretes en balcones situados en la parte trasera del lugar para que la música llegase desde las alturas.

Como vemos, son varios y de diversas procedencias los factores que invisibilizan el cuerpo del intérprete, y hasta cierto punto comprensible que no sean estudiados. Todas estas inquietudes están también claramente marcadas por los contextos musicales en los cuales se desempeña el músico, así, el impacto visual es más importante en la música popular o tradicional que en la música académica.

Como músico académico, considero importante poder realizar en etapas avanzadas del aprendizaje instrumental un estudio consciente de los movimientos corporales, que ayuden al proceso de interacción inter e intrapersonal, que fortalezcan la puesta en escena de una manera orgánica y atractiva en la construcción del discurso musical, que haga parte de la práctica cotidiana instrumental y como hace mención el docente de música Joaquín Solé: “El verdadero instrumento no es el violín, la batería o la guitarra, sino nuestro cuerpo, que debemos controlar y preparar para una tarea que exige muchas horas de trabajo y dedicación”. (Citado por Carretero, 2014).

## Marco conceptual

En esta búsqueda personal se pretende enlazar los conceptos y factores implicados en la representación artística donde, a través de la música, se consoliden las ideas propias del intérprete en una ejecución instrumental corporalmente orgánica (música, mente, cuerpo, instrumento). La práctica instrumental que habitualmente se desarrolla va ligada con la idea musical y su resultado auditivo, como expresa Vinasco<sup>3</sup> en su artículo *Una perspectiva semiótica de la interpretación musical*<sup>4</sup>, la música va desde el signo del objeto musical al intérprete, generando un nuevo signo mental y como resultado un signo físico, el cual se entiende como la producción sonora resultante. Este estudio aborda el resultado sonoro desde la conexión de la idea con el cuerpo representante, donde la importancia de éste y su gestualidad influyen directamente en la interpretación de la idea musical y el impacto en el público, de esta manera se conceptualiza la idea de la interpretación creativa.

La pregunta por el cuerpo en la puesta en escena se ha efectuado desde diferentes áreas del saber, pretendiendo comprender el funcionamiento y potenciar al máximo las cualidades expresivas que van ligadas en la interacción música- mente-cuerpo- instrumento. Este estudio aborda un cuestionamiento en primera instancia desde la validación de “movimiento musical”, donde, como intérprete, me pregunto sobre la importancia de una participación visible desde el cuerpo en mi actividad profesional. Sea cual fuese la primera valoración, no se puede desconocer

---

<sup>3</sup> Vinasco es Doctor en Música en el Área de Interpretación de la Universidad Nacional Autónoma de México (grado que obtuvo con Mención de Honor y la Medalla Alfonso Caso), es representante por Colombia ante la International Clarinet Association y director del Festival ClariSax de Medellín. Desde 2008, Vinasco se desempeña como docente de clarinete y música de cámara en el Departamento de Música de la Universidad EAFIT y coordina la Maestría en Música.

<sup>4</sup> Artículo de reflexión derivado del proyecto de investigación “Perspectivas interdisciplinarias sobre la interpretación con aplicación particular en el campo de la música”, adscrito al Grupo de Estudios Musicales, línea de trabajo sobre interpretación musical, del Departamento de Música, Escuela de Ciencias y Humanidades de la Universidad EAFIT de Medellín.

que en actividades de práctica instrumental siempre se desarrolla movimiento, el cual va ligado a la mecánica y funcionamiento del instrumento; estos movimientos varían de cualidades motoras de un instrumento a otro y es en los movimientos de la sección de viento-madera en los que hago énfasis en este estudio, los cuales denominaré como “micro movimiento” que van ligados al funcionamiento y producción mecánica del sonido.

Un factor que acompaña al primer cuestionamiento es la fuerza de expresividad e impacto visual que los movimientos puedan generar en la música, la práctica instrumental y en la audiencia. Por lo cual realizo una exploración corporal desde el acercamiento a la danza, en conexión con la música, desde esta búsqueda aprendí por medio de la mimesis<sup>5</sup> patrones de movimiento que poco a poco transformaron mi interpretación de modo más fluido, donde reconozco y conceptualizo los diferentes planos espaciales que puedo emplear en mi ejecución instrumental habitual. Esta indagación se genera desde el “movimiento macro”, lo cual implica un compromiso corporal completo, que me permite tomar herramientas que utilizadas en momentos determinados generan fuerza y brindan apoyo a las ideas musicales en el progreso de la interpretación. Si bien esta búsqueda desde la interdisciplinariedad de la danza aportó mucho valor a los interrogantes principales, se generaron otros relacionados con las dificultades adquiridas por la inestabilidad corporal o por el continuo movimiento- desplazamiento del cuerpo en la producción sonora, llegando a la conclusión de la necesidad en la estabilidad física desde el micro-movimiento, pero aportando el valor de la exploración en momentos específicos donde se puedan incorporar dichos macro movimientos.

---

<sup>5</sup> Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona. Diccionario de la lengua española / Edición del tricentenario. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=PHHa8xx>

En el trabajo realizado a partir de la danza se generó la posibilidad de tener contacto con la imaginación activa en movimiento, por parte de mi profesora de danza y compañera de maestría, Eliana Hernández, bailarina y psicóloga, quien desarrolla su estudio sobre la imaginación activa en movimiento; el estar en contacto con ella me brindó la posibilidad de tener un acercamiento con su objeto de estudio, lo cual produjo un importante cambio desde mi percepción corporal, la autoimagen y la forma de proyección al público. Esta herramienta ha generado cuestionamientos que están en proceso evolutivo hacia la búsqueda del movimiento orgánico que se proyecta desde el interior y refleja todo el potencial que poseemos del ámbito consciente e inconsciente. Desde mi experiencia con la imaginación activa en movimiento puedo valorar a groso modo las cualidades expresivas que esta herramienta me brindó, aportando respuestas claras en las búsquedas relacionadas con el movimiento, ya que al buscar desde dentro se genera una conexión mística que creo que es el fundamento de la creación artística.

Al tener contacto con estas dos posibilidades de movimiento llego a diversas conclusiones de la gestualidad producida naturalmente o estudiada en el quehacer artístico, valoro la conceptualización del mismo y valido los resultados de dichas exploraciones que vigorizan hoy mis habilidades artísticas en la proyección y fortalecimiento del gesto musical.

Esta exploración corporal se integra en la interpretación de la obra *Concerto for Paquito* del compositor venezolano Aldemaro Romero. Obra en la cual el compositor combina estructuras rítmicas y melódicas de la música latinoamericana como la salsa, la *bossa nova*, el tango, la danza y el joropo, donde puedo recrear e incluir parámetros de las búsquedas corporales realizadas. Teniendo en cuenta que Romero ha sido conocido en el ámbito internacional por llevar al contexto académico la música tradicional y popular, considero importante apropiar,

resaltar y divulgar su música, en un compromiso para preservarla como tradición que se transforma y se potencializa. Si bien las expresiones culturales van cambiando constantemente, poder transformar el quehacer artístico, desde un arraigo cultural fortalecido con los nuevos conocimientos adquiridos, es un objeto fundamental de este trabajo; por lo cual se elaboró una adaptación de la obra seleccionada, a través de una reducción a piano de la parte orquestal, obteniendo una versión asequible a un mayor número de instrumentistas quienes en la apropiación de dicha obra podrán nutrirse con una música concebida en la confluencia de ritmos latinoamericanos, en un ámbito académico estructurado, generando correlativamente el crecimiento cultural del instrumento en el contexto nacional.

## Marco referencial

Teniendo en cuenta los numerosos frentes abordados para el desarrollo de este proyecto, la revisión de literatura fue amplia, las fuentes recopiladas brindan conceptos y herramientas importantes en el desarrollo del cuestionamiento principal, como también de los acercamientos a las diferentes áreas de conocimiento en la búsqueda de una conexión interdisciplinar.

El primer texto al que quiero hacer referencia se titula *Una perspectiva semiótica de la interpretación musical* de Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán. Es un artículo valioso para los interrogantes de este estudio, debido a que su autor es un reconocido instrumentista de viento-madera, por lo cual sus cuestionamientos y conclusiones han sido de gran ayuda en esta búsqueda. Se presentan de este modo algunos de los cuestionamientos aquí planteados como: ¿de qué modo se genera la gestualidad del músico? ¿Cómo la gestualidad se relaciona directamente con la música? ¿Es el gesto musical algo explícito del campo corporal de lo micro? ¿Cuáles son las funciones particulares de la naturaleza del movimiento? Fue una fuente importante en este trabajo debido a la conexión de los planteamientos y los diferentes enfoques que genera desde la naturaleza de movimiento en conexión con la música.

El siguiente documento que quiero mencionar aborda uno de los temas principales de este trabajo, *The Solo and Chamber Saxophone Music of Aldemaro Romero*<sup>6</sup> es una tesis doctoral realizada por el destacado saxofonista Esneider Valencia donde se encuentran aspectos biográficos importantes en relación directa con mi área instrumental, donde se realizan conexiones particulares desde la inclusión del saxofón en algunas de sus obras y sus diferentes momentos artísticos. De esta manera se genera allí un marco importante en la creación de

---

<sup>6</sup> Valencia Hernandez, Esneider, "The Solo and Chamber Saxophone Music of Aldemaro Romero" (2013). Open Access Dissertations. Paper 994.

Romero para saxofón, realizando un rastreo detallado de la producción académica para este instrumento, brindando la descripción de estos trabajos y el análisis detallado de algunas de estas obras. Se evidencia en este texto el interés por resaltar la creación de esta música en el ámbito académico, destacando las cualidades adquiridas desde la música tradicional latinoamericana.

Por último, referenciar el texto *Reducción al piano de la partitura para orquesta por Riemann, Karl Wilhelm Julius Hug*; es una de las herramientas utilizadas en el proceso formal de la elaboración de la adaptación que se realizó para *Concerto for Paquito*, obra originalmente compuesta para orquesta sinfónica. Ha sido un texto fundamental en este proceso, el cual me brindó argumentos y soluciones a las múltiples inquietudes en la elaboración de la reducción; me permitió diferentes puntos de vista al abordar algunos pasajes donde las decisiones a tomar cambiarían drásticamente la tímbrica requerida. Fue valioso el trabajo con este libro debido a que se pretendía conservar las características, estilísticas, formales y tímbricas de textura, en una correcta escritura para el piano, y me permitió implementar la adecuada escritura para un instrumento que no manejo y que tiene unas especificaciones técnicas en el trabajo de la reducción.

En el marco de esta investigación-creación es importante resaltar la relevancia que han tenido los referentes artísticos de diferentes contextos musicales, incluyendo géneros de música popular, tradicional, clásica y actividades performativas-musicales. En todos los referentes artísticos se buscó estudiar y analizar los patrones de movimiento que implementan en sus presentaciones, resaltando la inclusión del macro-movimiento y los aspectos particulares que hacen de estos artistas referentes internacionales. En estas valoraciones es importante resaltar el trabajo colectivo de Puerto Candelaria (grupo musical colombiano), la labor performativa de

Ulla Suokko (Flautista Finlandesa) y el clarinetista Martin Frost (suizo) quien logra exponer los aspectos corporales desde el ámbito académico.

El desarrollo de este trabajo se describe a manera de capítulos, donde se exponen conceptualmente las líneas abordadas en esta investigación- creación. En el Primer capítulo: *“Gestualidad corporal: una potente herramienta de comunicación para el músico instrumentista”* se plantean las fortalezas que se pueden adquirir a través de la concientización de los movimientos, donde se potencie dichas cualidades desde la sensibilización de la comunicación no verbal en la posterior aplicación al campo musical. En el segundo capítulo: *“Adaptación y análisis de la obra Concerto for Paquito”* se explican los aspectos abordados en la adaptación, ofreciendo algunos detalles de las dificultades representadas al emprender el proceso de reducción y las soluciones que se implementaron para resolverlas, también incluye un pequeño apartado del análisis musical de la obra. Para el tercer capítulo *“Proceso de apropiación- creación, puesta en escena”* se describen los pasos del proceso metodológico, donde a través de las exploraciones personales llego a diversas conclusiones que revitalizan hoy mi percepción personal como intérprete del saxofón y artista. Se reseña de este modo el contacto realizado a través de la danza y la imaginación activa en movimiento (donde se toma una real conciencia de la importancia de cultivar y fortalecer la gestualidad corporal para la puesta en escena), las decisiones tomadas en el proceso de creación de las cadencias y los procesos alternos que se vincularon a los resultados de este estudio.

## **Contextualización de la vida y obra del compositor Aldemaro Romero.**

Aldemaro Romero, fue uno de los compositores latinoamericanos que adoptó un lenguaje académico desde lo popular, donde las raíces de la música vernácula de su país (Venezuela) le brindaban un sello particular, logrando de esta forma un reconocimiento internacional como “icono inseparable del folclor nacional” (Venezuela)<sup>7</sup>. Considerado como uno de los músicos nacionales con más reconocidos a nivel mundial, debido a que sus obras son interpretadas en países con amplias distancias geográficas y culturales, como por ejemplo Londres, Italia, Estados Unidos entre otros.

Para Romero la división entre lo popular y lo clásico nunca fue un obstáculo o barrera, sino, más bien, una fuente de profunda inspiración. Romero advirtió que la gente se olvidó de que la música era popular por primera vez y después clásica. "Creía que era natural" incorporar los valores de géneros populares en géneros académicos (Pacanins, 2006, p. 16). En la coexistencia de sus dos caracteres, el músico popular y el creador de música culta, logró cosechar reconocimientos internacionales, interesando por igual a los editores de música, a intérpretes y al público de numerosos países.

Las obras del maestro Romero para saxofón forman una parte importante de su producción instrumental. Este repertorio se conforma de diez composiciones que incluyen tanto música orquestal y de cámara. Estas obras se dividen en cuatro categorías: composiciones para saxofón y orquesta, piezas para orquesta de cuerdas y un pequeño conjunto de vientos, trabajos para cuarteto de saxofones, y la música para conjunto de saxofones. Romero compone casi todas

---

<sup>7</sup> Rostros de Venezuela, Programa cultural realizado por Colombia TV la televisora educativa de Venezuela. Recuperado en 2016 de [https://www.youtube.com/watch?v=mDxw4\\_C7cDU](https://www.youtube.com/watch?v=mDxw4_C7cDU)

estas piezas en un lapso de diez años (1997-2007) exceptuando Fuga con pajarillo (1976), y sólo recientemente se ha publicado algo de este material<sup>8</sup>.

Es importante resaltar el número de composiciones de Romero en los 10 últimos años de vida, en los cuales tiene la mayor producción de música sinfónica de su historia musical; fue en este período de madurez donde encontró los elementos diferenciadores que hacen de su música un ícono representativo de su país. Dentro de esas composiciones se exalta el compromiso de Romero por realizar conciertos solistas para los diferentes instrumentos, con acompañamientos de diferentes agrupaciones o duetos. En este caso quiero resaltar las obras escritas para instrumento solista y orquesta, puesto que realizó conciertos para los instrumentista más reconocidos del momento, de los cuales vale la pena mencionar "Concierto criollo, para arpa y orquesta" (2000); "Concierto para flauta y orquesta" (2000); "Concierto moruno, para oboe y orquesta" (2000); "Petit concert pour Nicole, Overtura para violín y orquesta sinfónica" (2001); "Concierto para Teresa, Concierto para piano y orquesta sinfónica" (2001); "Concierto del delfín, Concierto para violonchelo y orquesta sinfónica" (2001); "Concierto feliz, Obertura para clavecín y orquesta Sinfónica" (2002). De estos conciertos existen dos para saxofón, El primero *Concierto for Paquito* el cual es objeto de este estudio y *Saxomanía*, concierto para cuarteto de saxofones solista y orquesta sinfónica. Este último es uno de los conciertos de Romero más interpretado y con mayor reconocimiento.

---

<sup>8</sup> The Solo and Chamber Saxophone Music of Aldemaro Romero, Esneider Valencia Hernandez, pág, 15, tesis doctoral, Universidad de Miami, 2013. Romero's works for saxophone form an important part of his instrumental output. This repertoire consists of ten compositions that include both orchestral and chamber music these works are divided into four categories: 1) compositions for saxophone and orchestra, 2) pieces for string orchestra and small wind ensemble, 3) works for saxophone quartet, and 4) music for large saxophone ensemble. Romero composed all but one of these pieces over a span of ten years (1997-2007), and only recently has some of this music been published.

En los últimos años se muestra en sus composiciones y arreglos como un conocedor de los ritmos populares y folclóricos latinos y de los “secretos” y la pulcritud del virtuosismo dentro de la música erudita, logrando la integración de estos dos vértices y acercando concienzudamente estos dos públicos, al punto de hacer difícil su categorización dentro de lo clásico o lo popular, tanto de la música de cámara como la de orquesta.

Aldemaro Romero murió en el 2007 a sus 79 años de edad, convertido en paradigma de la música venezolana, merecedor del Premio Nacional de Música por el Ministerio de Cultura y tres Doctorados Honoris Causa otorgados por la Universidad de Carabobo, Universidad Lisandro Alvarado, y la Universidad del Zulia. Logra de este modo un aval institucional a su trabajo y un reconocimiento general por el impacto cultural de su obra como un artista polifacético integral.

## Capítulo I

### **Gestualidad corporal: una potente herramienta de comunicación para el músico instrumentista**

#### **La comunicación no verbal**

Este estudio resalta la importancia en el desarrollo del lenguaje corporal no verbal como un elemento crucial en la interacción con el público. Los gestos y los comportamientos corporales son usados como signos de comunicación, donde un 65 % de lo que expresamos lo decimos con un lenguaje no verbal (Chanel, 2008). La comunicación no verbal fue la primera forma de interacción empleada por la humanidad, y es anterior a todos los tipos de expresión conocidos en la actualidad, por lo cual tuvo gran influencia en los procesos evolutivos de las sociedades. Hubiese podido ser por sí sola un método de lenguaje suficiente si se hubiera implementado y desarrollado posteriormente, pero, este lenguaje se fue disipando con el tiempo por la importancia que se le otorgó a la comunicación verbal; no obstante, su trascendencia y poder generan un efecto subconsciente tan alto que las personas que lo tienen presente la emplean a su favor en las diferentes actividades que desarrollan diariamente (Chanel, 2008).

Este proceso de comunicación no verbal ha sido potenciado en unas ramas más que en otras sobresaliendo en campos como el marketing, la política, el teatro y en la oratoria donde tienen a su favor miles de estímulos gestuales que son aprendidos conscientemente para generar efectos de aceptación inconsciente. Estos factores son aprendidos progresivamente y del manejo y buen uso de ellos puede cambiar considerablemente la percepción de sí mismo frente a los demás.

El gesto corporal amplifica lo que se está sintiendo, debido a que nuestro cuerpo también habla a través de las emociones, que, en el sentido propio de la palabra son “movimientos” de nuestro organismo: se tiembla de miedo, se enrojece de vergüenza. (Guiraud, 1986, p.7)

Aunque estos gestos son inconscientes y están por fuera de la categoría de lenguaje, son posturas que comunican intuitivamente, ayudando a la interpretación de las emociones.

Como expresa Guiraud (1986), “hablamos con el cuerpo gracias a un sistema de gestos, de mímicas, de desplazamientos... que utilizamos para transmitir informaciones por medio de signos naturales más o menos codificados, según cada cultura” (p.9). Si bien algunos de estos códigos gestuales son establecidos culturalmente por el espacio geográfico, también se construyen a través de las diferentes áreas del saber, como sucede en el campo de la dirección musical, donde los parámetros gestuales están claramente establecidos y traspasan las fronteras territoriales. Además de estos códigos, los cuales están marcados cultural y geográficamente, cada individuo posee una gestualidad innata que lo hace único, que posteriormente se va a nutrir del contexto en el cual este inmerso. Independientemente de los códigos nombrados anteriormente existen siete facciones faciales reconocidas a nivel mundial: felicidad, ira, miedo, desdén, tristeza, asco, sorpresa (Chanel, 2008).

El movimiento del cuerpo o comportamiento kinésico comprende de modo característico los gestos, los movimientos corporales, lo de las extremidades, las manos, la cabeza, los pies y las piernas, las expresiones faciales, la conducta de los ojos (parpadeo, dirección y duración de la mirada y dilatación de la pupila) y también la postura. Fruncir el entrecejo dejar caer los hombros o inclinar la cabeza

son todas conductas comprendidas en el campo de la kinésica. (Knapp, 1982, p.17)

El cuerpo en su totalidad puede generar gran cantidad de movimientos que ayudan al lenguaje no verbal; si nos enfocamos en partes puntuales, es en el rostro donde tenemos la posibilidad de generar miles de facciones que nos permiten mayor comunicación. Según estudios realizados por el antropólogo Birdwhistell han sido descubiertas alrededor de 250 mil expresiones distintas; estos estudios toman aproximadamente 55 puntos de la cara para dicha clasificación (Chanel, 2008). Estos procesos se aplican en la actualidad en diferentes campos incluidos los sistemas de reconocimiento facial utilizados en aspectos de seguridad por la policía y la seguridad aeroportuaria.

### *Contexto musical*

El conocimiento del lenguaje gestual dentro del campo musical, aporta al reconocimiento de las micro expresiones que se generan dentro de las interpretaciones instrumentales, las cuales son, en muchas ocasiones, difíciles de percibir por la movilidad específica de pequeños músculos que pueden llegar a durar tan sólo un cuarto de segundo.

La concientización y aprendizaje de estas cualidades gestuales, generan en gran medida un impacto visual positivo en el área de la interpretación instrumental. Todos estos factores pueden venir naturalmente con el individuo o ser aprendidos para fortalecer el desempeño en un entorno profesional, conectando con los estímulos de buena recepción y produciendo gestos en esa misma dirección. Aunque sea un gesto aprendido, puede estar dentro de la categorización de auténtico, si este acompaña a la emoción y es coherente con el discurso corporal y musical.

La música instrumental es una expresión no verbal, la cual es asimilada y comprendida desde el ámbito racional y sensible por intérpretes y público. Si ponemos el poderoso lenguaje no verbal-gestual a favor de otra expresión no verbal, como lo es la música instrumental, podemos elevar exponencialmente dicha área, debido a que el contexto físico (gestual) y el plano psíquico (interpretación de la idea musical) están estrechamente entrelazados. Estos dos aspectos se generan en ocasiones de manera espontánea e independiente. A través de su concientización y estudio específico se logra mayor conexión y asertividad en la comunicación inter e intrapersonal.

En la esfera musical, estos factores gestuales se han potenciado en su máxima expresión en el contexto lírico, donde la dramaturgia ha fortalecido géneros como la ópera y la zarzuela, generando un campo escénico íntegro desde la unión de varias artes como espectáculo de arte total<sup>9</sup>. Los cantantes desde su puesta en escena habitual han incluido múltiples factores adquiridos desde esa práctica realizada en las óperas, donde inmersos en la multiplicidad de factores externos han nutrido sus herramientas interpretativas de manera fluida y orgánica.

Así como ese potencial ha sido adquirido y practicado en esta línea de la interpretación musical, puede ser aplicado al campo instrumental, que si bien no tiene la cualidad verbal que acerca al público al significado textual, puede implementar todos los factores gestuales en esa representación no verbal, sumándole contenido subjetivo que brinda mayor número de cualidades de asimilación en la interlocución con el público y retornando a la naturalidad gestual perdida en la dificultad del aprendizaje de un instrumento.

---

<sup>9</sup> Richard Wagner desde sus primeras óperas creó un concepto de artista diferente al escribir el texto y la música al mismo tiempo. Su concepto sobre el arte teatral le llevó a querer combinar todas las artes independientes en (música, teatro y artes visuales) “una obra de arte del futuro”, que sería lo que se denominaría con el término Gesamtkunstwerk (“obra de arte total”). Recuperado de <http://www.filomusica.com/filo85/gesamt.html>. El concepto de gesamtkunstwerkek como obra de arte del futuro. Párr, 1.

Como señala el profesor William Condon:

Surgió un fenómeno sorprendente y fascinante: en formas mínimas, el cuerpo del hombre baila continuamente al compás de su propio lenguaje. Cada vez que una persona habla, los movimientos de sus manos y dedos, los cabeceos, los parpadeos, todos los movimientos del cuerpo coinciden con este compás. (David, 1975, p.129)

Es así como se genera una sincronía de interacción entre las emociones y la gestualidad natural o aprendida con la representación simbólica que se quiere expresar a través de la música.

### **Importancia del gesto corporal desarrollado en la práctica de los instrumentos de viento**

Los factores ligados a las expresiones corporales en la ejecución instrumental son elementos que naturalmente se ejecutan y, sólo en instancias avanzadas, se racionalizan. Estos aspectos de alguna manera funcionan intuitivamente; dicha forma de realización funciona bien en la medida en que los factores expresivos, corporales y técnicos estén en armonía. No en todos los casos el concepto de *empirismo*<sup>10</sup> funciona con fluidez, por lo cual es importante un estudio a partir de las relaciones establecidas entre movimiento corporal, componentes expresivos del resultante sonoro y aspectos técnicos de la interpretación.

La música es el producto de un acto emocional e inteligible que se produce a través de un soporte, entendido como intérprete-creador. Por lo cual lo que ocurre en la mente, cuerpo e instrumento será el resultado musical expresado. Aunque muchas veces prima el concepto y la

---

<sup>10</sup> Conocimiento que se origina desde la experiencia. Definición extraída del diccionario de la real academia de la lengua española. Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=EqzdXgM>

representación de la idea es importante enfatizar sobre la conciencia en la corporeidad de la práctica musical.

Como instrumentistas desarrollamos una representación física audiovisual debido a la trascendencia directa que se genera a través de dichos sentidos, por lo cual podemos y debemos buscar una mayor conexión desde ambos vértices. Si se logra una coherencia entre el resultado sonoro y el gesto corporal se logra un efecto quinestésico potente, donde se combinan los tres componentes enmarcados en la gestualidad, la posición, la escena y el espacio en interacción con el público (Vinasco, 2011).

La perspectiva gestual es un cúmulo de movimientos individuales que se mezclan en el objetivo de expresar una idea, muchos de estos pueden desarrollarse a través de tratamientos similares al proceso del aprendizaje musical, aprovechando la interiorización por repetición, como dice Andrés Mingues (1999) “una de las cosas que más llama la atención del cuerpo humano es lo repetitivo que es. El significado del mensaje debemos buscarlo siempre en el contexto, no en movimientos aislados” (p. 44). Así se aprenden patrones que son de reconocimiento dentro del contexto, donde se genera una aceptación para gestos estratégicamente diseñados para situaciones específicas. Los signos gestuales individuales se interpretan dentro de un margen que permitan cohesión y entendimiento, obteniendo signos con carga simbólica dentro de un contexto.

“Desde la década de los 80, varios investigadores comenzaron a interesarse en el estudio del movimiento en la ejecución musical, ya sea para tipificarlo o para conocer su impacto en la percepción musical” (Assinnato, Pereira y Shifres, 2013, Pág. 25). De estos múltiples estudios se generaron diferentes modelos de categorización para los movimientos realizados en la práctica instrumental musical, entre las cuales: Delalande (1988), distingue entre gestos efectores (los que

producen el sonido), de acompañamiento (no necesarios en la producción del sonido), y figurativos (advertidos por la audiencia a partir del sonido aun sin observar el movimiento); y Refsum Jensenius y otros (Godøy y Leman, 2010), desde variados enfoques, proponen la siguiente categorización: objetivo/ biomecánicos, subjetivo/fenomenológicos y comunicativo/funcionales.

De estos antecedentes este estudio sugiere dos líneas de categorización, teniendo en cuenta que un gesto puede estar dentro de ambas líneas al mismo tiempo. La división expuesta está ligada a la percepción de los mismos, desde el plano micro o macro corporal, a través de la objetividad/subjetividad del movimiento.

Por un lado, un movimiento con un enfoque objetivo desde el plano de la funcionalidad instrumental, y por el otro la segunda categoría desde el ámbito subjetivo con una cualidad comunicativa. En diferentes instancias las actividades corporales generan afectación en ambas direcciones, del instrumentista con la música y con el público.

En la línea de lo objetivo funcional, se encuentran los movimientos asociados a las necesidades específicas de la práctica musical, donde por su ergonomía y construcción se generan patrones propios de cada instrumento. Dentro de estas líneas de categorización se encuentran acciones amplias y cerradas desde la percepción visual. Entre los instrumentos que generan inflexiones de larga receptividad visual encontramos la familia de las cuerdas frotadas, el trombón, el piano y la percusión, donde para producir su sonido deben realizar acciones que compromete activamente el desplazamiento de los brazos, (en mayor o menor medida), activando la funcionalidad de los dedos, brazos, antebrazos y hombros. Y entre los instrumentos que tienen menor compromiso visual corporal desde un plano macro, encontramos los

instrumentos de viento-madera y viento-metal (excepto el trombón), a quienes les basta con un mínimo desarrollo corporal que involucra la actividad desde las manos, dedos y postura. En el marco de esta subcategoría, donde los movimientos funcionales generan un impacto visual diferencial, se resalta el grado de comunicación de los instrumentos que involucran un amplio despliegue corporal. Si bien son actividades completamente necesarias para la producción sonora, alcanzan una doble dimensión, debido a que, por su objetividad funcional, necesitan un compromiso corporal amplio, generando en cada interpretación una especie de danza que cambia dependiendo de la necesidad específica de la música.

En el marco de los movimientos subjetivos con una cualidad comunicativa, encontramos los que ayudan a conectar particularmente con la música, sea en la relación interprete-música o interprete oyente, donde se pueden entrelazar redes de comunicación que acercan a la idea simbólica que se quiere representar de la música, es decir, “se plantea la idea de comprender el sentido de lo que ella dice y hacerlo comprensible para uno mismo y para los demás” (Gadamer, 1996, p.5).

### **Antecedentes de obras que incluyen movimiento desde el plano macro**

En el proceso de documentación de las prácticas de escritura y formas de composición en las cuales el compositor incluye en sus obras movimientos específicos, se encuentran diversos ejemplos para variados instrumentos, entre los cuales resaltan tres composiciones que incluyen el macro movimiento como un elemento importante dentro de la obra. Este componente corpóreo tiene el mismo nivel de relevancia que los factores musicales.

La primera obra a referenciar es “In Freundschaft” de K. Stockhausen<sup>11</sup>. Esta pieza compuesta originalmente para clarinete a mediados de la década de 1970, incluye un elemento nuevo desde el plano corporal escrito para el intérprete. Posteriormente, fue adaptada por el compositor para ser interpretada en diferentes instrumentos, abriendo la posibilidad de relación con este factor de movimiento a más y diversos instrumentistas. Este elemento corpóreo no tiene relación con la danza. Sin embargo, busca integrar el movimiento con el sonido para generar una percepción auditiva espacial y visual donde se relacionan las exigencias físicas con los efectos auditivos, marcando los cambios dinámicos y de registro con desplazamientos laterales ascendentes y descendentes en contrastes de actividad, siendo abruptos o relacionados musicalmente. Esta exigencia física requiere un alto compromiso de parte del intérprete quien debe memorizar fragmentos musicales al mismo tiempo que los requerimientos de movimiento corporal y facial.

La siguiente obra a nombrar se titula *Rock Concerto Maxim*<sup>12</sup> del compositor ruso Vengerov Yusupov para viola y orquesta, donde el compositor quien a la vez es el intérprete incluye en el segundo movimiento un espacio donde el instrumentista literalmente baila dentro de la interpretación. Este momento dancístico se permite por una anécdota particular del compositor-intérprete, quien aprendió y tomó clases de tango, pero nunca había tenido la oportunidad de bailarlo en público. Vengerov vio en la obra una posibilidad de integrar otra de sus facetas artísticas, permitiendo un momento en el cual el intérprete deja a un lado el instrumento y realiza una intervención desde el cuerpo con la danza en género de tango.

---

<sup>11</sup> Karlheinz Stockhausen (Mödrath, 22 de agosto de 1928-Kürten-Kettenberg, 5 de diciembre de 2007) fue un compositor alemán ampliamente reconocido, tanto por la crítica como por la opinión musical más ilustrada, como uno de los compositores más destacados y polémicos de la música culta del siglo XX. Para muchos, no sólo es una figura importante, sino que se trata de uno de los mayores visionarios de la música del siglo XX.

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4dbBIWem7Tk&app=desktop> minuto 6:40

La siguiente obra a referenciar es del compositor argentino Mauricio Kagel, *Pas de 5*<sup>13</sup> para percusión. La pieza está vinculada a su proyecto de teatro instrumental donde los intérpretes se mueven en un espacio intervenido, realizando sonidos percutidos con diferentes partes del cuerpo, en esta pieza es muy importante el desplazamiento a través del espacio delimitado por el compositor, logrando una especie de ciudad en miniatura, donde, por medio del contacto con objetos y texturas se producen diferentes sonoridades que logra un efecto de obra envolvente espacial y atractiva desde el campo visual.

Dentro de la práctica habitual instrumental del repertorio para saxofón, son pocas las obras que desde su concepción contengan elementos corporales explícitos en la partitura. Si bien es un instrumento de reciente invención (1840), tiene composiciones y adaptaciones de casi todos los períodos musicales. Por sus cualidades tímbricas es utilizado en las prácticas compositivas contemporáneas donde se incluyen, transforman y exploran sus posibilidades tímbricas. Dentro de esas búsquedas, se ha incluido en las partituras fragmentos escritos de algunos elementos que desde la corporalidad ayudan al desarrollo de las sonoridades buscadas y se ha implementado el uso de factores externos, como los pedales eléctricos y combinaciones con dispositivos electrónicos. Si bien desde la ejecución de estos diferentes componentes tecnológicos se modifican las cualidades tímbricas del saxofón, es en el desarrollo corporal y los gestos que están implícitos en las partituras donde se quiere hacer un énfasis especial como elemento sonoro, gestual y visual.

Es necesario hacer referencia a una obra que contiene movimientos corporales definidos por el creador donde se requiere que el instrumentista realice otros componentes fuera

---

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=-BqZILD95E>

de la interpretación musical. Escrita por el colombiano Carlos Guzmán-Muñoz<sup>14</sup> “Monólogo en tiempo de joropo” es una obra para saxofón solo, incluyen dos partes musicales para el instrumentista, una para ser interpretada con el saxofón y una segunda para realizarla con los pies. En la parte rítmica desarrollado por el zapateo, indica los acentos ejecutados tradicionalmente por el bajo (por derecho y por corrió). Esta obra, en género de joropo, se vincula en este estudio, desde el área de la danza, puesto que relaciona directamente el movimiento percutado por parte del instrumentista con el zapateo tradicional de la música vernácula de la región colombo- venezolana. En ella están claras las raíces folclóricas en las cuales se basa la música, donde el movimiento es orgánico con la acentuación rítmica y musical.

Las obras que incluyen los parámetros anteriormente expuestos desde el ámbito corporal, pertenecen en algunas ocasiones a movimientos temporales como el *fluxus*<sup>15</sup> y la música contemporánea, donde las corrientes artísticas y las búsquedas específicas le permite a los creadores traspasar fronteras donde se interrelacionan los campos artísticos o se satisfacen las necesidades de expresión del momento histórico; en otras ocasiones estas obras van en resonancia con sus búsquedas personales del compositor pautando puntos de referencia diferenciales que hacen de dichas creaciones piezas innovadoras dentro de su catálogo de producción.

---

<sup>14</sup> Carlos Gonzalo Guzmán Muñoz Maestro en artes musicales, Compositor y arreglista Nace en Puerto Asís (Putumayo-Colombia) el 16 de septiembre de 1972. Su trabajo comprende las facetas como músico e intérprete de instrumentos de cuerda, la Composición musical y la docencia. Villafruela Miguel, 2002, Catalogo de obras para saxofón de compositores Latinoamericanos. Recuperado de: <http://saxofonlatino.cl/ficha.php3?Id=1015>

<sup>15</sup> *Fluxus* es un movimiento internacional que se desarrolla a partir de 1961. Este movimiento busca ante todo la fusión y la mezcla de todas las prácticas artísticas: música, acción, artes plásticas. Más de arte. Recuperado de <http://masdearte.com/movimientos/fluxus/>. Párr 1- 2.

## Capítulo II

### Análisis y adaptación de la obra *Concerto for Paquito*

#### Contextualización de conceptos adaptación- reducción

La modificación o adaptación de una obra musical se realiza con el fin de difundirla entre un público diferente al cual estaba destinada inicialmente y, frecuentemente, implica un importante cambio en el formato instrumental. La reducción, se entiende como una variante de la adaptación para creaciones de gran formato instrumental con el propósito de acercar las composiciones a un mayor número de intérpretes. Ésta conlleva un ahorro de medios para poner en práctica una determinada pieza, por lo que en definitiva, la reducción acaba multiplicando las posibilidades de interpretación y aumenta potencialmente su difusión. Comúnmente en el caso de conciertos solistas con orquesta las reducciones se realizan para piano, debido a que, por sus cualidades tímbricas y posibilidades armónicas, este instrumento permite ser por sí solo, un complemento idóneo para dicho proceso. Es conveniente mencionar que al realizar una reducción es primordial conservar las características estilísticas y musicales principales de la composición, siendo coherente con la técnica pianística a implementar y conservando en la medida de lo posible las cualidades de la textura instrumental empleada en la obra.

## **Adaptación de la partitura orquestal a piano**

La ejecución de *Concerto for Paquito* se hace de difícil acceso por tres razones en particular. La primera, está sujeta a su conformación instrumental (saxofón solista-orquesta sinfónica), debido a que una parte considerable de la producción compositiva de Romero está concebida para grandes formatos, esta característica reduce el acercamiento con dichas composiciones en un ámbito de educación o de recital; por los costos económicos, la poca disponibilidad de auditorios y de acompañamiento orquestal. *Concerto for Paquito* se interpreta solo en grandes salas de concierto y en eventos con programación exclusiva, por este motivo se consideró necesario realizar una reducción a piano de la parte orquestal.

La segunda razón está condicionada a la parte del solista en el segundo movimiento, donde el compositor resalta la versatilidad instrumental de Paquito D’Rivera, por lo cual realiza dicha parte para clarinete; por esta particularidad la composición se distancia de los saxofonistas que solo interpretan este instrumento. Por ello se implementó un cambio de instrumentación pasando de clarinete al saxofón soprano, con esta variación se logra una adaptación que con mínimas modificaciones a la partitura conserva la esencia de su concepción original.

La tercera causa está relacionada con dos fragmentos del I y III movimiento, donde el compositor deja secciones abiertas (una para cada movimiento) para realizar cadencias *Ad libitum*, mediante las cuales Romero destaca las habilidades improvisatorias que posee Paquito, quien es reconocido mundialmente por su experticia en dicho ámbito musical. Por esta razón la obra se aleja de las posibilidades de interpretación de los músicos que no poseen dichas habilidades, motivo por el cual se elaboran dos propuestas de cadencias escritas y se deja abierta la elección al instrumentista para producir sus cadencias libres o interpretar las cadencias resultado de este estudio.

## **Reducción de la partitura orquestal a piano**

Debo mencionar que al abordar este proceso de reducción fueron muchos los limitantes académicos que me distanciaron de dicho procedimiento, puesto que en mi formación musical me incliné siempre por al área de la interpretación musical, dejando a un lado estos conocimientos específicos, por lo cual nunca había realizado ningún tipo de arreglo, adaptación, reducción o composición. Al afrontar esta tarea de adaptación busqué la ayuda pertinente para aprender y fortalecer las habilidades necesarias para lograr un óptimo resultado. Motivo por el cual este proyecto de creación- investigación se realizó de forma colaborativa desde el ámbito de la reducción, teniendo la participación activa de Germán Posada (docente de cuerdas pulsadas y solfeo de la universidad de Antioquia), en la revisión y asesoría académica de los procesos formales, y Diana Carolina Granda (pianista correpetidora del área de clarinete de la Universidad de Antioquia), en la línea de la revisión técnica en la traducción al piano y en el proceso de montaje musical.

La instrumentación con la cual cuenta la obra es de orquesta sinfónica completa, siendo esta formación una de las más grandes habitualmente usadas, incluye partes para el saxofón y el clarinete solista, con acompañamiento de: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos franceses, 2 trompetas, 3 trombones, trombón bajo, platillo, glockenspiel, redoblante, celesta, piano, arpa, violines, violas, violonchelos, y contrabajos.

Entre los aspectos técnicos de la reducción a piano se analizaron algunos puntos específicos en los cuales el proceso se tornaba poco viable por las dificultades representadas desde los siguientes ámbitos: el análisis y comprensión de la grafía musical del compositor, el tratamiento tímbrico orquestal, los elementos técnicos en la traducción a piano, la cantidad de

planos orquestales, entre otros. En el manejo de este tipo de decisiones voy a argumentar una selección de partes, para ejemplificar el contexto general de la obra sin desconocer que hay otros fragmentos que contienen elementos de esta índole.

Me tomó tiempo descifrar algunos conceptos del compositor aplicados en su lenguaje gráfico de la escritura musical, notación poco legible en determinados segmentos por la dimensión del manuscrito, o por los términos que empleaba en puntos específicos relacionados con ligaduras, cambio de instrumentos por pentagramas, indicaciones de octavas, loco, sordinas, y articulaciones en general. (Figura 1)

Para poder entender la estructura armónica y generar una reducción acorde a lo planteado por el compositor, realicé un mapa de toda la obra desglosando compás por compás las armonías escritas, estas son generalmente muy completas y con extensiones de notas que conforman acordes agregados. (Figura 2)

Como la obra seleccionada para este estudio está escrita a modo de concierto, se exponen allí particularidades propias de dicha construcción formal, donde el compositor contrasta el solista con el *tutti* instrumental, utilizando la orquesta como un acompañamiento dividido o grupal. Los aspectos que hacían difícil las decisiones en el proceso de reducción comprometían en mayor instancia los momentos en los cuales la orquesta tomaba la melodía a manera de solo, donde, en la reducción, el piano debía tomar la participación de todos los factores expuestos. El compositor utilizaba frecuentemente de 3 a 5 hasta 7 planos orquestales, en los cuales hacía, melodía, contra melodía, acompañamiento rítmico o armónico y efectos tímbricos. En algunos fragmentos se tuvo que reducir las opciones de líneas, debido a que se salían de las posibilidades técnicas del piano.

Concerto for Harpino Aldemaro Romero

Allegro  $\text{♩} = 130$

The score is a full orchestral arrangement. The woodwind section includes Flutes, Oboes, Clarinets, Bass Clarinet, and Bassoons. The brass section includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The percussion section includes Cymbals, Snare Drum, Glockenspiel, and Percussion. The string section includes 1st Violin, 2nd Violin, and Viola. The harp part is written in a separate staff with a 'L.V.' marking. The solo saxophone part is in Eb. The score is marked 'Allegro' with a tempo of 130 beats per minute. There are various dynamic markings and performance instructions throughout the piece.

Figura 1. Ejemplo de la grafía musical del compositor. Fuente: Aldemaro Romero Archive, Special Collections, university of Miami. Miami, Florida.

Figura 2. Análisis armónico de *Concerto for Paquito*. Fuente: trabajo de grado.

“No hay duda que es imposible producir al piano el verdadero sonido de la orquesta, precisa poseer una gran imaginación musical para dar la sensación del colorido orquestal, lo mismo que la imaginación óptica presta colorido a un cuadro de un solo color, o en blanco y negro. Además, el pianista de fino sentimiento sabe hacer que parezca semejante, de varios modos, por medios de la pulsación, el sonido del piano al de otros instrumentos, de manera que la ilusión de estar oyendo trompas, fagotes o trompetas se refuerza materialmente; esta posibilidad tiene una importancia particular para los trozos a solo.” (Riemann, 2005, p.107)

En el siguiente fragmento tenemos tres planos orquestales los cuales se conservan en la reducción, melodía, acompañamiento rítmico y bajo. En la partitura original la melodía se ejecuta por la sección de los cornos, las violas y los violonchelos, un bloque orquestal bastante amplio que genera solidez desde la instrumentación y las voces empleadas, ésta se complementa con un efecto de trino expuesto en las maderas agudas, elemento que termina de dar unidad y conexión; debido a que la última nota de la melodía es larga y en la traducción al piano no es tan

efectiva (porque la nota no permanece largo tiempo en el espectro sonoro), se tomó la decisión de incluir el efecto tímbrico representado por los trinos como un completo de la melodía expuesta. De esta forma se abarcan dos planos orquestales para ser realizado con la mano derecha. (Figura 3 y 4)

El bajo y el acompañamiento rítmico fueron integrados en la mano izquierda, donde se sintetizó el acompañamiento rítmico con el elemento de mayor resonancia, se escogió el motivo II, que contiene ritmo y melodía al mismo tiempo, éste se conjugó con el bajo que se interpreta en el contrabajo y clarinete bajo. En este caso se sacrificó el efecto tímbrico generado por la celesta, pero a grosso modo se logró integrar cabalmente las partes expuestas por el compositor.

Otro ejemplo de estos planos orquestales se encuentra en el compás 117 del II movimiento, donde el compositor emplea hasta 7 planos orquestales diferentes. Este es uno de los solos de difícil interpretación en el resultado de la adaptación. (Figura 5 y 6)

Piano

Lev. \* simile

Figura 3. Reducción a piano I movimiento, compás 134. Uso con autorización de la familia.

34 **Concierto for Paquito**

**COMPLEMENTO A LA MELODÍA**

**ACOMPANAMIENTO RÍTMICO I**

**BAJO**

**MELODÍA**

**EFFECTOS SONOROS**

**ACOMPANAMIENTO RÍTMICO II**

**BAJO**

**MELODÍA**

Figura 4. Planos orquestales I movimiento compás 134. Uso con autorización de la familia.

56 Concierto for Paquito

The score is divided into seven color-coded layers:

- ARMONICO MELODICO (Green):** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horns (Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.).
- CONTRAMELODIA (Orange):** Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2).
- ELEMENTO RITMICO (Green):** Trumpets (B. Tpt. 1, B. Tpt. 2), Trombones (Tbn.), Tuba.
- RITMO (Pink):** Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.).
- MELODIA (Red):** Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.).
- BAJO (Blue):** Double Bass (D.B.).

Measures 164-171 are shown. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and articulation marks.

Figura 5. 3 a 7 planos orquestales compás 117 II movimiento. Uso con autorización de la familia.

*Figura 6. Reducción a piano compás 117 II movimiento. Uso con autorización de la familia.*

Otro aspecto que se debía revisar minuciosamente en ocasiones era el tratamiento de las octavas, debido a que por las cualidades tímbricas del piano en la utilización de los múltiples planos musicales (melodías principales y secundarias, contra melodías, efectos sonoros y acompañamientos), se perdían factores que eran importantes en la construcción melódica, por lo cual había que transportar o doblar octavas en diferentes fragmentos (aunque éstos estuviesen ubicados en la octava requerida por el compositor) para que lucieran, y logaran el efecto contundente expresado en la versión original. (Figura 7 y 8)

*Figura 7. Ejemplo tímbrico de octavas, compás 28 II movimiento, reducción a piano. Uso con autorización de la familia.*

Concierto for Paquito

The image displays a musical score for the piece 'Concierto for Paquito'. It features eight staves: B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Glockenspiel, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 3/4 time with two flats in the key signature. The measures shown are 28 through 31. The trumpets and glockenspiel play a melodic line, while the strings provide harmonic support. The dynamic marking 'p' (piano) is indicated for the strings and the glockenspiel.

*Figura 8. Ejemplo tímbrico de octavas, compás 28 II movimiento score de orquesta. Uso con autorización de la familia.*

Dentro de los aspectos técnicos de difícil manejo en la adaptación se encuentran las posibilidades tímbricas que la reducción limita. Una de las habilidades del compositor es su destreza al emplear las texturas orquestales, con frecuencia utiliza un motivo y lo varía desde la instrumentación, aprovechando la plantilla y sus posibilidades tímbricas desde su elección y las variantes de combinación. Al implementar dichos elementos tímbricos en un solo instrumento se presenta una dificultad que tiene lugar en varios momentos de la reducción. A continuación, se resalta solo uno de los fragmentos que posee las características anteriormente expuestas.

La introducción del I movimiento está concebida como un gran fragmento orquestal con un carácter majestuoso e imponente que utiliza tres líneas específicas de planos tímbrico-melódicos, representados por grandes bloques orquestales de la siguiente manera: la melodía sincopada (metales), pedal armónico (graves) y efecto sonoro de trinos (agudos). Como se puede observar la reducción no presenta inconvenientes en cuanto a los planos de líneas orquestales, sino a la tímbrica expuesta. Esta introducción inevitablemente pierde mucha fuerza desde la representación con un solo instrumento, pero se conserva la intención desde la dinámica y la experticia instrumental del pianista ejecutante de la adaptación. (Figura 9 y 10)

The image shows a piano reduction of the first four measures of a musical piece. The tempo is marked as quarter note = 130. The right hand (treble clef) begins with a piano (p) dynamic and features a complex, syncopated melodic line that builds in intensity to a forte (f) dynamic. The left hand (bass clef) provides a harmonic foundation with sustained chords and some rhythmic movement, including a prominent pedal point.

*Figura 9. Reducción a piano compás 1-4, I movimiento. Uso con autorización de la familia.*

Score

## Concierto for Paquito

EFECTO TIMBRICO Aldemaro Romero

Allegro  $\text{♩} = 130$

Flute *p* *f* *tr*

Oboe *p* *f* *tr*

English Horn *p* *f*

Clarinet in B $\flat$  *p* *f* *tr*

Alto Sax *p* *f*

Bassoon *p* *f* *tr*

Horn in F 1 *f*

Horn in F 2 *f*

Trumpet in B $\flat$  1 *f*

Trumpet in B $\flat$  2 *f*

Trombone *f*

Tuba *p* *f*

Timpani *p* *f*

Cymbals *p* *f*

Bells *p* *f*

Glockenspiel *p* *f*

Snare Drum *p* *f*

Violin I *p* *f*

Violin II *p* *f*

Viola *p* *f*

Cello *p* *f*

Double Bass *p* *f* **PEDAL**

Figura 10. Ejemplo introducción I movimiento score orquesta. Uso con autorización de la familia.

Existen también factores técnicos propios de las familias instrumentales por sus características de ejecución, por lo cual al trasladar dichos conceptos al piano son inviables o poco prácticos técnicamente. Un ejemplo claro de ello se puede visualizar en el uso del tremolo en los violines donde “debemos recordar que, naturalmente, hay gran cantidad de ejecutantes para los instrumentos de cuerda, y que, por lo tanto, la representación rápida de un mismo sonido produce un sonido brillante y vivo, que se produce, en gran parte, por el ruido de los arcos cuando se ponen en contacto con las cuerdas” (Riemann, 2005, p. 108). Se necesitó buscar alternativas para lograr el efecto brillante requerido en dichos puntos de la obra, para lo cual se pensó en simplemente poner la nota larga, lo cual no generaba el efecto deseado, o hacer repeticiones de notas, lo cual era inapropiado para la técnica pianística. Para este aspecto encontré una solución en el libro reducción al piano de la partitura para orquesta de Riemann donde dice “El recurso indicado en tal caso es el empleo de un tremolo en octava, es decir, la agregación de una nota una octava hacia abajo, más grave, o hacia arriba, más agudo, que no figure en la notación”. (Figura 11 y 12)

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is divided into four measures. The first measure is marked with the number 153. The Violin I and Violin II parts feature a tremolo effect, indicated by a wavy line above the notes. The Viola part has a sustained note with a wavy line above it. The Cello and Double Bass parts are marked with 'arco' and 'cresc.'. The score ends with a double bar line and a dynamic marking of 'f'.

Figura 11. Compas 194 trémolos violines, score orquesta. Uso con autorización de la familia.

The image shows a musical score for piano, measures 194 to 200. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex piano reduction of a passage. The right hand has a melodic line with many repeated notes, while the left hand provides harmonic support with chords and a bass line. A 'cresc.' marking is present in the lower register. The piece ends with a 'Tutti' marking.

Figura 12. Reducción a piano compás 194, I movimiento. Uso con autorización de la familia.

Otro aspecto que técnicamente es poco práctico al llevarlo al contexto pianístico, es la repetición de la misma nota, si bien hay momentos que se puede realizar, la viabilidad depende directamente del tempo en el cual se ejecuta el pasaje, debido que a gran velocidad este factor pierde practicidad en el piano. Por lo cual en la reducción se realizaron modificaciones para lograr dicho aspecto técnico conservando las cualidades sonoras. Un ejemplo de este índole podemos verlo en el compás 303 del III movimiento, en este punto la trompeta tiene un fragmento de ritmo como respuesta a la melodía expuesta en la sección, donde realiza un compás completo con nota repetida en semicorcheas factor que no es funcional al ponerlo en el piano con la velocidad necesaria de dicho punto, por lo cual se modificó realizando la interpretación a octavas, manteniendo la rítmica pero cambiando la tesitura, se efectuó el cambio de la nota hacia la octava superior para obtener más brillo y destacarla dentro del bloque instrumental representado. (Figura 13)

The image shows a musical score for Piano, measures 303 to 306. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of repeated notes in both hands, with accents (>) and dynamic markings. The tempo is marked 'Piano'.

*Figura 13. Compas 303, III movimiento nota repetida, reducción a piano. Uso con autorización de la familia.*

Un último aspecto a referenciar, que nutre la partitura en el contexto de la tímbrica instrumental requerida, es la inclusión de las abreviaturas de los instrumentos que originalmente desempeñaban la parte. Estas indicaciones le brindan al intérprete del piano una idea de la calidad sonora que buscaba el compositor en ese punto específico, para que logre matizar y encontrar recursos tímbricos que enriquezcan la interpretación desde ese punto de partida.

(Figura 14)

The image shows a musical score for Piano, measures 89 to 92. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features various instrument abbreviations: 'Trb.' (Trumpet), 'Harp', and 'W.W.' (Woodwinds). Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) and 'cresc.' (crescendo). The tempo is marked 'Piano'.

*Figura 14. Compás 89, II movimiento, reducción a piano. Uso con autorización de la familia.*

## Re-instrumentación de la parte solista en el II movimiento

En la adaptación de este movimiento, se utiliza el saxofón soprano como sustituto del clarinete, este cambio se realiza por la proximidad tímbrica de los instrumentos, la cercanía en los registros y el uso de la misma trasposición (Bb)<sup>16</sup>. Se genera de este modo una versión que puede ser tocada por los saxofonistas que sólo interpretan dicho instrumento.

Se realizaron dos cambios melódicos en este movimiento, teniendo en cuenta que la melodía original excede el límite grave del saxofón, el cual es un instrumento que cuenta con dos octavas y media de registro ordinario. Sin embargo, tiene la posibilidad de ampliar dicho rango utilizando su capacidad en el nivel de los sobreagudos, por lo cual puede ampliar el registro hacia arriba, pero no hacia abajo; por este motivo fue necesario hacer la modificación de notas (Ejemplo 2.1 y 2.2).



Figura 15. Ejemplo 2.1 (Compás 24, II mov). Uso con autorización de la familia.

<sup>16</sup> El saxofón es un instrumento transpositor, es decir, que no se escribe en la partitura del saxofonista los mismos sonidos que oye el público (con la finalidad de que el saxofonista solo tenga que aprenderse una única digitación para toda la familia-como los flautistas o los clarinetistas-) Por ejemplo, si se quiere que un saxofonista toque el A del diapasón, se debe escribir para el saxofón soprano un B. Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy, Jean-Marie Londeix. El saxofón, Editorial Labor, S.A. Pág.59

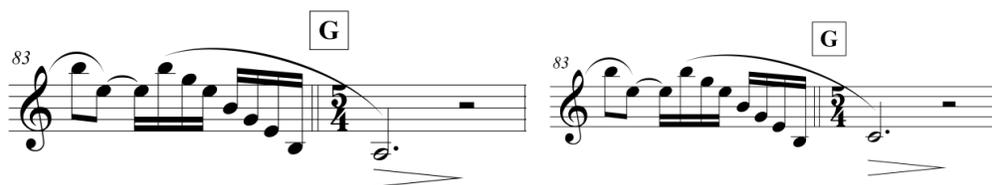


Figura 16. Ejemplo 2.2 (Compás 84, II mov). Uso con autorización de la familia.

Al utilizar el saxofón soprano, este movimiento adquiere mayor dificultad para el instrumentista, debido que, al ser pensado originalmente para clarinete, el registro en el cual está escrito es cómodo para ese instrumento y al realizar el cambio instrumental se mueve en el límite del rango de las notas agudas del saxofón, alcanzando el registro sobreagudo. Adquiere de este modo una exigencia técnica respecto al dominio de dichos registros, donde la melodía incluye pasajes con notas de larga duración (Ejemplo 2.4 y 2.5).

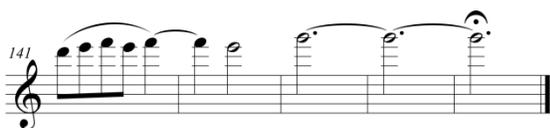


Figura 17. Ejemplo 2.4 (Compás 141, II mov). Uso con autorización de la familia.

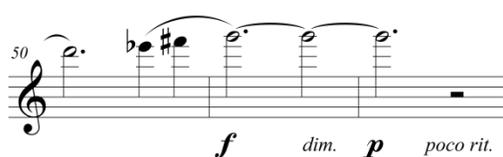


Figura 18. Ejemplo 2.5 (Compás 50, II mov). Uso con autorización de la familia.

### **Estructura formal *concerto for paquito***

*Concerto for Paquito* fue compuesto en el año 1999, dedicado al famoso saxofonista y clarinetista cubano Paquito D’Rivera. El estreno de esta obra fue realizado en Venezuela-Caracas en el año 1999 por Gregory Parra<sup>17</sup> y la Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho (Valencia, 2013, pág. 38). Algunos de los factores estilísticos y de forma utilizados en esta composición están condicionados a la dedicatoria al interprete, debido a que el compositor exalta las cualidades propias del instrumentista, tales como su versatilidad en ambos instrumentos y sus capacidades improvisatorias, por lo cual escribe el segundo movimiento para clarinete y deja un espacio libre para cadencias Ad Libitum en el I y III movimiento. Esta obra hace parte de las composiciones académicas para saxofón realizadas en el último período compositivo del autor, en las cuales utiliza formas clásicas de composición, por eso desde el título hace alusión a la forma en la cual fue concebida la pieza. Dentro de este grupo de obras que emplean términos y formas de la tradición clásica se encuentran *Fuga con pajarillo*, *Preludio y quirpa* y *Concerto for Paquito*.

El concierto es una forma musical que tiene su fundamento en el dialogo de diversos instrumentos (o agrupaciones de ellos), los cuales alternan su papel principal durante el transcurso de la obra, destacando y complementándose en determinados momentos. Básicamente podemos distinguir tres clases de conciertos: el concierto da *Chiesa*, concierto *grosso* y concierto de solista. *Concerto for Paquito* hace parte de la categoría de *concierto solista*, que se caracteriza por el hecho de que un intérprete se enfrenta a toda la orquesta. En esta categoría del

---

<sup>17</sup> Clarinetista venezolano reconocido a nivel latinoamericano. Ha realizado el estreno de varias obras a nivel nacional e internacional. Actualmente es invitado por importantes agrupaciones del genero camerístico, entre las que vale la pena nombrar a la Camerata Criolla, y al Cuarteto de Clarinete de Caracas, donde participa como primer Clarinete Soprano y Piccolo, interpretando obras de reconocidos compositores latinoamericanos. Recuperado de <http://www.clariperu.org/gregoryparra.html>. Párr, 9.

concierto, la parte principal suele hacer gala de un gran virtuosismo instrumental. La estructura del concierto *grosso* y concierto de solista, se toman de la sonata, el primero de la pre-clásica y el segundo de la clásica, con sus tres movimientos.

Conservando entonces la estructura de sonata clásica, *concerto for Paquito* está conformado por tres movimientos, I. Allegro, II. Andantino, III. (Sin indicación). Cuenta con amplios recursos rítmicos, riqueza que también se visualiza desde la utilización de diferentes métricas expuestas a lo largo de la composición de la siguiente manera: I movimiento 4/4, II movimiento 5/4 y 3/4 *meno mosso*, y III movimiento 6/8. Donde utiliza además diferentes estructuras rítmicas que generan polirritmias y patrones sincopados representativos de las músicas de América latina, ofreciendo melodías comunes a dicha identidad sonora. Cada movimiento tiene un marcado cambio de carácter donde combina aspectos característicos de los diferentes géneros tradicionales de la música Latinoamérica; al mezclar dichos factores genera una sonoridad particular, permitiendo melodías innovadoras con acompañamientos rítmicos en variados caracteres musicales que brindan novedad e interés desde la familiarización con los elementos empleados en la inusual combinación. De esta forma podemos escuchar en el I movimiento patrones de la salsa y bossa nova, en el II movimiento de la danza y el tango y en el III movimiento del joropo.

### **I Movimiento**

En el primer movimiento, *Allegro*, el compositor utiliza reiterativamente patrones rítmicos de la salsa y la bossa nova, los cuales emplea en la melodía y el acompañamiento, generando unidad desde la estructura rítmica y sutileza sonora desde la combinación de estos elementos en un contexto académico. En la introducción de este movimiento el compositor hace

uso de la plantilla orquestal a manera de *tutti*, que manifiesta la imponente de la orquesta en una melodía de carácter majestuoso y con una rítmica sincopada que presenta la sección de los metales. Esta melodía hace referencia al patrón rítmico utilizado en la salsa (Ejemplo 2.6 y 2.7). También están presentes células rítmicas que aluden al género de la *bossa nova*, que se establecen en las diferentes capas de actividad rítmica que acompañan al solista, lo que genera una atmósfera de ligereza y fluidez y permite que la melodía se presente con la característica lírica-cantábil propia de la *bossa nova* (Ejemplo 2.8).



Figura 19. Ejemplo 2.6 (Compás 22, I mov). Uso con autorización de la familia.



Figura 20. Ejemplo 2.7 (Compás 41, I mov). Uso con autorización de la familia.



Figura 21, Ejemplo 2.8 (Compás 99, I mov). Uso con autorización de la familia.

## II Movimiento

El segundo movimiento está escrito originalmente para clarinete, tiene una indicación de tiempo  $\text{♩} = 145$  lo cual sugiere una condición de tempo rápido, lo cual se contradice con la orientación de carácter marcado con la palabra *Andantino*, que sugiere un tempo lento; aunque está escrito en 5/4 por la pauta del tempo se intuye que el compositor estaba pensando una agrupación de división ternaria, siendo el 5/4 un  $3/8 + 2/8$ , lo que genera un reposo melódico acorde con la indicación de carácter. Se estructura en dos secciones, la primera presentada en métrica de 5/4 y la segunda *meno mosso* en 3/4. La primera sección se construye en torno a una melodía de carácter cantábil, que produce la sensación de ser danzada, se desarrolla en una estructura de cuatro compases, los cuales son repetidos en diferentes planos orquestales acompañados con una estructura rítmica que hace referencia a el tango. La segunda tiene melodías cantábiles relacionadas melódicamente con la primera parte, en esta ocasión con un carácter libre y con una indicación de tempo más lento *meno mosso*.

## III Movimiento

El tercer movimiento, al contrario de los otros dos, no tiene indicación de carácter explícita por el compositor. Posee sólo una marcación de tempo, la cual genera confusión en primera instancia debido a que pone la indicación de tempo en unidad negra en una métrica de 6/8. Esta indicación reúne cabalmente todas las combinaciones rítmicas que el compositor emplea en este III movimiento: 6/8, 3/4 y 2/4, desarrollados simultáneamente entre la melodía y el acompañamiento, generando juegos rítmicos característicos de las músicas populares. Los giros melódicos empleados en algunas secciones hacen referencia al género del joropo, y aunque

no se tiene una estructura específica de ese ritmo, se evoca de manera acertada características y sonoridades propias de dicho género.

Este concierto posee una gran variedad tímbrica, que el compositor logra a través del hábil manejo de las herramientas de orquestación, recurso que utiliza de manera esquemática en el enriquecimiento y desarrollo de sus melodías expuestas, donde se vale de la amplia plantilla instrumental para generar variedad, utilizando los mismos recursos melódicos y rítmicos.

Es una obra compuesta por dos temas melódicos para cada movimiento, los cuales se entrelazan, desarrollan y complementan entre sí. Su tratamiento melódico es claro particularmente rico en motivos que presenta e instauro en el oyente y reitera de forma estructurada en la variación de los factores acompañantes y diversifica en las cualidades tímbricas que se generan en el desarrollo de la misma.

También se representa en esta composición una de las particularidades del autor, puntos específicos de elipsis armónica y rítmica que genera una desigualdad simétrica en la numeración de compases, mas no en el tratamiento melódico, ya que en el mismo punto donde realiza los procesos de transición, enlaces, o final de sección, inicia el nuevo recurso temático, lo cual genera una asimetría de forma pero no de melodía. Estas secciones están expuestas generalmente en segmentos binarios, y aunque algunas veces el autor no mantiene dicho tratamiento, logra encuadrar simétricamente las secciones aún si los fragmentos son asimétricos entre sí; esta forma de proceder puede ejemplificarse en la introducción del movimiento, donde el compositor desarrolla la melodía en fragmentos de 8+12+12 los que, se divide en segmentos de 8, 5, 7, 5, 7 compases respectivamente, y a su vez, se subdividen en 2+6, 1+4, 1+6, 1+4, 1+4+2, correspondientemente, conservando de esta forma la división binaria de toda la sección de 32 compases.

Otra de las características que reitera el compositor en este concierto es la inclusión de fragmentos introductorios para cada movimiento, donde implementa melodías que posteriormente reutilizara en fragmentos de coda.

Con la intención de ofrecer una visión parcial de la forma de construcción de la obra, se presentan a continuación 3 tablas (una para cada movimiento) que sintetizan la información recopilada en el proceso de análisis.

**Tabla 1**

*Análisis formal del I movimiento Concerto for Paquito. Fuente: Trabajo de grado*

<b>I Movimiento 1-197</b>								
Introducción	Tema A			Tema B desarrollo	Transición	Cadencia	Variación tema A	Coda
31 compases (1-31)	4 compases Antecedente inicial	21 compases (36-59) Desarrollo Tema A	4 compases Antecedente final	36 compases (60-96)	25 compases (97-121)	42 compases (122-164)	31 compases (165-195)	11 compases (196-206)

**Tabla 2**

*Análisis formal II movimiento Concerto for Paquito. Fuente: trabajo de grado*

<b>II Movimiento 1- 145</b>										
Introducción	Tema A	Tema A'	Coda	Tema B	Tema B'	Transición		Tema B	Variación tema B	Coda
8 compases (1-8) 4+4	18 compases (9-28)	8 compases (29-36) 4+4	16 compases (37-52)	14 compases (53-68)	15 compases (69-83)	7 compases (84-92) Bloque armónico	8 compases (93-100)	14 compases (101-116)	16 compases (117-132)	13 compases (133-145)

Tabla 3

*Análisis formal III movimiento compás 1-154 Concerto for Paquito. Fuente: trabajo de grado*

<b>III Movimiento 1-154</b>										
Introducción	Tema A	Puente	Tema B	Tema B'	Puente	Desarrollo Tema B	Transición	Desarrollo Tema B	Variación tema A	Desarrollo variación
22 compases (1-22)	16 compases (23-38) 8+8	8 compases (39-46)	16 compases (47-62)	15 compases (63-77)	3 compases (78-80)	10 compases (81-90)	14 Compases (91-104)	18 compases (105-122)	16 compases (123-139)	16 compases (140-154)

Tabla 4

*Análisis formal III movimiento compás 155-310 Concerto for Paquito. Fuente: trabajo de grado*

<b>III Movimiento 155-310</b>						
Desarrollo Tema B	Transición	Cadencia	Desarrollo Tema B	Variación tema A	Desarrollo variación	Coda Final
8 Compases (155-162)	18 Compases (162-179)	56 compases Compases (180- 234)	18 compases (235-252)	16 compases (253-268)	16 compases (269-284)	26 compases (285-310)

### Capítulo III

#### Proceso de apropiación- creación, puesta en escena

**Producción gestual generada desde la concientización de los movimientos a partir de un acercamiento a la danza y a la imaginación activa en movimiento.**

##### *Acercamiento desde la danza.*

Como músico instrumentista me he cuestionado la forma de producción escénica que habitualmente desarrollamos. Este interrogante está condicionado a al género musical que se interpreta y al tipo de escenario donde se realiza la intervención musical. Sin embargo, hay factores propios de la realidad del artista que son transversales en todas las actividades profesionales que independientemente desempeñamos.

Por esto, siento necesario el estudio desde la experimentación corporal en este momento de mi formación profesional, donde es oportuno aprovechar herramientas de otras manifestaciones artísticas e integrarlos en mi perfil. Permitiendo nutrir la música desde la danza al adoptar patrones de movimiento para explorar mis sensaciones corporales en el desarrollo coherente de la música a interpretar, de una forma orgánica y espontánea.

El movimiento se define como cualquier desplazamiento físico o cambio de posición. Pero, cuando se observa a un bailarín en movimiento, es mucho más que cambios físicos de posición. Es un arte visual vibrante de breves imágenes creado mediante fuerza, equilibrio y elegancia... Aprender principios básicos de movimiento permitirá que el cuerpo se mueva con eficacia y seguridad. (Haas, 2010, p.9)

El acercamiento realizado desde la danza me ha brindado una conciencia de las posibilidades corporales diferente a como habitualmente lo concebía, generando una percepción enfocada desde la noción del movimiento como resultado. Como define Haga (2008): “Este movimiento se refiere a un componente visual diferenciado en esta sección del gesto que puede ser usado en referencia a la búsqueda de la comunicación no verbal”<sup>18</sup> (P. 5). Este estudio se realizó por medio de la mimesis y la empatía quinestésica<sup>19</sup>, para “despertar sensaciones internas a través de los sentidos vía sensorial y emocional” (Schinca, 2010). Realizando patrones de movimiento, a través de los cuales aprendí como emplear mi cuerpo en los diferentes planos espaciales; teniendo en cuenta que en mi práctica artística se utilizan habitualmente las posturas de pie o sentada. Con la danza pude explorar otras posibilidades de movimiento donde afloraron nociones corporales y concepciones espaciales que me permitían vivenciar mi cuerpo desde una perspectiva ajena.

El reconocimiento corporal ha sido como abrir un libro lleno de posibilidades de expresión para captar, responder y crear, donde, desde la conciencia y la experimentación, pude ahondar en las búsquedas principales e ir potenciando las virtudes encontradas y desechando las dificultades representadas, primero, por la dificultad técnica y segundo, por la particularidad de mi memoria corporal, el cual no está entrenado para asumir determinadas actividades física.

“El profundizar en el conocimiento y vivencia del propio cuerpo permite llegar a descubrirse, a partir de la realidad física, en un encuentro con la esencia individual, con las posibilidades potenciales, con la capacidad de respuesta ante

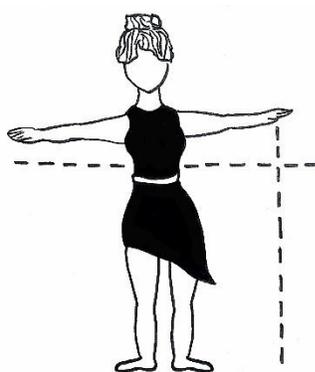
---

<sup>18</sup>“*Term movement to refer to the visual component. The term gesture will be used when referring to research into non-verbal communication as well as in relation to the expression musical gesture.*” Correspondences between Music and Body Movement Egil Haga. Faculty of Humanities University of Oslo 2008.

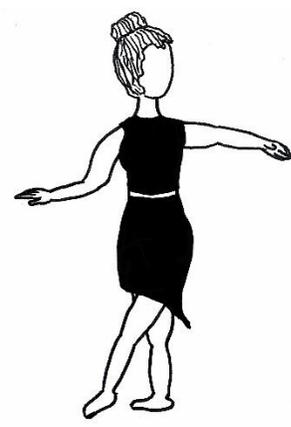
<sup>19</sup> f. Psicol. Percepción del equilibrio y de la posición de las partes del cuerpo. Diccionario de la lengua española / Edición del tricentenario. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=9GXffk8>

los diferentes estímulos, con los recursos psicofísicos de que se dispone y también con los obstáculos personales que bloquean el libre curso de los distintos canales expresivos. Es un camino introspectivo para luego poder extraer de sí mismo, manifestar, expresar.” (Schinca, 2010, p.10)

Desde esta exploración de los diferentes campos espaciales quiero resaltar las siguientes formas de movimiento que experimenté en relación con la práctica dancística.



*Ilustración 1. Movimiento lineal. Fuente: trabajo de grado.*



*Ilustración 2. Movimiento paralelo. Fuente: trabajo de grado.*



*Ilustración 3. Movimiento paralelo. Fuente: trabajo de grado.*

### ***Primer momento de exploración***



*Figura 22. Primer momento de exploración corporal.*

En el primer momento de exploración de movimiento en la interpretación, se buscó realizar dos interpretaciones, en las cuales se evidenciará un cambio significativo del movimiento y la posición corporal. Durante la primera interpretación se realizó una posición “estática” (teniendo en cuenta que en cualquier interpretación siempre se desenvuelve un

movimiento). En la segunda interpretación se exploró, una interpretación donde se buscó el movimiento a través de la representación de líneas en formas ascendentes, descendentes y paralelas.

En este primer ejercicio se generaron unos cuestionamientos importantes relacionados con la fuerza que musicalmente añade el componente corporal en la interpretación. Teniéndose en cuenta factores de balance en la posible saturación visual al emplearse la repetición de un movimiento, limitando el elemento “sorpresa” en los cambios de carácter, generando predicción y anticipación de estímulos.

### ***Exploración espacial y diferentes apoyos corporales***

A través de esta serie de imágenes, se puede tener una idea de las exploraciones realizadas, con las cuales se pretende dar un indicio de las sensaciones corporales y las necesidades técnicas representadas para la ejecución instrumental. Estos requerimientos físicos son modificados entre una posición a otra, y en muchos casos la dificultad está representada en mayor medida en el movimiento continuo del desplazamiento del cuerpo más que en la propia postura.

Imágenes tomadas en clase de experimentación con la exploración de movimientos desde la danza febrero- junio del 2016.



*Figura 23. Posición apoyada en las rodillas.*

De rodillas: es una posición cómoda, donde el cuerpo encuentra un soporte uniforme y el centro del apoyo está estable.



*Figura 24. Posición apoyada en las rodillas con el instrumento hacia arriba.*

En esta posición el apoyo diafragmático aumenta de presión, por la elongación de los músculos del vientre, dificultando la estabilidad en la emisión del sonido.



*Figura 25. Posición en una rodilla con el saxofón hacia abajo.*

Es una posición cómoda, que no afecta el desarrollo natural en la producción del sonido; ésta se altera en el desplazamiento.



*Figura 26. El apoyo del cuerpo se centra en un solo pie, dificultando la producción sonora.*

Se pretende hacer cambio de peso en la posición anatómica, buscando alternar la lateralidad en los movimientos de los pies.



*Figura 27. Apoyo del cuerpo desde la cadera y rodillas.*

Se busca un centro de apoyo desde las caderas, con una posición de las rodillas muy flexionadas, permitiendo una rotación flexible desde la cintura en los dos pies, generando un movimiento amplio desde el dorso conservando el centro del apoyo corporal necesario para la producción sonora.



*Figura 28. Posición corporal con apoyo en las piernas, la cadera y los tobillos contra el suelo.*

Exploración de los diferentes apoyos corporales en relación con medio cuerpo apoyado en el suelo, donde el contacto directo va desde los pies incluyendo las piernas y glúteos, en esta posición se siente un cambio significativo del apoyo diafragmático.



*Figura 29. Posición corporal con apoyo desde la cadera y las plantas de los pies.*

Esta exploración fue aún más compleja, debido a que quita el apoyo de las piernas, quedando completamente comprometido el apoyo desde las caderas y los pies, generando una dificultad desde el equilibrio y la tonicidad diafragmática que en esta posición está totalmente relacionada con la estabilidad corporal más no con la producción sonora.

### ***Acercamiento desde la Imaginación activa en movimiento***

Desde las posibilidades de movimiento abordadas a través del acercamiento con la imaginación activa en movimiento resultaron conclusiones significativas en mi práctica instrumental. Si bien en el principio de la búsqueda, los elementos visuales de movimiento se realizaron desde la mimesis con la danza, fue en la exploración con la imaginación activa en movimiento donde encontré más respuestas a los interrogantes de una manera cercana y de alguna manera auténtica.

La imaginación activa en movimiento es una potente herramienta de integración de nuestros mundos consciente e inconsciente, desarrollada por Carl Jung<sup>20</sup>; esta herramienta se activa por diferentes métodos de expresiones como lo son la escritura, la expresión corporal o alguna expresión artística, favoreciendo la conexión e interacción con los contenidos de nuestro mundo interior. Siendo la música una potente expresión artística, al utilizar la imaginación activa en movimiento para la concientización del mismo arte y no como recurso de proyección de la herramienta, se logra sensibilizar partes importantes en la conceptualización, proyección y visualización como artista.

Este componente utiliza y propone métodos muy presentes de otras técnicas de paisajes típicos presentes en las más antiguas tradiciones, como: el vaciamiento de la conciencia, la actitud de receptividad de concentración de la mente, la atención ritual, la objetivación, etcétera. Sin embargo, respecto a tal fondo común, la imaginación activa junguiana se diferencia por la cualidad psicológica de relaciones con la imagen que introduce. (Luca, p.75)

Desde la subjetividad musical y los diferentes planos de imágenes mentales que frecuentemente utilizamos como recurso en la interpretación simbólica musical, esta herramienta proporciona elementos para conectar y asimilar de manera profunda con el deseo a representar (todo es relacionado con el grado de conexión que se logre en cada experiencia).

La toma de conciencia corporal, en su práctica, progresiva y lenta. Las experiencias personales son intransferibles y se basan en la vivencia de

---

<sup>20</sup> (Kesswill, 1875 - Küssnacht, 1961) Psicólogo y psiquiatra suizo. Estudió medicina en Basilea, e inició su actividad a principios del presente siglo, en la clínica de psiquiatría de la Universidad de Zurich, de la cual fue luego médico director. Biografías y vidas, la enciclopedia biográfica en línea. Recuperado de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/j/jung.htm>

sensaciones propioceptivas del cuerpo en reposo o en movimiento: contracción muscular, relajación, distensión controlada: vivencia de las sensaciones articulares, percepción de sistema óseo en las posturas y en el movimiento y su relación con el tono muscular; percepción de éste en lo estático (sensación de peso contacto y apoyos) y en lo dinámico (modulaciones de la tensión muscular y del diseño corporal. (Schinca, 2010, p.15)

Por medio de las herramientas de la imaginación activa se pretende conceptualizar las emociones a través del inconsciente en conexión con el consciente, donde priman las sensaciones y la conexión con el flujo interior. De esta manera el intérprete se conecta con su energía universal dejando que los sucesos surjan desde el enlace con la idea, el deseo y el entorno desde el inconsciente como “crecimiento de la imaginación corporal en la búsqueda de la expresión propia, individual en un equilibrio entre lo consciente y lo inconsciente” (Schinca, 2010).

Este lenguaje crea las bases para un tipo especial de comunicación con el otro u otros, una comunicación que permite la creación conjunta porque existe un sustrato de elementos que cobran una significación en el momento de ser utilizados y que permiten establecer una compenetración en un plano diferente al “estar” cotidiano. En ese plano la captación es aguda, porque se ha activado el mecanismo fundamental de la relación: el dar- recibir. En ese estado comienza la transmisión de intencionalidades, climas, acciones y respuestas espontáneas, creadas en la libertad de utilización de los elementos, donde cada personalidad puede aportar sin trabas su fuerza creadora. (Schinca, 2010, p.12)

Estas prácticas realizadas desde el contacto con la herramienta de la imaginación activa en movimiento se implementan a partir de dos figuras, el movedor quien realiza la acción y es el sujeto directamente afectado por la actividad y el testigo quien desarrolla la función de canalizador y posterior repetidor del movimiento, siendo una especie de espejo en el cual se refleja el movedor para tener una visión externa de sí mismo. Esta línea de trabajo comienza inicialmente con la conexión y concientización de la respiración, donde se permite que emerja el movimiento y el sonido espontáneamente, en esa necesidad de expresión subjetiva contenida por el movedor.

Las experiencias pueden realizarse con diferentes líneas de intervención del testigo, quien puede acompañar de manera pasiva o activa la sección. En los procesos en los cuales el testigo acompaña activamente da encomiendas al movedor, estas pueden efectuarse al inicio o acompañar paso a paso la sección guiando las sensaciones logradas por el movedor. La línea que desarrollamos en las experiencias de imaginación activa en movimiento fue de modo parcial, debido a que el testigo solo me brindaba una indicación al principio de la tarea, lo que permitía que las inflexiones de movimiento se efectuaran en la conexión con mi subconsciente representando las sensaciones y emotividades del momento.

En estas experiencias de imaginación activa compartidas es importante permitir los debidos momentos de devolución, donde se racionaliza la experiencia desde la afectación representada en ambas direcciones. Inicialmente el movedor habla de lo que sintió, con que se conectó, emociones, fantasías, recuerdos o pensamientos, que pasó o que cambió desde las posturas y percepción de su propio cuerpo. En un segundo momento, el testigo hace las devoluciones de lo que vio, pero hace esta retroalimentación como si fueran propias, para ser delicado con la experiencia del otro y apropiarse de lo que el movedor le está dando, la función

del receptor se realiza desde el ámbito racional y emotivo, para lograr de esta forma conectar con las resonancias en efecto de proyección mutua, se habla de: percibí, sentí, vi.

Es importante dentro de la experiencia anotar las percepciones para construir las propias reflexiones. Donde se recopilen las emotividades en el autodescubrimiento de las sensaciones corporales en conexión con el momento expresivo representado. Por lo cual se presenta en este texto como anexo el diario de campo del proceso realizado.

El gesto corporal participa de valores mínimos y dinámicos, agógicos, rítmicos y espaciales que se conjugan para otorgarle su carácter expresivo emocional, su intencionalidad o simbología (Schinca, 2010). Desde el acercamiento que tuve con la herramienta pude sentir un significativo cambio en mi percepción corporal, creando parámetros definidos en el concepto de la autoimagen y mi relación con las sensaciones emitidas, el proceso y formas de sentir que son propias del individuo afectado por la circunstancia, las cuales se alejan de la racionalización de quienes no han tenido dichas experiencias de vida.

### **Exploración de los diferentes planos corporales**

Estas secciones de imágenes fueron extraídas del video de la muestra final del taller de producción del II semestre, donde interpreté un fragmento del segundo movimiento de la obra *Concerto For Paquito*, con una secuencia de acciones estructuradas con anterioridad, donde pretendía ejemplificar los diferentes apoyos realizados en la exploración corporal. Esta secuencia fue elaborada en relación con la música, la cual tuvo que ser modificada en relación al tempo,

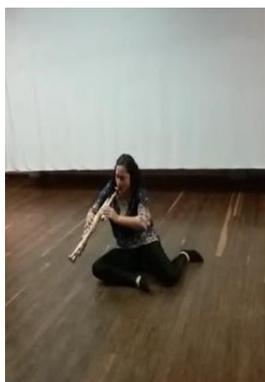
para una marcación más lenta pasando del tiempo de  $\text{♩}=145$  a  $\text{♩}=100$  para permitir un movimiento tranquilo y generar una conexión entre la actividad corporal y la música por experimentación.



*Figura 30. Apoyo corporal completo en el suelo.*



*Figura 31. Apoyo corporal parcial en el suelo.*



*Figura 32. Apoyo corporal sentado en piernas, talones y rodillas.*



*Figura 33. Apoyo corporal de las rodillas.*



*Figura 34. Proceso de incorporación al ponerse de pie, con apoyo en una rodilla y pie derecho.*



*Figura 35. Proceso de incorporación al ponerse de pie.*



*Figura 36. Tocar de pie.*



*Figura 37. Tocar de pie con el instrumento en posición hacia arriba, plano superior.*

### **Proceso creativo de la expresión gestual del instrumentista**

Retomando la categorización tipológica expuesta por Vinasco en su artículo *Una perspectiva semiótica de la interpretación musical* donde se establecen las tres líneas de movimientos, el objetivo/biomecánico, subjetivo/fenomenológico y comunicativo/funcional (Vinasco, 2011), podemos reconocer que en todas las interpretaciones musicales se genera un movimiento, el cual abarca naturalezas diferentes, pero es en la conexión con la música, donde se convierte en un gesto que ayuda a conectar con el público. En este apartado vinculó la

exploración corporal con la danza y la imaginación activa en movimiento con la representación e inclusión del gesto corporal.

En un principio las exploraciones que realicé necesitaban un alto grado de conciencia y conceptualización, pero después de un tiempo esas exploraciones se fueron transformando e incluyendo, a manera de gesto, acciones que fluían naturalmente. En ese proceso de crecimiento y experimentación corporal quiero resaltar las virtudes y las dificultades relacionadas con las áreas de exploración que a su vez argumentan las elecciones tomadas en este trabajo.

**Tabla 5**

*Fortalezas- debilidades área de la danza*

<b>Fortalezas</b>	<b>Dificultades</b>
Planos corporales	Funciones comunes de planos corporales en la práctica instrumental (de pie o sentado)
Desplazar el apoyo del cuerpo	Estabilidad del apoyo diafragmático en la producción sonora
Disociación	Menos es mas
Exigencia física	Memoria corporal

**Tabla 6**

*Fortalezas- debilidades área de la imaginación activa en movimiento*

<b>Fortalezas</b>	<b>Debilidades</b>
Carácter improvisador	Partitura establecida
Conexión con el inconsciente	
Fluir espontaneo	

El fin último de este trabajo es nutrir la gestualidad natural del músico, desde el descubrimiento de su movimiento autentico en relación con la música que interpreta. Si bien a

través de exploraciones de este tipo pueden surgir propuestas performativas que incluyan los parámetros estudiados, es en el énfasis de la sensibilización de los elementos gestuales donde se centra la intención del trabajo, donde se logra despertar o reconocer los movimientos propios del intérprete que se desarrollan de acuerdo a sus sensaciones y experiencias de vida en la construcción de su personalidad artística.

Con el objetivo de tener una visión más amplia de los procesos de concientización de los factores corporales en el ámbito de la enseñanza musical, y tener diferentes puntos de vista que vigoricen las búsquedas acá expuestas, se realizó una encuesta a músicos profesionales de diferentes contextos musicales, planos geográficos y campos de acción. De este procedimiento de recolección de datos quiero resaltar el interés general por el tema corporal y el deseo de seguir fortaleciendo dichas actividades en las instancias de formación.

Se realizó un cuestionario que abordó ocho preguntas relacionadas con la concientización de la formación gestual del músico, para documentar las experiencias particulares, el grado de concientización y el interés por fortalecer dicho ámbito. Se encuestaron 15 músicos de Colombia, Perú, Finlandia, México y España. Abarcando gran variedad de instrumentos entre los cuales se cuenta a) 2 flautistas, b) 1 pianista, c) 1 fagotista, d) 1 cantante, f) 1 chelista, g) 1 trombonista, h) 1 percusionista, i) 2 clarinetista y j) 4 saxofonistas. De esta encuesta los resultados fueron los siguientes:

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?



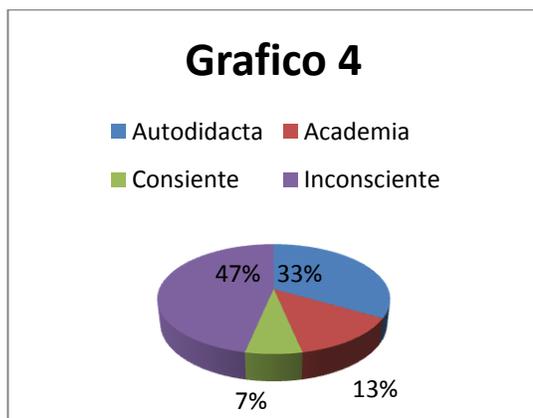
2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?



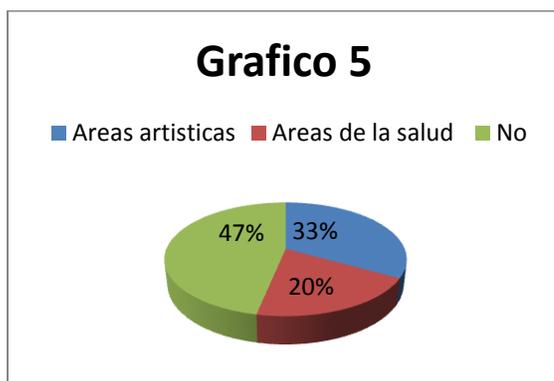
3. ¿En qué momento de su formación musical fue consiente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?



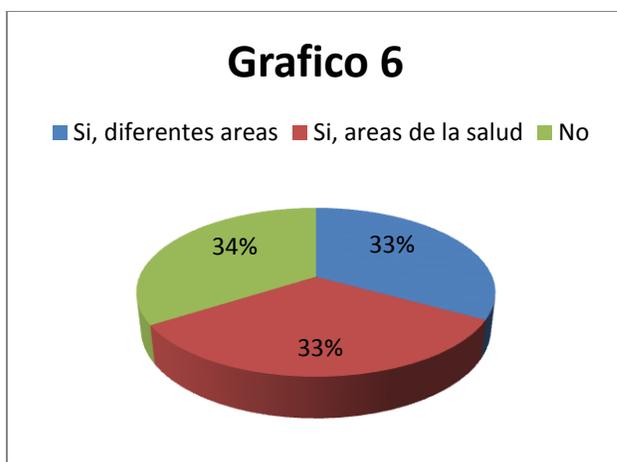
4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?



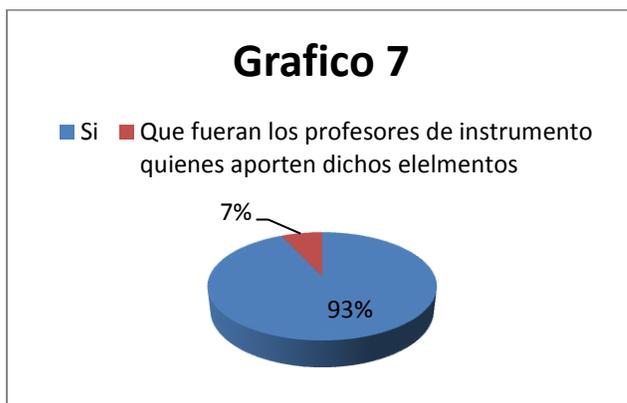
5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?



6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?



7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?



8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?



Desde las reflexiones generadas en este estudio y mis experiencias en el ámbito de la formación instrumental puedo concluir que el tema de la construcción gestual es de vital importancia en los procesos pedagógicos musicales. Los cuales se deberían institucionalizar, fomentar y divulgar como un complemento necesario dentro del aprendizaje formal.

Dichas materias están incluidas como un paso obligatorio para los cantantes, enfatizando en el concepto de que su instrumento es el cuerpo completo, relegando la función del instrumentista directamente al instrumento. Mi propuesta es poder incluir áreas que permitan la sensibilidad del músico en este ámbito, en momentos donde el instrumentista tenga una base sólida en la ejecución musical. Así puede tener libertad en las exploraciones y puede encontrarse con su movimiento orgánico, desarrollando aspectos de su personalidad que le ayuden a conectar con la música. Por este motivo sugiero que se implementen dichas áreas en el antepenúltimo semestre de formación, para que de este modo el estudiante tenga tres semestres para 1) semestre: explorar, reconocer, aprender, 2) semestre: apropiar, implementar y fortalecer y en el último semestre afianzar los recursos obtenidos y mostrarlos en la puesta en escena del fin de carrera.

### Propuesta escrita de las cadencias del Mov I y Mov III

Conservando la tradición de forma de composición de los conciertos del siglo XIX, Romero deja un espacio libre para el virtuosismo del instrumentista en la ejecución de cadencias *Ad Libitum*; históricamente estas cadencias están situadas al final del I y III movimiento, antes de realizar la reexposición del tema y fue justo en dichos momentos donde el compositor da vía libre al intérprete para su despliegue musical, pensando en las capacidades improvisatorias de Paquito D’Rivera.

La cadencia *Ad libitum*, es expresada con la abreviatura *Ad. lib.* o *Ad. l.*, proviene del latín y tiene como significado “a voluntad”. Son espacios generalmente breves dentro de la obra donde el compositor brinda plena o parcial libertad al intérprete (Diccionario Oxford); dentro de ese margen los parámetros del instrumentista deben resaltar los factores relevantes de la forma de composición desarrollada en cada movimiento, generando conexión musical y continuidad en el discurso melódico. Esta manera de proceder estuvo vigente hasta el siglo XIX donde las cadencias se realizaban a manera de improvisación, y no tenían la necesidad de ser escritas. Esta tendencia fue cambiando con el cambio generacional, donde los compositores resaltaban las diferencias entre una profesión y otra, dejando el lado creativo sólo al compositor; algunos conciertos no poseen cadencias, cuentan con pequeños fragmentos de virtuosismo escrito que se mezclan con la parte solista.

Al concebir la obra *Concerto for Paquito* como una composición completa en tres movimientos, este estudio realiza una propuesta de cadencias articuladas desde conceptos opuestos y contrastantes, pensando la obra en su totalidad donde se desarrollen las cadencias propuestas de manera coherente al contexto musical en el cual se generan.

En la construcción de las cadencias, se implementan varios aspectos de la técnica extendida buscando alternativas que incluyan herramientas que habitualmente estudiamos en el contexto académico del saxofón, pero que en pocas ocasiones ejecutamos (habitualmente en el contexto de música contemporánea). Por lo cual se incluye aspectos de la técnica extendida como: el *flutterzung*<sup>21</sup>, *slap*<sup>22</sup> y la percusión corporal- instrumental<sup>23</sup>; se hace también hincapié en la utilización del registro sobreagudo.

### **Cadencia I Movimiento- Allegro**

La cadencia que propongo para el primer movimiento está construida con diferentes motivos expuestos en el transcurso del mismo, los cuales son modificados en la búsqueda de una ampliación del desarrollo del ámbito técnico y musical. Esta cadencia está compuesta por dos momentos, los cuales buscan contraste entre sí para generar conexión y diversidad en los motivos melódicos escogidos para la construcción de la misma. Pretendo así explorar factores que implican el dominio técnico del instrumentista.

La primera parte de la cadencia tiene un carácter majestuoso marcado por el despliegue de virtuosísimo en el desarrollo de pasajes rápidos, dinámicas contrastantes, control del sonido en la utilización de intervalos amplios e inclusión de técnicas extendidas.

---

<sup>21</sup> *Flutterzung*. Si al insuflar el aire dentro del saxofón se desplaza la lengua hacia atrás como para pronunciar la consonante R, se obtiene el efecto. El saxofón. Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy, Jean-Marie Londeix. Editorial LABOR, S.A. Pág. 81

<sup>22</sup> *Slap*. Es una de las técnicas de ejecución más espectaculares del saxofón, comparable al pizzicato de los instrumentos de cuerda. Se obtiene placando la caña contra la boquilla, creando así un fenómeno de ventosa bajo la cala, y después retirando bruscamente la lengua. La caña se separa de la boquilla más de lo habitual y al volver golpea fuertemente contra ella. El saxofón. Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy, Jean-Marie Londeix. Editorial LABOR, S.A. Pág. 81

<sup>23</sup> Ataques de llave. Se puede utilizar la percusión de las llaves como ataque del sonido al principio de frase o después de un silencio. El saxofón. Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy, Jean-Marie Londeix. Editorial LABOR, S.A. Pág. 80

El principio de la cadencia es construido mediante el uso de la escala de tonos enteros, elemento reiterativo expuesto en el I movimiento, ésta se instaure en la memoria del oyente desde el acompañamiento realizado por la sección de la cuerda y es empleado con mucha fuerza en el fragmento anterior a la propuesta cadencial. Por lo cual se toma dicho elemento para generar un despliegue virtuosístico desde la utilización y desarrollo de este material (escala de tonos enteros. Ejemplo 3.1). Comienza con una nota tenida (Ejemplo 3.2), la cual busca un movimiento *accelerando* descendente para terminar en el límite de registro grave del saxofón Bb, eje tonal de este fragmento y nota que se convertirá posteriormente en un pedal.



Figura 38. Ejemplo 3.1 (Escala de tonos enteros). Uso con autorización de la familia.



Figura 39. Ejemplo 3.2 (Nota larga y escala de tonos enteros descendente). Fuente: trabajo de grado.

El siguiente paso en la construcción de la cadencia se realiza por medio de la relación de acordes mayores (Ejemplo 3.3) en la utilización de la escala de tonos enteros, los cuales varían en la articulación para generar elementos técnicos que enriquezcan la sonoridad del pasaje. En el último fragmento la relación de acordes mayores en la escala por tonos enteros cambia a cromatismo para estrechar la relación armónica. Esta conducción de la escala se conecta posteriormente, con el motivo reiterativo a manera de *ostinato* (Ejemplo 3.4), usado en toda la

introducción orquestal por los violines, motivo que es expuesto en la mano derecha del piano. Con este nuevo elemento se crea otro juego escalístico en esta ocasión de manera descendente, para culminar con la sección virtuosa de la cadencia en el registro grave del saxofón.



Figura 42. Ejemplo 3.5, compás 5 pedal. Uso con autorización de la familia.

Figura 43. Ejemplo 3.6 Melodía sincopada, introducción. Uso con autorización de la familia.

Figura 44. Ejemplo 3.7 (Motivo pedal y motivo melodía sincopada junta). Fuente: trabajo de grado.

La última parte de la cadencia, es una pequeña sección *cantabile* donde se utiliza una melodía simple, la cual adquiere un nivel de exigencia alto debido a la inclusión del registro sobreagudo (este parámetro de tesitura solo es utilizado por el compositor en el I movimiento, con el primer armónico del instrumento). En esta sección se hace conexión con la parte anterior por medio del pedal, donde las melodías expuestas emplean como base el “B” sobreagudo

invirtiendo la relación auditiva y de carácter, obteniendo un sentido *dolce*. Esta cadencia termina con un *ostinato* rítmico (Ejemplo 3.8) con el cual comienzan las cuerdas en la segunda parte de la obra, generando así un ambiente en el que se va mezclando el siguiente tema de una forma sutil y proporcionando un precedente de tempo para la siguiente sección.

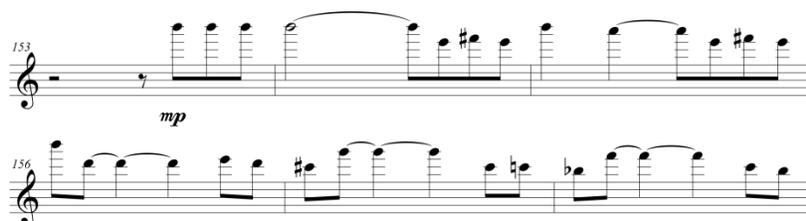


Figura 45. Melodía cantábil Saxofón. Fuente: trabajo de grado.

Figura 46. Ejemplo 3.8 (Transición de la cadencia). Fuente: trabajo de grado.

### Cadencia III Movimiento- Sin indicación

Esta cadencia contiene, como la anterior, dos partes diferenciadas, implementando caracteres opuestos entre sí, *cantábil*- rítmico, y contienen elementos contrastantes con los empleados en la primera cadencia virtuoso- cantábil.

Para la construcción de esta cadencia implementé factores expuestos en el transcurso del movimiento enfatizando en el uso de mayor a menor medida de la melodía con carácter *cantábil* del compás 47, el intervalo de octava, la utilización del tresillo, el ritmo corchea negra- corchea negra, el tritono y el cromatismo. Se desarrollarán en la cadencia de la siguiente forma.

La cadencia se anuncia con el acorde de A *ad libitum* marcado por el piano en la sección anterior, la cual se mueve en un contexto más *cantabile*; por este motivo decidí comenzar la cadencia con la misma línea melódica que se venía interpretando, retomando la melodía expuesta en el compás 47 (Ejemplo 3.9), y ampliando el motivo con la reiteración del intervalo de octava (Ejemplo 3.10).

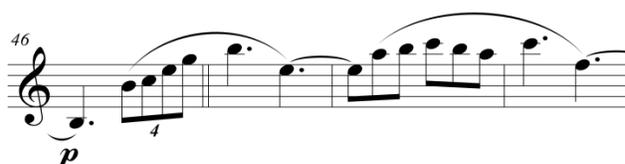


Figura 47. Ejemplo 3.9 (melodía compás 47). Uso con autorización de la familia.

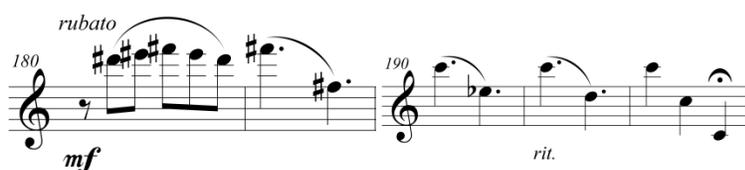


Figura 48. Ejemplo 3.10 (uso del intervalo de octava). Fuente: trabajo de grado.

Después de la exposición y corto desarrollo de la melodía *cantabile* en “A” se genera un pequeño puente, el cual comienza con una escala desarrollada de Cm7 (Ejemplo 3.11) para llegar a un momento rítmico de 5/8. Ésta métrica aunque no se ha trabajado en este movimiento trae remembranzas del segundo movimiento en el tratamiento del 5/4 y retoma un fuerte elemento empleado a través de toda la obra “el tresillo” (Ejemplo 3.12), de esta manera se logra conectar por medio del tresillo sonoridades que están fijadas en la memoria de la audiencia como factor común, pero que a través de su tratamiento genera sonoridades nuevas y eléctricas en este pequeño fragmento de transición, esta sección termina con el uso del cromatismo.



Figura 49. Ejemplo 3.11 (escala desarrollada de Cm7). Fuente: trabajo de grado.



Figura 50. Ejemplo 3.11 (métrica de 5/8 rítmica de tresillo). Fuente: trabajo de grado.

La segunda parte de la cadencia tiene como base la figura de la repetición de corchea-negra, generando una sección muy rítmica, en la cual se le pide al intérprete ser con su cuerpo e instrumento parte de ese desarrollo desde el ámbito percutido. Este fragmento comienza solo con un golpe del pie (Ejemplo 3.12) del saxofonista, patrón que genera en el oyente una ambigüedad métrica, pues la acentuación agógica generada por el pie está ubicada en el contratiempo del segundo pulso y el referente que se instaura en el oyente es de primer pulso. Esta sensación se transforma al incluir el esquema rítmico de corchea-negra, corchea-negra desde la percusión con llaves (Ejemplo 3.13) en el instrumento, generando un juego corporal con el pie y el instrumento en el movimiento de las llaves.



Figura 1 51. Ejemplo 3.12 (percusión-pie). Fuente: trabajo de grado.



Figura 52. Ejemplo 3.13 (Percusión llaves-Pie). Fuente: trabajo de grado.

Este juego rítmico se desarrolla posteriormente al incluir motivos melódicos cortos y reiterativos, los cuales están alineados con las búsquedas de las posibilidades rítmicas, esto se logra al incluir otra de los elementos percutidos corporales que tenemos dentro del marco de la técnica extendida del saxofón en el uso del *slap*, que es en este caso percusión desde la producción del sonido con la boca. De esta forma se logra generar diversos juegos rítmicos moviendo la posición de la emisión del *slap*, el cual es desplazado del 2 tiempo en un compás de 3/4 (Ejemplo 3.14) al segundo tiempo de un compás de 6/8 (Ejemplo 3.15).



Figura 53. Ejemplo 3.14 (compás de 3/4). Fuente: trabajo de grado.



Figura 54. Ejemplo 3.15 (compás 6/8). Fuente: trabajo de grado.

Para terminar la cadencia tomamos el movimiento cromático por tritonos (Ejemplo 3.16) que emplea el piano en el transcurso del movimiento, e incluimos el factor percutido instaurado en esta segunda parte de la cadencia. Esta progresión se realiza en *strigendo* para terminar armónicamente en un *stretto* (Ejemplo 3.17) que conduce al tritono de “D” para culminar la cadencia en el arpeggio de “D” en el reiterado uso de octavas (Ejemplo 3.18) que desarrollé a través de la cadencia.



Figura 55. Ejemplo 3.16 (movimiento cromático). Fuente: trabajo de grado.



Figura 56. Ejemplo 3.17 (*stretto*). Fuente: trabajo de grado.



Figura 57. Ejemplo 3.18 (octavas). Fuente: trabajo de grado.

## Proceso de Montaje

En el montaje musical se realizaron alrededor de 15 encuentros en los cuales se revisó la funcionalidad técnica de la reducción propuesta y se ensambló el proceso instrumental.

El montaje se realizó de manera minuciosa, debido a la proximidad teórica que cada una de las intérpretes poseía con la partitura, debido a que la obra fue fragmentada, analizada y estudiada en la búsqueda de una reducción con la mejor información posible; por este motivo los conceptos teóricos adquiridos anteriormente nos permitieron tener una idea global de lo que se quería buscar musicalmente. En este punto del montaje musical se buscó integrar todos los aspectos corporales trabajados en las exploraciones realizadas anteriormente, donde la comunicación inter e intra personal se vio afectada positivamente por las exploraciones realizadas. “La comunicación que permite conjunta relación entre dar y recibir. Transmisión de intenciones” (Schinca, 2010). Posibilidad de interacción donde por medio de la música se transfieren emociones.

El montaje se realizó de manera detallada desde el primer momento, incluyendo aspectos estilísticos, técnicos e interpretativos encontrados en el proceso de análisis y reducción de la obra. Vale mencionar que el intérprete juega un papel creador desde su posición hermenéutica la cual se entiende como “el arte de explicar y transmitir a través de un esfuerzo propio de la interpretación lo dicho por otros, que nos sale al encuentro en la tradición, donde quiera que no sea inmediatamente comprensible” (Gadamer, 1996, p.7), así traducimos a un lenguaje que apela directamente a los sentidos por medio de una expresión que necesita un conocimiento previo desde la notación musical y la ejecución instrumental. De esta manera creamos nuestra propia interpretación de la obra, creando realidades sonoras diferenciales entre un intérprete a otro.

El resultado de la adaptación, es un producto logrado a través de un proceso meticuloso en el desarrollo académico siendo cercano a la interpretación, práctico y funcional en la esfera de la música de cámara, donde la ejecución juega un papel primordial en la conexión de ambas partes, resaltando la particularidad de la concepción de la obra en su formato orquestal.

Desde este ámbito instrumental la partitura representa algunos momentos de dificultad especialmente para la parte del piano, donde debe asumir el *tutti* orquestal de una manera contundente y fluida en la disminución de factores de textura tímbrica. Hay varios fragmentos en la partitura que cuentan con un alto grado de compromiso instrumental, entre los cuales cabe mencionar la introducción del I mov, el compás 117 del II mov y la coda del III mov (desarrollados en el segundo capítulo).

En el montaje no encontramos mayores dificultades técnicas desde el ensamble por aspectos rítmicos. Nos enfocamos en las búsquedas sonoras para representar los elementos de la música Latinoamérica que contiene la composición, y dar variedad a los factores constitutivos de la obra, los cuales el compositor reitera en la versión original desde la novedad de la instrumentación, utilizando diferentes componentes tímbricos que nutre desde la estructura orquestal, novedad que se pierde al realizarlo solo en dos instrumentos, por lo cual tuvimos mucho esmero en las tímbricas expuestas y en implementar recursos técnicos que nos permitieran generar novedad en la utilización de los mismos medios.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, la interpretación realizada para este montaje cuenta con aportes a la partitura en la inclusión de los diferentes planos dinámicos, articulaciones y variación de tempos, que nutren los motivos expuestos por el compositor y se aproximan a la instrumentación original de la obra.

## Vinculación con Proyecto de investigación

En el proceso de maestría conté con la fortuna de ser parte con la figura de estudiante en formación de uno de los grupos de investigación que hace parte de Músicas Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, con el proyecto “Confluencias en un músico viajero: estudio de la obra de cámara de Aldemaro Romero” liderado por Esneider Valencia y Gustavo López. Este proyecto se alinea con estudios musicológicos que tienen como propósito el reconocimiento, análisis y divulgación de la producción artística de los compositores latinoamericanos.

Mi proceso académico se articula con el proyecto de investigación de Músicas Regionales, debido a que mi propuesta se fundamenta en una de las obras del compositor elegido en dicho estudio; siendo el resultado final de mi maestría la adaptación de una de sus obras para instrumento solista y orquesta, por medio de este proceso esta pieza se traslada al contexto de la música de cámara para saxofón, que es la categoría elegida para la investigación. De esta forma mi propuesta de reducción de *Concerto for Paquito* hizo parte activa de las obras estudiadas, analizadas y grabadas del proyecto “Confluencias en un músico viajero: estudio de la obra de cámara de Aldemaro Romero”.

En el desarrollo de las labores realizadas con el grupo de investigación tuve la oportunidad de aprender de la mano de dos investigadores, (Esneider Valencia y Gustavo Lopez) herramientas prácticas y teóricas que me permitieron evolucionar en mi proceso de formación e implementar dichos conocimientos en mi propuesta de investigación- creación.

Mi perfil se nutrió desde las diferentes tareas que debía abordar en la realización del proyecto, donde a través de la digitalización del score propuestos adquirí las herramientas

técnicas en el manejo del programa Finale, que posteriormente necesitaría para realizar mi proceso de reducción. Desde el acercamiento con el contexto de la obra y vida del compositor, que sería luego una gran parte del antecedente expuesto en mi proyecto, y desde el marco de la difusión, donde fui interprete con el saxofón dentro de la plantilla orquestal en una de las obras en el concierto y grabación realizado en el mes de noviembre, y en el mes de marzo donde presente al público por primera vez la reducción producto de este estudio. Sirviendo como parte de la difusión, fogueo y revisión de la propuesta de adaptación.

Una de las experiencias que siento que ha potenciado exponencialmente mi formación instrumental y maduración de la obra fue la grabación de la reducción, que se realizó dentro del proceso de articulación de los dos proyectos de investigación, esta se integró también a la producción sonora del estudio. En este momento de grabación puse a prueba mis cualidades interpretativas bajo un alto nivel de exigencia, donde evalué la calidad del montaje y ensamble logrado con la pianista, quien estuvo completamente comprometida con toda la propuesta de revisión, montaje grabación y difusión. Este proceso le da un valor agregado a mi trabajo debido a que la producción final queda registrada como parte de un proyecto de la universidad que en fin último es el objetivo de formar a los estudiantes y así poder incluir los resultados de ambas investigaciones.

## Conclusiones

Los resultados de esta investigación-creación se reflejan a la luz de tres líneas específicas: la adaptación para saxofón alto/soprano y piano de la obra *Concerto for Paquito*, la sensibilización del plano corporal y la propuesta de interpretación-creación con énfasis en las cadencias.

La adaptación realizada en este estudio sobrepasa las pretensiones habituales de los procesos de reducción, siendo estos un modo asequible de interpretar una obra a manera de ensayo. En este caso se concibe como una versión enriquecida, donde convergen conjuntamente las cualidades expuestas por el compositor desde la concepción de la música y las intenciones personales como instrumentista al abordar esta partitura, a partir de la propuesta de investigación-creación. Conceptualmente cumple con la función de la reducción, haciendo más practica su interpretación, alcanzando la categoría de pieza pedagógica, al mismo tiempo que logra el rango de obra de concierto. En este trabajo de grado, confluyen entonces aspectos de la música latinoamericana que emplea Romero, un nuevo enfoque de música de cámara (la reducción orquestal a saxofón y piano), con la inclusión de la sensibilización corporal y los elementos de la técnica extendida utilizados en las cadencias.

El trabajo realizado en la adaptación de *Concerto for Paquito*, permitió un contacto cercano con en el estilo del compositor; mediante el tratamiento y estudio de su obra pude entender de manera cercana su construcción. Por medio de la apropiación de esta partitura de Romero puedo dar cuenta del cúmulo de componentes que este compositor incluye de la música latinoamericana en un contexto académico, logrando una confluencia de géneros que vigoriza su estilo compositivo desde la inclusión de patrones familiares, pero desde la exclusividad en la

mixtura de los mismos en una construcción formal estilizada. Por los motivos anteriormente expuestos se ven reflejados en esta pieza componentes de la música de diversos contextos geográficos de América Latina, expuestos en los movimientos que la integran. De esta manera el compositor aporta novedad no solo desde la inclusión de estos elementos sino a través de la combinación entre ellos en un ámbito académico. Dichos patrones se mimetizan dentro de la sonoridad orquestal, sin presentar la sensación de estar escuchando explícitamente la música específica de la región a donde pertenecen ni ser representaciones tradicionales, de este modo aportan sus cualidades expresivas que conectan de una forma accesible a todos los públicos. Estos aspectos se distribuyen a través de la obra de la siguiente forma, I movimiento emplea patrones rítmicos de la salsa y la bossa nova, II movimiento utiliza parámetros de la danza y el tango y el III movimiento del tango y el joropo.

En mi opinión, es importante como instrumentista la apropiación y representación de obras que como esta, exaltan las propiedades particulares de las raíces de nuestro entorno cultural. En *Concerto for Paquito* el compositor logra integrar dos mundos musicales, con el saxofón como instrumento protagonista, posicionando las cualidades de la música latinoamericana en un contexto meritorio de estudio a profundidad, para así fortalecer los parámetros de nuestra música tradicional-popular en un contexto potenciado por los conocimientos adquiridos en un ámbito de formación posgradual.

El proceso de adaptación comprendió dos aspectos que fueron abordados cabalmente según las necesidades de la investigación. El primero, representado desde la conformación instrumental, porque la obra se distancia de los procesos de formación y de recital, ámbitos importantes en este estudio por el objetivo de inclusión de la composición en dichos campos. La conformación instrumental, originalmente orquestal, motivó la realización de una reducción para

piano. Este procedimiento se dificultó técnicamente por varias razones: la cantidad de líneas orquestales que implementa el autor (de 3 a 5 hasta 7) (compás 117 II mov), el manejo de las texturas tímbricas empleadas (compás 28 II mov, compás 1 I mov) y los elementos técnicos propios del piano (compás 194 I mov, compás 303 III mov). Ante dichos impedimentos se encontraron soluciones prácticas que hacen de la reducción una versión aplicable en el contexto de formación y concierto, que conserva la estilística con la que está constituida la partitura original. El segundo elemento que se abordó en la adaptación fue la instrumentación de la parte solista del segundo movimiento, inicialmente escrito para clarinete, para lo cual se implementó una re-instrumentación, que con cambios melódicos mínimos (compás 24 y 84 II mov), conserva las cualidades musicales expuestas por el compositor, enriquecidas con la sonoridad del saxofón soprano.

Desde la esfera de la búsqueda y exploración corpórea cobran valor las experimentaciones realizadas en el acercamiento con la imaginación activa en movimiento y la danza, que aportaron conceptos extra musicales para el enriquecimiento de la gestualidad corporal como instrumentista. Estos aspectos buscados desde el ámbito del macro movimiento, develaron la necesidad técnica instrumental que se requiere en las representaciones musicales, por lo cual se integraron en momentos específicos. Pero también se potenciaron los micro-movimientos en la concientización y trabajo de las herramientas del lenguaje no verbal.

La gestualidad dentro de la puesta en escena musical no deja de ser un concepto subjetivo ligado a los gustos específicos de cada individuo, por lo cual, se resalta el valor de encontrar un movimiento natural (orgánico) acorde con la personalidad del músico, que sea potenciado y estudiado desde el ámbito consiente para generar movimientos coherentes en doble dirección, desde la afectación que el intérprete recibe de la música y como la expresa al público receptor.

El trabajo creativo en la construcción de las cadencias, integra de manera más libre (sin el condicionamiento presentado por la estructura de la partitura) los conceptos trabajados desde el plano corporal, poniendo aspectos musicales que permiten representar las exploraciones realizadas desde la sensibilización de ese ámbito. Así, el resultado escénico de la propuesta musical fortalecida por las búsquedas corpóreas, incluye tanto factores desde el micro y macro movimiento, e integra el acervo de emotividad relacionado con la práctica instrumental. En consecuencia, en la interpretación de la reducción realizada para este estudio pude explorar y nutrir mi perfil profesional.

En el proceso de construcción de las cadencias se tomaron elementos escalísticos, rítmicos y melódicos expuestos en el desarrollo de cada movimiento, seleccionando los insumos necesarios para la elaboración de las propuestas. Estos aspectos brindaron unidad y conexión estilística con lo concebido por el compositor. También se incluyeron allí recursos de técnicas extendidas del saxofón. Es importante mencionar que Romero en sus composiciones no hace uso de estas técnicas para el instrumento, por lo cual esta propuesta enriquece la obra integrando elementos novedosos que aportan a su sonoridad. Estos nuevos componentes tímbricos no distorsionan el contexto estilístico general, por el contrario aportan a su valor estético y elevan su nivel técnico, por las exigencias presentadas a los intérpretes.

De este modo se integran en este estudio diferentes elementos que permiten fortalecer la interpretación, divulgación y apropiación de la obra, en una reflexión corporal que brinda herramientas y plantea cuestionamientos alrededor de nuestra práctica gestual dentro de la interpretación musical.

## Bibliografía

- Assinato, M. V. & Ghiena, A. P. & Shifres, F. (2013). Nuestro cuerpo en nuestra música. Expresividad en la ejecución musical en vivo. Universidad Nacional de La Plata- Argentina. Septiembre del 2013.
- Chanel, H. (Dirección). (2008). Los secretos del corporal lenguaje [Película].
- Chautemps, J. L & Kientzy, D. & Londeix. J.M. (2001). El saxofón, Editorial Labor, S.A.
- David, F. (1975). El lenguaje de los gestos - La comunicación no-verbal. Buenos Aires: Emacé.
- *De Luca, F.*(año). La imaginación activa de Carl Gustav Jung hacia una nueva consciencia ético-psicológica del mundo. Ciudad, editorial.
- Flora, D. (1975). El lenguaje de los gestos- La comunicación no-Verbal. Emecé editores, Buenos Aires- Argentina.
- Gadamer, H.-G. (1996). Estética y hermenéutica. Granada.
- Guiraud, P. (1986). El lenguaje del cuerpo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Haas, J. G. (2010). Anatomía de la danza. Instrumento. Santiago de Chile.
- Jung, C. (2006). Metas de la psicoterapia, *Obras completas*, vol. xvi, Editorial Trotta, Madrid.
- Knapp, M. L. (1982). La comunicación no verbal - El cuerpo y el entorno. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós.

- Lerman, F. (2007). Borrando fronteras, la música académica y popular o de intercesión. Argentina.
- Luca, F. d. (s.f.). La imaginación activa de Carl Gustav Jung hacia una nueva consciencia ético-psicológica.
- Luz Ángela Gómez, L. A. (2014). Nuestro cuerpo en la escena musical, Universidad Pedagógica Nacional.
- María Victoria Assinnato, A. P. (2013). Nuestro cuerpo en nuestra música. La plata.
- Mínguez, A. (1999). La otra comunicación. ESIC EDITORIAL. Madrid.
- Riemann, H. (s.f.). Reducción al piano de la partitura de orquesta.
- Romero, A. Concerto for Paquito, manuscript. Aldemaro Romero Archive, Special Collections, university of Miami. Miami, Florida.
- Sad, J. (2006). Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Schinca, M. (2010). Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento.
- Valencia, E. (2013). The Solo and Chamber Saxophone Music of Aldemaro Romero, University of Miami, scholarly Repository.
- Villafruela, M. (2007). El saxofón en la música docta de América Latina: el rol de los Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.

## Anexos

### Anexo escrito 1

#### **Preguntas realizadas al clarinetista y saxofonista cubano Paquito D’Rivera el 26 de mayo del 2017**

**1. ¿Tuvo usted contacto directo con el compositor Aldemaro Romero?**

Fui amigo personal de Aldemaro, a quien conocí durante mi primer viaje a Caracas a mediados de los ochentas a través del empresario rumano-venezolano Jacques Braunstein.

**2. ¿Tiene usted conocimiento de la obra Concerto for Paquito?**

Varias veces tratamos de presentarla en Venezuela, y cuando ya estábamos a punto de lograrlo, llegó "quien tú sabes" y –como dicen los argentinos– se pudrió todo.

**3. ¿Tuvo conocimiento del estreno de la obra realizado por Gregory Parra con la orquesta sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho en el año 1999?**

Pues sí, me enviaron una grabación en vivo que le quedó muy bien a Gregory.

**4. ¿A tenido intensiones de interpretar el Concerto for Paquito?**

No desde que Aldemaro murió y pasó lo que pasó (y sigue pasando) en Venezuela. Algún día será, y podremos rendir homenaje a Aldemaro, el más versátil músico venezolano.

Ahí te mando como attachment una foto en mi casa de New Jersey a principios de los noventas con Aldemaro, Braunstein y Pucho Escalante, trombonista cubano que vivió muchos años en Caracas.

## **Anexo escrito 2 Encuestas.**

**Encuesta #1 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Ulla Suokko**

**Instrumento: Flauta**

**Perfil profesional: Doctora de la Universidad de Julliard, intérprete de la orquesta sinfónica de Lima- Perú. Maestra en reiky**

**País: Finlandia**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Absolutamente. Somos nosotros el instrumento. Importantísimo la conexión con la tierra y con el respiro. No solo para los que tocan instrumento de viento. El cuerpo tiene que ser alineado con la intención y la propuesta de la música. No masquear incomodidad, pero facilitando la presencia, la vibración y la comunicación.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**Por la mayor parte eso he estudiado aparte. Pero tocando mucha música contemporánea he trabajado la actuación en la pieza también con los compositores. En Juilliard trabajamos con una maestra de técnica Alexander también que ayudaba mucho en conocer y sentir el cuerpo. Y más importantemente usar el cuerpo en una manera que ayuda la verdadera expresión.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consciente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Desde principio. Siempre sentí la importancia de presencia de todo el ser. Con mis alumnos hablo mucho del desarrollo del carisma y la expansión del aura.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**He trabajado con compositores quiénes pidieron gestos faciales y corporales. También en mis actuaciones he incorporado teatro, poesía y danza como parte de la expresión. En estos proyectos trabajo bastante con video para ver, entender y mejorar.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**Si, la respuesta anterior. Clases de danza, improvisación teatral, voz.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**Muchos y continuando siempre. Desde yoga, NIA, 5 Rhythms a Stanislavski.**

**Aprendo mucho con los actores y sus procesos. Hay demasiados libros para**

**mencionar, pero uno viene en mente que leí hace mucho tiempo: *Free***

***Play: Improvisation in Life and Art* de Stephen Nachmanovitch.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Absolutamente. Es obligatorio para un artista integro. Necesitamos estudiar muchas cosas para expandir nuestra presencia y esencia y nuestro ser, para poder ofrecer no solo la técnica sino una experiencia más completa y profunda de arte y mística. De lo inexpresable. Siempre hay más para explorar.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Desde pequeños. Y por siempre. Es un aprendizaje y exploración no solo para la escena sino la vida misma.**

**Encuesta # 2 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Sandra Paola Jiménez Carmona**

**Instrumento: Saxofón**

**Perfil profesional: Docente, Músico saxofonista**

**País: Colombia-Popayán**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Ciertamente, primero lo hacía de una forma inconsciente e intuitiva, luego con el pasar de los años, las experiencias personales y como docente, la reflexión y la búsqueda de información, me revelan el cuerpo, el gesto y la imagen mental como elementos de gran importancia en la interpretación de la música.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**Por fortuna, tuve la suerte de cursar mis estudios de bachillerato en la escuela de teatro y me gradué como bachiller actriz. Dentro de mi formación musical era un tema que no se trataba directamente, me refiero que no cursé ningún curso o seminario enfocado en esta problemática.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consiente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**En función de la música, la consciencia la obtuve al momento de enfrentarme con la enseñanza del saxofón.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**Como lo mencioné anteriormente, fue algo inconsciente. Creo que tiene mucho que ver la parte teatral, también la claridad de lo que es la técnica y la interpretación y**

**que el gesto corporal está latente en ellas de maneras diferentes; me refiero a que en un pasaje el “gesto” (movimiento pronunciado de una parte del cuerpo como un dedo, la muñeca, una flexión de las piernas) puede generar un impulso que potencie la claridad de la técnica. Y que la interpretación es comparable a la forma en que un actor recita su parlamento y esto me lleva a la CONSTRUCCIÓN del personaje, en donde la pieza musical es el personaje y el músico es el actor (no se si te confundo)**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**Creo que esta pregunta ya la respondí**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**Hay una teoría de la actuación que se llama “la biomecánica “de Meyerhold” esta habla que el actor debe ser consciente de cada movimiento muscular, se puede enfocar tanto en lo técnico, como por ejemplo del 1 al 10 como realizo un crescendo o un diminuendo y así relacionar el forte y el piano con las intensidades correspondientes y en la parte de la interpretación stanislavski con la memoria sensorial o afectiva, la cual trabaja desde pequeñas sensaciones e imágenes mentales Eso es lo que primero recuerdo.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Es de vital importancia. Teniendo en cuenta que el campo extendido del arte nos abre un todo un universo en donde podemos encontrar desde el happening, instalación, performance, en donde la música en vivo puede ser incluida y también en el campo musical piezas como la sequenza para trombón de Berío, el harlequín de Stockhausen y fénix de Ryo Noda las cuales requieren la actuación del mismo interprete nos confronta como músicos de profesión a extender nuestras habilidades para enfrentar este repertorio y ser fieles a la idea original de los autores que concibieron su obra con estas características. Porque la música no solo se escucha.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Creo que desde que el estudiante se vea enfrentado a la escena, yo diría desde el principio de sus estudios musicales, tal vez como una sensibilización o mejor llamarlo desensibilización hacia la escena.**

**Encuesta #3 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Crhistian Sepúlveda**

**Instrumento: Saxofón**

**Perfil profesional: Estudiante de 6to semestre de música, Universidad de Antioquia**

**País: Colombia- Medellín**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

9. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Si, pienso que la expresión corporal es muy importante porque aporta visualmente a lo que se está diciendo con la música.**

10. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**No, hasta el momento no he recibido formación en ese aspecto.**

11. ¿En qué momento de su formación musical fue consciente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Hasta hace poco fue que empecé a ser más consciente de lo que pasa con el cuerpo a la hora de tocar.**

12. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**Lo he venido trabajando tocando frente al espejo tratando de reflejar lo que quiero.**

13. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**No.**

14. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**No.**

15. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Sí, es necesario conocer a fondo sobre este tema para complementar nuestra formación como intérpretes.**

16. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Finalizando la carrera.**

**Encuesta #4 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Pilar Yecenia Perez**

**Instrumento: Percusión**

**Perfil profesional: Docente, Graduada de Percusión de la Universidad EAFIT**

**País: Colombia- Medellín**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Sí.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**No.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consiente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**En los últimos 10 meses.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**Mirando videos y siendo consiente de los movimientos.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**No.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**Sí. Más como respiración, yoga y teatro.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Sí.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Desde el inicio.**

**Encuesta #5 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre:** María Elena Narváez

**Instrumento:** Canto

**Perfil profesional:** Cantante graduada de la Universidad de Antioquia- Docente. Aspirante a Magister en Artes de la Universidad de Antioquia

**País:** Colombia- Carmen del Viboral

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Todo el tiempo pienso en este aspecto, pues es muy importante para el cantante poner todo su cuerpo y su gestualidad en función de la música que está interpretando, ya que nuestro instrumento es el cuerpo entero y por esta razón es fundamental una conciencia plena de esto en el escenario.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**Si, básicamente en el taller de expresión corporal.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consciente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Desde el comienzo de ella.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?
5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**Si, el baile y el teatro.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**No recuerdo exactamente los artículos, pero si he leído algo sobre este tema.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Si, totalmente de acuerdo.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Desde el inicio de la formación.**

**Encuesta #6 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Sergio Garran Espeso**

**Instrumento: Clarinete**

**Perfil profesional: Graduado de Clarinete del Conservatorio Superior de Castilla y León  
Salamanca. Docente**

**País: España-Sahagún**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**No, nunca he pensado en la importancia escénica de mi cuerpo a la hora de la interpretación.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**Durante de mi proceso de formación lo único que me decían los profesores era evitar ciertos movimientos, más que ser consiente de los movimientos que hago dejar de hacer ciertos movimientos.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consiente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Cuando terminé mi carrera y tuve ciertos conciertos a lo largo de Sahagún, León y Valladolid, ya fui consciente de que la importancia de ciertos movimientos o simplemente transmitir seguridad era importante para mi interpretación.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**No he desarrollado de ninguna manera, los únicos movimientos que hago para la interpretación son los que salen de forma natural, no son premeditados, más allá de las entradas lógicas que das cuando tocas con el plano en música de cámara.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**Me he formado desde un punto de vista escénico debido a que estude 5 años de teatro y posteriormente he participado en diversas obras escénicas ya sean de tipo de zarzuela u opera.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**No he leído, ni visto documentales, ni me he informado por mi cuenta de ninguna otra alternativa que me ayudara para las búsquedas corporales.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Realmente más que implementar materias dentro del proceso de aprendizaje me resulta más interesante que los profesores de interpretación sean los que estén formados para poder abarcar ese ámbito.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Obviamente me parece indispensable desde el primer momento en que un alumno se pone delante de un público, que tengas cierta formación ya que de cara al público es importante tanto la gestualización como cualquier otro movimiento corporal.**

**Encuesta #7 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Hugo Bravo Rosero**

**Instrumento: Saxofón**

**Perfil profesional: Magister de saxofón de la Universidad EAFIT, Docente de saxofón Red de Escuelas de Música de Medellín.**

**País: Colombia- Nariño**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Lo he pensado y me parece de gran ayuda para el músico como para el público que no solo escucha sino que es capaz de entender mediante nuestros gestos corporales lo que queremos transmitir.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**Si, tardíamente, pero sí.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consciente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Debieron pasar muchos años para que apenas en la mitad del pregrado me inyectaran la semillita de lo corporal aliado a la música. Apenas ahí empecé a comprender la importancia de ese vínculo inseparable: música-movimiento.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**Creo que mi desarrollo ha sido un poco inconsciente. Fluye con lo que siento en el momento, llevado tal vez de un recuerdo, una imagen, una persona, la misma música, sus acordes, sus melodías, su armonía, hacen que inconscientemente me mueva o haga gestos con mi rostro.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**He visto videos de músicos no solo saxofonistas sino pianistas donde muestran como el movimiento de tu cuerpo es el resultado de lo que genera la música.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**De vital importancia. Cuando ya el estudiante adquirió bases sólidas de la técnica del instrumento es el momento ideal, pienso yo. La música no solo es tocar juiciosamente las indicaciones que quiere el compositor o arreglista de su obra.**

**Muchos estudiantes son excelentes “estudiando” pero en escena se va al piso todo ya**

que no son capaces de controlar la ansiedad, los nervios, etc. Si eso nos pasa a los adultos muchas veces, creo que en un niño es más conveniente llevarlo a que entienda estos aspectos tempranamente. Nunca estará de más una materia donde realmente te enseñen a respirar, donde te den pautas para mantener la calma en momentos de adrenalina y ansiedad, como los que se siente antes de salir a un escenario, donde te enseñen a desinhibirte a pesar de por ejemplo, tener una actitud o personalidad tímida, una materia donde puedas sentirte libre tocando pero moviéndote acorde a lo que te genera la música. Creo que un estudiante al que se le potencia tempranamente en todos los aspectos extra musicales para ponerlos al servicio de la música habrá ganado cancha más fácilmente dentro de un escenario musical.

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

Como lo dije anteriormente. Más temprano que tarde. He trabajado con niños que a muy temprana edad moverse mientras tocan les resulta divertido. Eso se les convierte en un hábito y lo incorporan siempre al tocar así sea un estudio musical.

**Encuesta #8** para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”

**Nombre:** Leonardo Morales

**Instrumento:** Trombón

**Perfil profesional: Trombonista del Grupo Gale, productor y arreglista****País: Colombia- Cali**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Después de mucho tiempo sí, porque considero que eso genera un impacto visual. En el caso mío, que trabajo en la música popular para el público es impactante que haya no solo una ejecución de instrumentos sino que también haya lo que se llama popularmente un show y para ello es necesario desenvolverse corporalmente, hacer algún tipo de actividad que le dé más dinamismo al concierto que se está haciendo. Eso por una parte, incluso más importante, lo he pensado porque creo que es una manera también sin que sea algo mecánico, porque quizás lo que mencione anteriormente puede ser un trabajo más mecánico, concertado por una coreografía, marcado por unos patrones predeterminados hay otra parte más importante como el desenvolvimiento que tiene uno con el instrumento y al mismo tiempo un movimiento corporal.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**Nunca me hablaron de ese tema.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consciente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Bueno, uno inicialmente y cuando se estudia en academia, (yo estude en el conservatorio) uno se ubica demasiado en la parte técnica del instrumento en todo el estudio técnico como tal, pero uno no se preocupa ni por cómo se viste ni por nada, solo quiere tocar bien, menciono de como uno se viste porque en mi campo laboral que es la música popular esto es algo que también genera impacto, la presentación personal, en fin la puesta en escena, ese tipo de cosas pero solo con el tiempo, la experiencia y las demandas de los mercados es que uno se va dando cuentan que se requieren cosas dinámicas, diferentes a simplemente hecho de pararse y tocar un instrumento.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**No he profundizado mucho en el tema, entonces no puedo decir que ya tengo un desarrollo en ese aspecto. Pero puedo decir que lo que siento es que he logrado desarrollar una mayor libertad disfrutando más lo que toco y digamos que eso se refleja también en el movimiento del cuerpo, por el simple hecho de uno aprender con el tiempo a disfrutar más la música y a preocuparse menos por lo técnica (que es un aspecto igual de importante), hace que podas, incluso bailar, moverte, que la interpretación del instrumento pueda ir con el movimiento corporal.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**En materia artística, no, nunca. Lo único que he hecho es tener actividades deportivas como natación, gimnasia deportiva, todo con el fin de tener un estado**

**físico medianamente estable para poder hacer el trabajo, porque como sabemos necesitamos buena salud y fortaleza para trabajar como intérpretes.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**No, nunca**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Total. De vital importancia. Porque va a ser una disciplina más integral, entonces no se va a limitar solo a la interpretación de un instrumento de una manera llámenlo mecánica o cuadrículado, sino que va a ser más integrado, eso va ampliar la disciplina. Es interesante poder sumarle otros elementos a las interpretaciones instrumentales con el fin de enriquecer la puesta en escena indiferente del género que uno toque.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Yo creería que si a uno desde el comienzo lo educaran con ese tipo de elementos como decía anteriormente con el fin de enriquecer más la disciplina eso sería genial, porque eso le otorga dinamismo al trabajo que uno hace, obviamente sería como una decisión personal cada quien como lo aplica, pero me parece que eso se lo deberían enseñar, que uno lo aprenda desde el inicio de la carrera.**

**Encuesta #9 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Juan Ruiz**

**Instrumento: Clarinete- saxofón**

**Perfil profesional: graduado de Longy School of Music, arreglista y compositor**

**Pais: Colombia-vive en Boston**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Sí, claro. Me parece una parte extremadamente importante ya que da mucha seguridad a la hora de presentar una buena interpretación**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**Si, tuve varios maestros y en especial en las clases de música de cámara en la universidad, practicábamos desde como entrar al escenario hasta como salir. Siempre muy artístico.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consiente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Creo que desde siempre me he fijado mucho en como un gran artista, siempre tiene una gran presencia en el escenario y esto ayuda atrapando el público durante su interpretación.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**Siento que aun esta en desarrollo. La concentración para mi cumple un papel fundamental. Grabarme y ver los videos ha sido de gran ayuda para evitar gestos que no ayudan durante los conciertos.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**No realmente.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales?

¿Cuáles?

**"The talent code" y "Outliers" me parecen unos libros muy completos que ayuda a cualquier persona a lograr y entender cómo obtener mejores resultados en su disciplina.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Me parece importantísimo, sobre todo enseñarlo durante la música de cámara ya que aquí es donde podemos comunicarnos con nuestro cuerpo y una buena guía, sobre todo para evitar los gestos que no nos ayudan me parece vital para un buen desarrollo interpretativo. Inclusive hablar sobre lo importante de cómo vestirnos en el escenario. Creo que el mejor consejo en esto lo dijo Thelonious Monk que decía que en el concierto debemos estar " As Sharp as possible" (los mejor que podamos).**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Desde el comienzo me parece que es importante establecer la conexión artística de nuestro cuerpo con las sonoridades de nuestro instrumento y ser conscientes de cómo nos movemos durante la práctica individual ya que lo que hacemos ahí será reflejado durante los conciertos. El mejor referente para mí siempre han sido los cantantes ya que ellos/ellas tienen que mantener una postura excelente para lograr manejar su voz de una manera correcta.**

**Encuesta #10 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Zoila Martínez**

**Instrumento: Piano**

**Perfil profesional: Intérprete y productora de salsa.**

**País: México**

**Pianista mexicana radicada en el gremio salsero de New York**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Por supuesto que si como músico, es una reacción natural emocional física dependiendo del temperamento y carácter de cada músico.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**En mi experiencia muy personal, siempre me limitaron a que no podía tener ningún tipo de expresión cuando yo era estudiante de música clásica, esto me molestaba mucho porque no me dejaban ser yo, recuerdo mucho a la maestra de piano decirme que no me moviera, me sentía con las manos atadas, ella me tocaba los hombros diciéndome no bailes, esa fue una de las reacciones por las cuales abandone la música clásica.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consiente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Realmente no fui consiente, más bien al largo de mi carrera me di cuenta por comentarios de espectadores y cuando podía ver videos de mis actuaciones que tenía lenguaje corporal y gestual a la hora de interpretar.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**No sé si percibirlo como potencial gestual, más bien lo puedo percibir como los movimientos de un músico ante la sensibilidad e interpretación en la música.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**No.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**No.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Si lo considero importante.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Sinceramente no sé si yo consideraría incorporar este aprendizaje como un entrenamiento ya que cada músico proyecta sus movimientos dependiendo de su carácter, sensibilidad creo que es algo totalmente individual en cada músico, en mi tiempo de estudiante jamás escuche algo así.**

**Encuesta #11 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Luis Enrique Pérez Quilla**

**Instrumento: Oboe**

**Perfil profesional: instrumentista de la orquesta sinfónica de Cusco. Profesor.**

**País: Perú- Cusco**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Desde mi punto de vista, un músico a la hora de interpretar la obra debe expresar serenidad de manera que el público sienta la conexión íntima de la música entre el intérprete y el oyente**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**En mi experiencia como estudiante de música mi docente no tenía idea de cómo hacer música sin esos incómodos gestos a la hora de interpretar una obra.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consciente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Me di cuenta de su importancia cuando analizo los videos después de un concierto.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**Hasta ahora tengo problemas, pero me gustaría mucho poder solucionar este problema.**

5. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**Hay una página llamada “Gran Pausa” donde encuentras todo tipo de material que ayuda a solucionar muchos problemas en los músicos.**

6. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Desde mi experiencia un material así no solo sería de gran utilidad sino que enriquecería la formación de los estudiantes de música para así formar buenos profesionales**

7. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Desde la formación básica puesto que es ahí donde se cometen todos los errores que hasta la fecha se conocen y no todos son fáciles de solucionar.**

**Encuesta #12 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Wilson Ferrer**

**Instrumento: Saxofón**

**Perfil profesional: Magister en saxofón de la Universidad Eafit, Docente de saxofón de la Universidad de Antioquia**

**País: Colombia-Montería**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Sí.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**No.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consiente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Al final de la carrera y maestría.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**Viendo otros maestros en concierto.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**Natación, meditación.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**Algunas de casualidad. Posturas de relajación. No ha habido búsquedas intensas.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Si, la música comprende el cuerpo es necesario manejarlo completamente.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**En la mitad de la carrera, cuando se haya afianzado la técnica del instrumento y se pueda iniciar una búsqueda corpórea.**

**Encuesta # 13 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Santiago Isaza Pérez**

**Instrumento: Violonchelo**

**Perfil profesional: Maestro en violonchelo de la Universidad de Antioquia, intérprete.**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Por su puesto que lo he pensado, pienso que el cuerpo juega un gran papel al momento de interpretar un instrumento, y mucho más al momento de estar en escena, se puede convertir en un gran apoyo y ayudar a la interpretación si se es consciente de ello, o como puedo convertirse en su mayor adversario.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**En mi formación académica lastimosamente no tuve una formación muy amplia de ello, pero si someramente mi maestro y otros hablaban de "tips" que pueden ayudar a ello, sin ser mencionado que estaba enfocado a la gestualidad en la escena.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consciente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Empecé a ser consciente de ello cuando tuve una lesión a la mitad de mi carrera por no utilizar muy bien mi cuerpo, y de ahí empecé hacerme varias preguntas, entre ellas la importancia de mi cuerpo y mucho más en la escena.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**Pienso que he logrado desarrollar mi potencial gestual por medio de un trabajo psicológico, logrando conocer y analizar mi cuerpo de la mano del trabajo musical, logrando despertar el control de todas mis sensaciones y movimientos a partir de la interpretación musical.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**Propiamente que ejerza una disciplina no, pero en algún momento he tenido la experiencia de acercamiento al yoga, al teatro físico y al atletismo.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**He tenido gran interés y algo si he leído y visto, pero la verdad no recuerdo sus nombres.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Lo considero importantísimo, ya que hacer música para mí no es sólo tocar instrumento, está lleno de pequeños detalles en la que el cuerpo y la parte corporal juegan un papel muy importante en nosotros como artistas.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Yo consideraría en empezar a tener algo conocimiento y exploración del cuerpo al principio (en muchos lugares los maestros recomiendan hacer de grupos de teatro), para generar esa consciencia, y luego cuando se esté más adelantado en los conocimientos musicales y artísticos ya enfocarla en un poco en su rama.**

**Encuesta #14 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Sandro Mercado**

**Instrumento: Fagot**

**Perfil profesional: Interprete de la Orquesta Sinfónica de Cusco- Perú**

**País: Perú- Cusco**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Al momento de interpretar una obra en un concierto, el músico expresa a través de su instrumento un mensaje al auditor, para la realización de dicha actividad, los intérpretes deben poseer una serie de habilidades técnicas y de dominio instrumental que habrán adquirido a lo largo de su formación, en mi propia experiencia, he notado y me han hecho notar otros músicos y los oyentes en general, que mi cuerpo también envía un mensaje, lo cual ayuda a enviar el mensaje correcto al público, sobre la interpretación de cualquier obra.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**En mi formación académica lleve un curso llamado expresión corporal, que me dio algunas herramientas para tener presente sobre los gestos en escena, sin embargo, pienso que fueron insuficientes, fueron más teóricos que prácticos, creo que el lenguaje corporal al ejecutar tu instrumento también debe practicarse, y llevar un equilibrio con el nivel técnico que se va adquiriendo.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consciente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Al concluir con mis estudios, recién fui consciente de la importancia del desarrollo escénico de mi cuerpo, al asistir a clases maestras y observar a algunos músicos, pero esta materia aún sigue siendo materia de mi propio estudio, pues aun no soy completamente consciente del mensaje que mi cuerpo envía, pienso que al igual que**

**la parte técnica del instrumento nunca se termina de aprender, deberíamos darle un tiempo de nuestra práctica diaria al desarrollo escénico de nuestro cuerpo.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**Lo hago de forma muy básica, reviso algunos videos que puedo grabarme, al momento de estudiar algunas obras siempre trabajo con un espejo, para poder ver, como esta mi cara, y mi cuerpo en general.**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**He hecho cursos cortos de teatro, y también he participado en algunos talleres de improvisación corporal, que me han hecho un poco más consciente de esta materia, pero pienso que sigue siendo muy poca.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**El material al cual he tenido acceso es muy poco, tal vez por no prestarle mucha importancia a este tema, he leído un poco sobre la Técnica Alexander, el cual te habla de cómo usar tu cuerpo adecuadamente, para conseguir la excelencia y no causar tensiones innecesarias, lo cual interviene de una forma considerable el práctica del instrumento y más importante aún en el producto final, que sería la hora del concierto.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Lo considero de mucha importancia, el tener la conciencia de que, al momento de interpretar una obra, el público no solo recibe el sonido del instrumento que ejecutamos si no también recibe un mensaje a través de nuestro cuerpo, y esta es una percepción visual, como intérpretes somos el conjunto de todo, el instrumento, nuestro cuerpo, el ambiente, etc. Considerando que nuestro instrumento es una extensión de nuestro cuerpo, es de vital importancia saber cómo estudiar y practicar el mensaje que nuestro cuerpo da.**

8. **¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?**

**Al ser de vital importancia y en mi propia opinión, el aspirante para estudiar música debería tener una introducción sobre este tema, así desde el principiante de primer año, podría trabajar esta área, el cual opino yo, ayudará a su propio estudio técnico, y dominio escénico, al poner énfasis en esta área al finalizar sus estudios, el músico tendrá una formación sólida también de su expresión corporal al igual que su formación técnica.**

**Encuesta #15 para el proyecto: “*Concerto for paquito* para saxofón alto y orquesta del compositor Aldemaro Romero: una propuesta de apropiación-creación para sus cadencias, sensibilización gestual y reducción a piano”**

**Nombre: Wilfran Alexis Gaviria**

**Instrumento: Flauta**

**Campo profesional: Docente, intérprete en ambos contextos clásico y popular**

**País: Colombia-Medellín**

Con el objetivo de tener una visión más amplia desde diferentes puntos de vista, se plantean las siguientes preguntas relacionadas con el desarrollo de la gestualidad corporal en las interpretaciones instrumentales.

1. ¿Ha pensado usted en la importancia escénica que su cuerpo representa en las actividades de concierto?

**Sí. Claro.**

2. ¿En su proceso de formación académica le enseñaron a potenciar sus capacidades gestuales para la puesta en escena?

**No.**

3. ¿En qué momento de su formación musical fue consiente de la importancia del desarrollo escénico de su cuerpo?

**Después de 10 años, cuando empecé a tocar música popular.**

4. ¿Cómo ha desarrollado el potencial gestual en las interpretaciones instrumentales?

**De manera natura, como fluye!**

5. ¿Ha tenido acercamiento con otras disciplinas que fortalezcan los factores corporales para su actividad instrumental?

**Yoga.**

6. ¿Ha leído artículos, libros o documentales que le ayudaron en dichas búsquedas corporales? ¿Cuáles?

**Todos relacionados con la Yoga y la meditación.**

7. ¿Considera importante implementar materias dentro del proceso de aprendizaje instrumental que brinden herramientas desde diferentes aspectos extra musicales que fortalezcan el ámbito corpóreo para la puesta en escena?

**Si, esa es la función de expresión corporal, sobre todo por la timidez.**

8. ¿En qué momento de la formación instrumental considera conveniente incorporar dicho aprendizaje?

**Desde el principio, porque se interiorizan muchos aspectos.**

### **Anexo escrito 3**

#### **Diario de campo experimentación corporal del instrumentista desde la danza y la imaginación activa en movimiento**

Esta experimentación comienza con la idea de encontrar en la danza la cual es un arte afín a la música, movimientos y formas de sentir el cuerpo de una manera diferente a como el músico instrumentista está acostumbrado a percibir, con el objetivo de poder encontrar, no formas y patrones de movimientos definidos, sino su movimiento interno que le permita realizar una conexión entre el instrumento que genera la música a través de un cuerpo en movimiento hacia una ejecución orgánicamente sensible.

Ha sido una verdadera fortuna encontrar en esta búsqueda una compañera que quisiera regalarme su arte y trabajar conmigo, no sólo para una muestra, sino para realizar un trabajo consiente y constante.

### **Primer encuentro: 9 de febrero de 2016**

La conciencia y percepción de mi cuerpo cambió desde muchos puntos de vista, que comienza con una actitud reflexiva de sentir y reconocer cada parte del cuerpo. Poder sentir puntos de mi cuerpo que antes eran totalmente desconocidos entrando en contacto con ellos y tratando de integrarlos a mi corporalidad natural.

Al comenzar con los ejercicios de activación fue curiosa para mí la sensación al reconocer que es mi mente la que permanentemente está en una situación privilegiada en orden de mando y así misma recepción de estímulos exteriores.

Al recibir las indicaciones para desplazar ese sentimiento a otro punto de mi cuerpo fueron aflorando nuevas sensaciones que despertaban poco a poco cada parte. La consigna inicial era dejar que una parte del cuerpo fuese la que diese la orden de movimiento, por ejemplo, el movimiento va a surgir desde la mano, sentir como todo mi cuerpo centraba la energía en ese punto y podía generar un movimiento poco habitual y a la vez natural. Sentir que mi cuerpo seguía ese movimiento y se desplazaba por el espacio de una manera diferente. Fue de alguna manera más sencillo cuando la encomienda era realizar el movimiento desde un plano superior del cuerpo, desde la cabeza, hombros, brazos cadera. Todo lo contrario, sucedió cuando la consigna pasó al plano inferior. Desde las rodillas, piernas y pies, era sentir mi cuerpo atorado o por así decirlo anclado al piso, de una manera que limitaba el movimiento y el poco movimiento que se generó no era ni fluido, ni orgánico.

Me di cuenta entonces de la poca comunicación que tenía con la parte inferior de mi cuerpo, una desconexión lógica, si pensamos que toda la actividad física-artística que desarrollo

está totalmente ligada con la parte superior de mi cuerpo, desde la parte inferior de mi diafragma hasta la punta de mis dedos de las manos.

La segunda parte del encuentro se trabajó desde el suelo, creo yo para quitarle al cuerpo esa sensación de gravedad que en mi caso particular limita mi zona inferior o al cumplir sólo con la responsabilidad del apoyo y soporte del cuerpo, y de esta forma poder tener una relación diferente del cuerpo. Por cual la sugerencia era una serie de movimientos que pasaban desde lo fetal a estrella y enrollada, para sentir el peso del cuerpo en una mejor distribución más homogénea.

La tercera parte del encuentro estuvo basada en copiar una serie de movimientos provenientes de la danza árabe. Movimientos extraños y torpes en mi cuerpo en la relación con el cuerpo de Eliana, un cuerpo dócil y habitado por esos sensuales movimientos, que fluían tranquilamente por su ser.

Al obligar mi cuerpo a tratar de replicar esos difíciles movimientos me voy dando cuenta con la práctica que dichas formas de movimiento, van tomando carácter en mi corporeidad, y si bien no son movimientos idénticos en ejecución, son un proceso de movimiento que sacude mi cuerpo en una experiencia, aunque extraña deseable en el tiempo.

### **Segundo encuentro 23 de febrero de 2016**

En la segunda sesión la sensación corporal del encuentro era un poco más abierto, ameno desde otras ópticas y percepciones del cuerpo.

Comenzamos la actividad con replicas movimientos donde desde la respiración se pretendía conectar el cuerpo individualmente con el movimiento y luego con mi compañera quien fue mi guía.

Movimientos difícilmente copiados fueron fluyendo cada vez más desde una manera poco real, ya que desde de mi práctica diaria, eran ajenos completamente.

Al final de esta réplica de movimientos (Estirar brazos, bajar, ir a gato, perro, seis, montaña y volver a comenzar), puedo sentir como está alterado mi ritmo cardiaco y como ese ritmo es una reacción orgánica que puedo aprender a utilizar, es quizás esa sensación cardiaca que genera la ansiedad cuando vamos a realizar una actividad escénica frente a un público, que disfruta y a la vez juzga desde su punto de vista y gusto particular.

Posteriormente continuamos con unos ejercicios realizados de pie, los cuales siempre eran tratados desde la posición circular o paralela tratándose de que en el momento de la ejecución solo éramos dos personas. En este ejercicio tome una extraña conciencia de la espacialidad, (puesto que en mi actividad profesional mi cuerpo está estático), al tener que calcular el movimiento para que este coincidiera paralelamente con el de mi guía, donde constantemente estábamos en un abrir y cerrar de ventanas, y donde metafóricamente me sugería pensar en esa nueva apertura de conciencia corporal desde lo perceptivo y el imaginario de mi corporalidad.

Acompañado de toda la riqueza corporal que estoy experimentando, Eliana me ha ofrecido otro regalo, el cual es la práctica de su técnica a implementar en la maestría que es la imaginación activa en movimiento, acercamiento en el cual puedo conectarme directamente con

mi movimiento auténtico, desde ese imaginario consiente e inconsciente que debo profundizar en este proceso.

En este encuentro se realizó mi primer contacto con el proceso de imaginación activa en movimiento. Actividad que traté de realizar con una mentalidad abierta y receptiva desde todos los aspectos.

Si bien mi búsqueda actual es desde el movimiento en la danza, esta herramienta generó una gran cantidad de cuestionamientos desde el ser, el imaginario persona, y el yo consiente e inconsciente, en esas relaciones naturales generadas desde la educación familiar y social.

Este primer ejercicio hizo que emanaran de mis gratos sentimientos de realidad familiar, ya que la relación de lo masculino y femenino fue claramente arraigado desde la postura maternal y paternal desarrollada en mi hogar.

Al realizar el ejercicio con los ojos cerrados puedo tener un contacto más cercano con la emotividad y las figuras imaginarias que se forman claramente en la mente y que trato de replicar y proyectar en los movimientos que se van generando naturalmente.

Es curiosa la percepción que se tiene del movimiento, que posteriormente puedo ver reflejada en el video, donde en mi concepto puedo ver proyectada la imagen del masculino y el femenino, sintiendo una conexión cercana con esa proyección, donde al asociarlo con mis figuras familiares el lado masculino es quien protege brindando seguridad y el lado femenino da abrigo y afecto.

El encuentro, ese día, termina con una representación de lo masculino y lo femenino asociado al sonido del saxofón que es el instrumento que interpreto, donde mi guía se convierte en réplica de las sonoridades que género.

### **Tercer encuentro 1 marzo de 2016**

En el tercer encuentro comenzamos con una exploración muy divertida del movimiento a través de los diferentes ritmos y las cualidades aplicadas del movimiento que culturalmente se desarrollan en dichos géneros. Al copiar los movimientos de mi guía Eliana, quien con gran destreza cambiaba su corporalidad según la necesidad sonora del ritmo, pude ir adaptando poco a poco mi cuerpo con diferentes posturas, algunas atípicas y otras familiares, en movimientos que progresivamente se tornaban fluidos y siempre con calidez.

Ese día adoptamos posiciones de movimiento desde el reggae, el porro, la cumbia (dos ritmos familiares en mi cultura de movimiento), flamenco y danza árabe. Pude relacionarme muy fácilmente con el porro y la cumbia, por la cercanía cultural, con la danza árabe por el contacto en sesiones anteriores pero todo lo contrario sucedió con el flamenco, una danza que me fascinó desde la concepción del movimiento mas no por la naturalidad con la que mi cuerpo podía ejecutarla.

Toda esta relación de movimiento estuvo enmarcada con unas nueve encomiendas del movimiento Suave y fuerte, ligada directamente con la propuesta de imaginación activa anteriormente desarrollada del masculino y el femenino. La actividad de imaginación activa de este día comenzó con muchos de los movimientos que anteriormente había experimentado, tomando muchos de las figuras de movimientos del flamenco, que genera posiciones elegantes y fuertes y a la vez suaves que me generaban mucha curiosidad. Desde esa exploración con el

Flamenco y lo que socialmente estas posturas significan para mí (cultura española-colonización), comienzan a aflorar pensamientos sobre las imposiciones sociales que habitualmente estamos acostumbrados a vivir. Como nos habituamos a estas directrices y como llegamos a sentirnos cómodos dentro de esos lineamientos que generalmente son antinaturales. Por lo cual desde esos pensamientos comenzaron a surgir sensaciones y emociones de rebeldía contra el sistema, y experimentar una libertad corporal nunca antes vivida, lo cual para mí generó un espacio de catarsis, donde pude sentir total libertad y tener una sensación corporal fluida. Luego en la devolución del testigo y de la grabación, pude ver como esos movimientos me llevaban a formas animales, en donde realmente viene nuestra esencia, y que generalmente se nos olvida la forma de cómo vivir, tranquilos, libres y felices. Este día fue muy conmovedor para mí tanto desde el lado emocional como la posterior racionalización de esos actos y sentimientos.

#### **Cuarto encuentro 8 de marzo de 2016**

Este encuentro comienza con una lluvia de ideas, buscando la forma de como vincular los dos proyectos de investigación para el taller de producción. Desde allí se establecen temas para profundizar como lo dramático, lo cotidiano y seguir en la búsqueda de lo masculino y lo femenino. Surge la idea de poder integrar el cuerpo desde la producción sonora natural, en una exploración y acercamiento desde el instrumento con mi compañera.

En esta oportunidad comenzamos el primer contacto de Eliana con el saxofón, para lo cual le expliqué las partes que componen el instrumento, y la forma de ensamblaje, postura y ejecución.

Soy consciente de la dificultad técnica que ofrece el saxofón, pero la idea de aproximación al instrumento es más desde un punto sonoro, de generar la posibilidad de

producción sonora desde un componente ajeno a su cuerpo y que de la misma forma ella pueda sentir las limitaciones que el mismo instrumento genera, para así poder tener un testimonio propio y una visión más acertada de mis limitaciones como ejecutante de ese instrumento.

Comenzamos el acercamiento al instrumento desde la producción básica del sonido que es el aire, intentado simular diferentes sonidos sólo con el aire y sólo con una parte del instrumento, luego de tener una conciencia del aire comenzamos a intentar producir sonidos con solo una parte del saxofón.

Después de hacer estos reconocimientos del instrumento y la asociación del cuerpo con el aire, comenzamos un juego desde lo dramático en la producción de sonido y movimiento, yo haciendo la parte de sonido y mi compañera el movimiento donde pudimos conectar de manera muy espontánea y dinámica en una serie de movimientos y posturas que iban acordes al sonido. Para mí fue un encuentro muy productivo que me permitió mirarme desde mi producción artística en la concepción básica del instrumento como es el aire.

### **Quinto encuentro 22 de marzo de 2016**

En este proceso hemos grabado constantemente todos los encuentros que hemos realizado y ha sido muy importante para mí esta parte, ya que gracias a estos videos puedo tener una visión externa de la forma como me proyecto en público.

En este encuentro nos tomamos un tiempo para analizar los videos realizados y rescatar algunos fragmentos que demuestren el proceso realizado.

Es curioso para mí como cambia la percepción externa de mi cuerpo, ya que muchas veces tenía la sensación que mi cuerpo era más fluido y se proyectaba de una manera más

orgánica y ligera, pero para mi sorpresa este se proyectaba en ocasiones torpe y pesado, con esta visión puedo replantear la forma como se produce el movimiento y fortalecer los aspectos que son de mi agrado. En mi proceso de formación siempre ha sido muy importante la grabación como herramienta de evaluación y constante evolución, es muy grato observar los resultados que si bien pueden no ser los esperados por un profesional de la danza, para mí son verdaderamente valiosos en el encuentro conmigo misma y en la reconstrucción de mi perfil y proyección artística.

### **Sexto encuentro 5 abril de 2016**

El sexto encuentro lo comenzamos desde un momento de calentamiento corporal, sensibilizando el cuerpo con movimientos lentos. Luego pasamos a un momento de esquemas o coreografía aprendiendo secuencias, que me permiten aprender patrones de movimientos, los cuales debo perfeccionar y tratar de copiar en esencia y ejecución.

Es importante para mí las secuencias pues estas generan una conciencia corporal espacial y visual diferente, ya que mi memoria es gráfica y visual, pero desde la inmovilidad de mi cuerpo. Con estas secuencias de movimiento puedo tratar de mejorar dicho movimiento específico y aprendo nuevas formas de movimiento. Le doy un valor agregado al desenvolvimiento que Eliana trabaja desde el movimiento de sus manos, pues siempre me ha parecido muy elegante y bonito.

Después de las secuencias comenzamos un ejercicio de conexión entre pareja, donde a modo de espejo, se busca copiar el movimiento donde hay un movedor y un testigo que cambia de rol, donde el movimiento fue surgiendo de forma natural desde la quietud, y se fue desplegando en movimientos amplios desde los brazos, piernas e incluyendo poco a poco todo el

cuerpo. Donde se generaron movimientos circulares en la conexión de los cuerpos por medio de los brazos.

En un momento el movimiento cambia y la directriz de movimiento es dejar que el cuerpo se vaya moviendo desde una parte específica del cuerpo, comenzando por la cabeza, los brazos, piernas, caderas, hombros, sintiendo así como mi cuerpo se moviliza desde un punto diferente de mi cuerpo; este mismo ejercicio lo hicimos en la primera sesión, y ahora siento como mi cuerpo es más fluido y sobre todo en la parte inferior de mi cuerpo, la cual en la primera sesión tenía la sensación de que estuviese anclada al suelo.

A continuación, realizamos un ejercicio de Imaginación activa, donde desde el despertar se comienza el reconocimiento de mi cuerpo en lo masculino y femenino. Este día mi sensación personal fue desde el lado muy femenino, donde quizás salieron a flote algunos fantasmas sociales hacia la concepción del cuerpo y la fragilidad de la figura femenina en cuanto al abuso sexual. Todos estos sentimientos pueden estar influenciados por el contacto de amistades que han padecido situaciones como éstas y en este ejercicio me identifiqué desde algún punto con esas sensaciones de vulnerabilidad, fragilidad e impotencia que algunas mujeres pueden llegar a sentir.

Este día comenzamos a tocar el saxofón con todas sus partes, tratando de generar sonidos constantes y largos, le explique la correcta forma de poner la boca en el instrumento, como la postura y forma de tomar el instrumento.

Para mí fue muy interesante poder compartir mi experiencia con el saxofón con mi compañera que tanto me ha aportado desde el lado del cuerpo y también fue muy grato para mí ver que su ejecución es fluida y que tiene facilidades con el instrumento. Pude notar su

incomodidad con el peso y la complejidad mecánica del instrumento por lo cual sugerí trabajar en las próximas ocasiones con el saxofón soprano que es un poco más liviano y asequible en primera instancia.

### **Séptimo encuentro 8 de abril de 2016**

Encuentro en la Universidad de Antioquia

Aproximación al inconsciente desde los sueños

La herramienta de la imaginación activa en movimiento ha sido un verdadero regalo que llegó a mi vida sin salir a buscarlo. Desde que comencé la propuesta de experimentación corporal del instrumentista desde la danza me surgieron muchos referentes de movimiento desde donde quería abordar el movimiento, pero esta herramienta que llegó a mi proyecto desde la unión del proyecto de mi compañera me ha nutrido de una manera mágica e imaginada.

En todo este proceso de experimentación de movimiento he aprendido patrones y formas que de una u otra forma han hecho que mi cuerpo tome una postura diferente y una concepción de sí mismo en la ejecución; todo esto ha sido alimentado desde dos posturas, el movimiento desde la danza y la imaginación activa en movimiento. Por la experiencia me atrevería asegurar que ha sido la segunda, la que realmente me ha ayudado a encontrar esa esencia del estado del movimiento que tanto he estado buscando; ya que mi objetivo no es realmente danzar y tocar al mismo tiempo, sino el poder nutrir la corporalidad del músico instrumentista desde una producción de movimiento orgánico, con su naturalidad y expresión de movimiento en la estructura y armonía de la obras que se estén interpretando, logrando de manera orgánica integrar el concepto, con la musicalidad y la corporalidad del interprete.

Una de las herramientas como puertas al inconsciente, son los sueños, pero lastimosamente en mi proceso yo no pude acceder desde un principio a estos eventos, pues rara vez recuerdo lo que sueño. Quizás por un bloqueo consiente, ya que algunos sueños eran muy sugestivos o quizás por los hábitos con los que desenvuelvo mis días cotidianamente.

Como Eliana me sugirió, comencé un proceso de tratar de recordar mis sueños día a día, y para mi buena sorpresa, estos se iban aclarando cada vez más en mi mente según la concentración que dedicara a estos en el primer momento del día. Efectivamente mis sueños son sugestivos, faltos de claridad y coherencia, pero sorpresivamente y mediante la guía de Eliana estos sueños fueron mostrándome factores a reflexionar y/o trabajar según era pertinente.

Tuve muchos sueños que recuerdo con entusiasmo, susto, y con suspenso. Hubo uno que de algún modo fue una premonición, otros me dieron claridad de los eventos que para esos días acontecían en mi vida y a otros que aún no logro descifrar.

Me siento contenta por poder recordar mis sueños, y más que el hecho de poder recordarlos el hecho de poder mirarlos desde un punto reflexivo, que me de pautas para solucionar, replantear o cambiar cosas de mi vida, que generalmente no vemos presentes, pero están allí, guardadas en lo más profundo de nuestro ser.

### **Octavo encuentro 12 de abril de 2016**

Este encuentro lo comenzamos desde una experimentación con el saxofón soprano, en la actividad anterior pude notar como el peso del saxofón alto era una gran limitante para la ejecución del mismo, pues este imposibilita el cuerpo y el poco contacto con el instrumento

genera más inseguridad por su complejidad de manejo por el tamaño y el peso. Por lo cual se replantea por el saxofón soprano, que limita menos el movimiento, y su peso permite un mejor control y confianza con el mismo, como también en la producción sonora es más agradecido

Realizamos un ejercicio de imaginación activa con el saxofón soprano, donde la encomienda era conectarme con el instrumento en una sonoridad que evidenciara mis emociones actuales. Este ejercicio fue muy especial para mí, pues emergieron sensaciones muy especiales en la comunicación entre mi instrumento y mi corporalidad que en este punto de la exploración ya está un poco más fluido. Se generaron melodías tranquilas con movimientos lentos en los cuales pude explorar la espacialidad en todos los planos, alto llevando el saxofón hacia arriba, medio de pie, de rodillas, en el piso acostada, donde la ejecución era muy compleja, pero había una conexión corporal muy interesante. Hubo un momento de catarsis que me conmovió mucho, donde el estrés y la velocidad con la que suceden los eventos en ese momento de mi vida salió a flote, y donde en una secuencia de notas rápidas, movimientos circulares repetitivos y rápidos, salió la energía eléctrica de ese momento, generándome una sensación de tranquilidad, como si me hubiese quitado un peso de encima. Se trabajó luego en la posterior socialización y retribución de la experiencia, donde se plasmaron los sentimientos y emotividades evocadas en el momento.

Lo novedoso de este encuentro se efectuó desde la parte del movimiento en una especie de secuencia, por primera vez comenzamos a trabajar el saxofón en movimiento no desde la imaginación activa, sino desde los movimientos en secuencia o coreografía, con movimientos planteados de una forma estructurada.

Este ejercicio fue muy interesante para mí, pues este era bastante estructurado y me generó una conciencia rítmica y espacial nueva, donde debía racionalizar varios aspectos técnicos para que este fluyese de forma natural. Se puede decir de alguna manera que la ejecución técnica del saxofón ya no es un obstáculo para mí, pero se debía de tener un proceso racional desde las melodías que inventaba de forma improvisadora sobre las pistas con las que estábamos trabajando la parte corporal, por lo cual debía interiorizar todos los movimientos corporales desde la rítmica y la espacialidad y el proceso creativo desde la interpretación de las melodías a ejecutar.

Siempre es un privilegio trabajar de la mano de un buen profesional y Eliana ha sido guía y amiga en todo este proceso. Me corrigió y guio en las posturas, sugirió movimientos y se conectó conmigo en la limitación que genera la producción del saxofón, anclando sus manos a un palo de bambú, para sentir mí misma limitación. Este encuentro, fue muy bonito y productivamente creativo.

La disociación que se debe manejar es evidentemente marcada y por entrar en este terreno me generó, mucha curiosidad y satisfacción profesional.

### **Noveno encuentro 19 de abril de 2016**

Este encuentro lo comenzamos con una sesión de imaginación activa en movimiento muy particular para mí, pues al final fue un encuentro con mi otro yo, pues la directriz consistía en mirarme al espejo, y encontrar una sonoridad que se reflejara también en el movimiento.

Al mirarme en el espejo me encontré con una Lorena que me sonreía todo el tiempo y de una forma cómica me invitaba a jugar, esa era mi sensación del día, la tranquilidad y la comodidad con el juego y esto se vio reflejado en la parte de la imaginación. Era ese reflejo del Yo y fue particular en la reflexión la conexión y comodidad que yo representaba con mi Yo en el espejo.

En este encuentro abordamos el trabajo con el instrumento de una forma diferente, generando una conexión con el instrumento y el cuerpo, pero no desde la experiencia sonora. Así comenzamos a hacer movimientos con el saxofón, sin tocarlo, con una especie de secuencias e movimientos, pasando desde los pasos coreografiados, movimientos en contraste, arriba y abajo, la contemplación del instrumento (como si fuese un bebe) y tratándolo como si fuese una herramienta.

También surgió un ejercicio que me gustó mucho, pues en éste, hacíamos la mímica de estar tocando el instrumento, representábamos el gesto, sin tener la limitación de producir el sonido, con este ejercicio pude explorar una sensación de libertad, que sé que puedo lograr también realizando una producción sonora. Salieron de allí movimientos muy buenos y pude generar esa expresión que me motiva en esas búsquedas de movimiento. Allí la producción sonora acompañó el movimiento jocosamente, desde una parte válida graciosamente.

Por último terminamos el encuentro con diálogos resonante, donde se generaban preguntas y respuesta, explorando también el concepto de lo masculino y o femenino, lo fuerte y lo suave. Donde surgieron emotividades tan diversas que permitían una conexión bella y particular.

### **Decimo encuentro 26 de abril de 2016**

Este encuentro comenzamos con una actividad de imaginación activa donde la encomienda era desde la respiración se generará conexión con el movimiento.

Desde la parte corporal, se comenzaron a generar unas secuencias de movimiento que eran muy acordes al proceso de imaginación que llevaba en el momento, y esto comenzó a cambiar cuando empecé con la producción el sonido, puesto que el movimiento era acorde con mi imagen mental, pero ese movimiento limitaba la producción sonora haciendo que me hiperventilara un poco y haciendo que de alguna forma me desconectara de la imagen mental y tuviese que cambiar de movimiento.

Este día realizamos el ejercicio de imaginación activa completo, donde el testigo evidenció no solo con palabras el ejercicio, sino también con el gesto, realizando en primera instancia una réplica desde el instrumento y luego una réplica del movimiento sin el instrumento, con el gesto.

### **Undécimo encuentro 30 de abril de 2016**

En este encuentro, socializamos varios de los elementos transversales de todos los encuentros que hemos realizado, donde salieron pautas claras a mostrar el día de la clase, y donde se pudo hacer una mirada retrospectiva de los procesos y logros alcanzados.

Se realizó un guión a seguir, donde se enfatizaban los momentos más relevante del proceso de experimentación, comenzando por la conexión individual y grupal, pasando por aspectos como el sonido del aire, la voz, la función de movedor y testigo, el concepto de

masculino y femenino, fuerte-suave, pregunta- respuesta, sonido y movimiento y por último, las coreografías o secuencias, de movimientos definidos.

Comenzamos a trabajar en la construcción de una especie de guión y su respectiva puesta en escena.

### **Doceavo encuentro 13 de mayo de 2016**

En la clase de historia de las artes contemporáneas, énfasis música, estuvimos viendo las diferentes formas de representar las partituras o algunas representaciones musicales; para esto el profesor nos mostró diferentes formas de notación de obras musicales. Una de las notaciones que nos llamó mucho la atención fue la partitura a modo de instrucciones, que es una partitura textual, porque esa representación implica un acto musical, pero ésta no contiene caracteres musicales. Ya que nuestro proyecto es la unión de dos expresiones artísticas nos pareció coherente poder direccionar nuestra representación con un guión, partitura o instrucciones, como se quiera llamar de forma que deleve el proceso y genere un precedente para, quizás, una futura representación. De esta forma surgieron las siguientes instrucciones.

#### **Instrucciones**

#### **7 pasos para una experiencia sonora y corporal desde la imaginación activa en movimiento**

(Ejercicio para dos intérpretes)

1. Sentado frente a su compañero (a), ambos con los ojos cerrados, para permitir que desde la respiración surja una conexión de escucha generativa, en la cual puede o no activarse recuerdos, imágenes, sensaciones o percepciones.

2. Hay dos vías: si no se activa nada. Quédese tranquilo. Si algo se activa, en uno de los dos, permita que eso fluya desde dentro y deje que se manifieste desde el aire y el movimiento, mientras el otro acompaña o atestigua ese suceder.
3. Como el aire propicia el movimiento, también puede generar sonoridades provenientes de distintas partes o distintos elementos u objetos externos, incluyendo la voz. El rol cambia, uno es el testigo y otro el movedor. Sugerencia (si en este punto se le bloquea la garganta y no puede expulsar ningún sonido, no lo haga.)
4. Momento transicional: coja el instrumento o elemento con el que se va a apoyar desde la parte sonora. Tóquelo.
5. Con los ojos abiertos y mirándose frente a frente entable un diálogo de resonancias.
6. Resuene desde el cuerpo y el sonido. Déjese llevar.
7. Establezca una secuencia coreográfica sencilla donde permita que el público participe.

### **Treceavo encuentro 14 de mayo de 2016**

En este encuentro trabajamos desde los tres planos a presentar en la muestra.

Primero, abordamos la parte de selección y edición de videos, logramos en el proceso grabar 11 sesiones. El proceso de selección fue bastante difícil, pues es complicado seleccionar en pocos minutos el proceso de casi 5 meses. Donde en cada sesión salían tomas novedosas, que demuestran los avances del proceso.

En segunda instancia, tratamos de afianzar los conceptos que ya habíamos definido para la muestra y por último, pusimos en práctica esta guía de instrucciones que, esperamos, de muestra del trabajo realizado.

### **Reflexiones escritas de los encuentros con imaginación activa en movimiento**

#### **Figura Materna- paterna**

Al mirar desde dentro, con los sentidos y el alma dispuestos a explorar una historia desde el final hoy quiero relatar.

Con los ojos cerrados se comienza a imaginar la forma como el amor se formó en mi hogar. Las almas se juntaron por lo alto porque mis esculturas coincidieron en los sueños, que terminaron en un solo sueño. Ambos crecieron en su individualidad.

La mujer muy delicada a la hora de danzar. Texturas ligeras y fabricadas de la arcilla eran fácil de moldear cuando quería danzar. Unos brazos largos crecieron sin parar porque esa mujer a todos quería abrazar. La calidez a la hora de sanar con un apoyo sin igual.

La figura masculina se compuso con otra elaboración hecho cemento generó una firmeza sin igual, donde a forma de árbol creció sin parar; él con sus ramas abiertas y ella con sus brazos extendidos juntaron sus manos sin cesar para en un bello beso sus sueños compactar

#### **Figura Animal**

Y vivimos en un mundo de automatismos, donde realmente nos gusta encajar, sensaciones, pensamientos y pensamientos impuestos desde una rigurosidad marcada de la sociedad, la elegancia de una figura estirada en la sensación de rigidez que a su vez genera firmeza y estabilidad social y personal. La postura marcada del flamenco realmente me gusta,

pero es una sensación rígida que mi cuerpo en su ignorancia sensorial no identifica de verdad. En el paso por los movimientos circulares encuentro una mayor tranquilidad donde sus círculos poco homogéneos se encuentran más con mi realidad; allí donde descubro una libertad que antes no me había permitido explorar, me doy cuenta de cuánto tiempo mi espalda como buen soporte de mi cuerpo, realmente siempre ha estado rígida en la postura que mi cuerpo quizás necesita, o mal puesta en una posición impuesta, pero al sentir esa gran libertad noto como mis movimientos vuelven poco a poco en esa naturalidad primitiva que en los movimientos de mono me hicieron reflexionar. Al sentirme libre corporalmente y de esos paradigmas que nos impone la sociedad me doy cuenta cuan feliz nos hace sentir ese sentido de libertad que al final se trasladó a ese real animal.

## **Anexo 1**

**Partituras de las cadencias para I y III movimientos de *Concerto for Paquito*  
producto de esta investigación**

# Cadencia I Movimiento Concerto for Paquito

Aldemaro Romero

Lorena Ríos Gómez

Alto Sax

A. Sx.

A. Sx. 25

*accel.* *sfz* *cresc.* *sfz* *accel.* *sfz*

A. Sx. 28

*sfz* *sfz* *f* *cresc.*

A. Sx. 31

*ff* *mp*

A. Sx. 34

A. Sx. 37

A. Sx. 40

*accel.*

# Cadencia III Movimiento Concerto for Paquito

Aldemaro Romero

Lorena Ríos Gómez

Alto Sax

*rubato*

*mf*

5

A. Sx.

*p*

*mf*

*agitato*

9

A. Sx.

*rit.*

13

A. Sx.

*accel.*

*cresc.*

17

A. Sx.

*marcato*

*f*

3

3

3

3

21

A. Sx.

*cresc.*

*mp*

25

A. Sx.

*mf*

*f*

29

A. Sx.

©

A. Sx. 33

A. Sx. 37

A. Sx. 41

A. Sx. 45

*cresc.*

A. Sx. 49

*agitato*

*f*

A. Sx. 53

*rit.*