

**PRESENCIAS
SABERES Y
EXPRESIONES**



La provincia/Por los Caminos de Pamplona

Por: José Jacinto Gelvez Ordóñez

Rapsodia para flauta sola sobre tres tonadas tradicionales de la flauta de millo.

Ricardo Javier Salgado García
Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar

Artículo recibido: 25 de septiembre de 2020

Artículo aceptado: 29 de octubre de 2020.

Artículo resultado de trabajo de grado titulado *Rapsodia para flauta sola sobre tres tonadas tradicionales de la flauta de millo*

Citación recomendada

Salgado García, R. J. (2020). Rapsodia para flauta sola sobre tres tonadas tradicionales de la flauta de millo.

Revista Presencia, Saberes y Expresiones, 1(1), p.74-86.

Abstract

The main objective of this research project was to create a composition for flute solo in the form of a rhapsody based on three outstanding traditional tunes of the milloflute. For this purpose, the recordings of the performances made by the outstanding millero, Pedro "Ramayá" Agustín Beltrán Castro, were selected. Information was collected from the performer and his produced tunes, while a musical analysis was applied to extract the detail of the most relevant characteristics that were explored and implemented using conventional and extended techniques of the flute. The resulting product presents the hybridization of traditional languages combined with the academic field in a single piece for flute.

Resumen

Este trabajo de investigación tuvo como objetivo principal crear una obra para flauta sola en forma de rapsodia con base en tres tonadas destacadas tradicionales de la flauta de millo. Para ello se seleccionaron las grabaciones de las interpretaciones del destacado millero, Pedro "Ramayá" Agustín Beltrán Castro. Se recopiló información del interprete y las tonadas y se aplicó un análisis musical para extraer y detallar las características más relevantes que fueron exploradas e implementadas mediante el uso de técnicas convencionales y extendidas de la flauta travesa. El producto resultante presenta la hibridación de los lenguajes y tradicional y académicos en una sola obra para flauta solista. Palabras Clave Rapsodia, flauta sola, flauta de millo, música tradicional, tonadas para flauta de millo, hibridación, música académica.

Introducción

A lo largo de la historia de la música, podemos notar que las músicas tradicionales se han incorporado al lenguaje académico y convertido en un aporte fundamental para su composición. Diversos compositores académicos han utilizado los recursos técnicos y estéticos de esas músicas para la elaboración de obras basadas en la hibridación de lenguajes. Una manera de constatar lo anterior se percibe al observar que algunas formas musicales como la suite barroca, la fantasía, la rapsodia, entre otras, utilizan danzas y aires musicales folclóricos para construir piezas de lenguaje híbrido, lo que además crea una familiaridad y una conexión con el público en general.

Dentro del repertorio académico en Colombia se encuentran además de obras híbridas, diversas transcripciones y arreglos para diferentes formatos de cámara, para banda u orquestales y que, con distintas técnicas de orquestación, permiten vislumbrar un variado repertorio de este tipo de estilo musical. Sin embargo, en la búsqueda y análisis de esos documentos musicales se encontró que son escasos los trabajos que recurren a la música de flauta de millo como fuente temática y melódica, circunstancia que llevó al autor de esta investigación a explorar la música tradicional del Caribe colombiano desde la óptica de las técnicas convencionales y alternas propias de la flauta traversa. Esto es importante destacar, ya que mucha de la música contemporánea se dedica a conocer, experimentar, conservar e implementar al máximo las características los timbres y sonoridades particulares de instrumentos o tipos de músicas no académicas.

Sobre la Música Colombiana: la cumbia y la flauta de millo



Ilustración 1 Regiones naturales de Colombia. Fuente: IGAC

Colombia es un país caracterizado por tener una amplia diversidad cultural, donde la música realiza un gran aporte desde cada una de las regiones que conforman el territorio nacional. La región del Caribe colombiano está localizada al norte del país y está comprendida por ocho departamentos de variada topografía, climas y paisajes. Por su extensión y geolocalización esta región es considerada la puerta de Colombia a las correlaciones de mezclas étnicas que se dieron tras la llegada de los españoles, y que generaron una reacción por parte de los nativos al intentar estos defender sus propias costumbres y tradiciones (Pineda, 1975).

Se puede afirmar que este mestizaje fue muy amplio y permeó en altísimo porcentaje a la población endógena. La convivencia e interacción de esas culturas, conllevó a que

ese tipo de mezclas impactaran incluso el quehacer cotidiano y tuvieran un gran impacto en sus culturas. Es así como nacieron nuestros ritmos tradicionales más populares, como lo son la *Cumbia*, el *Porro*, el *Bullerengue*, el *Fandango*, entre otros. Junto a los ritmos también se desarrollaron instrumentos típicos asociados a ellos como: la flauta de millo, la gaita, el tambor alegre, el llamador, la tambora y el guache, construyendo un componente importante de lo que hoy se reconoce como identidad de la región del caribe colombiano.



Ilustración 2 Grupo de millo. Fuente: (Revista el Heraldo, 2017)

Según Marcela Tovar (2017), la cumbia es un ritmo que se diseminó por todo el continente americano, haciendo que cada país tenga un concepto diferente sobre lo que significa. Por su parte, La cumbia colombiana, según Juan Ochoa (2018) además de ser un ritmo, es una danza y es considerada uno de los fenómenos culturales más representativos de Colombia en el exterior. De hecho, se le reconoce como una construcción social que está constantemente en transformación, donde por sus diferentes conceptos, puede referirse a una categoría

musical mutante que demuestra sus diferentes usos que se le ha dado al término a lo largo del tiempo, incluso en muchas ocasiones significados contradictorios. Federico Ochoa (2012) en su libro *Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao*, afirma que el formato del conjunto de flauta de millo, no tiene ningún tipo de acompañamiento armónico originalmente. No obstante, con el transcurso de los tiempos, al involucrar la voz y sus letras, aparecen nuevas formas de interpretación y se fueron incluyendo otros instrumentos como la gaita y el clarinete. Esta evolución e hibridación con otros ritmos ha sido un proceso permanente, lo que ha permitido el desarrollo de nuevas sonoridades a lo largo del tiempo.

Podemos encontrar como ejemplo de cumbia tradicional a la agrupación cumbia soledaña, donde se encargaban de promover y divulgar las diferentes músicas tradicionales de la región del caribe colombiano. Un ejemplo de desarrollo estético de la cumbia mediante su formato instrumental es el realizado por la agrupación La cumbia moderna de soledad, donde incluyen instrumentos como el timbal y el bajo eléctrico. Así también, se encuentra la implementación de otros instrumentos melódicos como voz solista o principal, el cual ejecuta usualmente el clarinete y lleva un acompañamiento de una orquesta de vientos y una letra y melodía principal de cantantes La pollera colora. Otros formatos mucho más modernos fusionan instrumentos amplificados, percusiones, vientos metales, piano, sintetizador, bajo eléctrico, trompetas, trombones, percusión latina y tradicional, letra y voces, conocida también como la música de carnaval.

Muchos investigadores han hecho sus aportes al intentar relatar las historias de la cumbia y su evolución, basadas en experiencias, entrevistas e interpretaciones de esta música. Entre ellos se encuentran George List⁴⁸, Guillermo Abadía⁴⁹, Juan Sebastián Ochoa y Leonor Convers⁵⁰ y Federico Ochoa.⁵¹

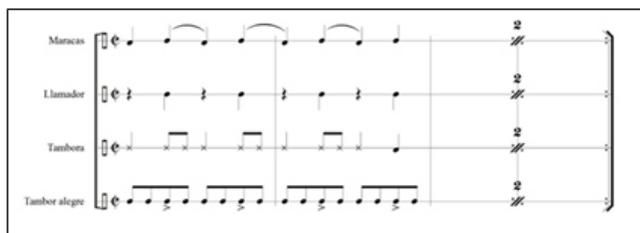


Ilustración 3. Ritmo base de cumbia. Fuente: (Castillo, 2016, p.61)

La Cumbia, en su expansión por América Latina se fusionó con ritmos tradicionales de México, Perú, Ecuador, Argentina, entre otros países, adquiriendo aspectos y rasgos diferentes tanto en su coreografía como en las características rítmicas. Algunos ejemplos de esas derivaciones de la Cumbia podemos encontrarlos en México con la *Cumbia rebajada* y en Argentina con la *Cumbia Villera* (Tovar, 2017). Dejando a un lado estas variaciones del ritmo a lo largo y ancho del continente, el presente trabajo está enfocado en el concepto de cumbia tradicional colombiana, género instrumental cuya organología tiene a la flauta de millo como instrumento melódico y una base rítmica integrada por la tambora, el llamador, alegre y guache.



Ilustración 4 Flauta de Millo. Fuente: Taller Artesanal San Martín

La flauta de millo es un instrumento representativo y característico de la región caribe colombiana ya que fue donde tuvo su evolución. Es considerado uno de los instrumentos más antiguos de la música tradicional del Caribe colombiano. A pesar de que no se encuentran documentos oficiales que demuestren su aparición hasta después de la llegada de los españoles, varios investigadores e historiadores le han atribuido orígenes indígenas y africanos.

Para entender un poco más sobre este instrumento, George List (1942) habla de los principios de construcción de una flauta de millo. La madera es de carrizo y en cuanto a la forma, el tubo tiene 33 cm de largo x 1.5 de diámetro. La pared del tubo debe estar aproximadamente a 0.15 cm de grueso, la lengüeta debe ser de 3.5 cm de largo x 0.5 cm de ancho y debe estar una distancia del primer orificio de digitación de 4.2 cm; los orificios deben ser de 0.8 cm de diámetro y con una distancia de 3 cm de separación uno de otro. Cabe resaltar la importancia de la lengüeta para la emisión del sonido y la importancia de las manos y el aire para la afinación ya que, en el registro grave, la mano izquierda

⁴⁸Autor de Music and Poetry in a Colombian Village, (1983)

⁴⁹Autor de El ABC del Folclore Colombiano, (1997)

⁵⁰Autores de Gaiteros y tamboleros, (2018)

⁵¹Autor de "las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravieso", (2012).

debe tapar el orificio del tubo que está más cercano a la lengüeta; en el registro medio y agudo se libera la mano izquierda y algunas notas del registro agudo deben hacerse inhalando.

Sobre la técnica y la forma: técnicas extendidas y la rapsodia

Para llegar a desarrollar sonoridades no convencionales en los instrumentos, se requiere experimentar con estudios y técnicas especiales, lo que se denominan técnicas extendidas. En la flauta travesa son un conjunto de sonidos desarrollados que aprovechan las cualidades acústicas del instrumento. Su clasificación es de tres tipos: percutidos, los de columna de aire y los de sonidos múltiples. Por tal motivo en esta investigación se tomarán en cuenta aquellas técnicas que sean necesarias para la elaboración de la *Rapsodia*. Carin Levine y Christina Mitropoulos-Bott (2005) describen los diferentes recursos que se utilizan en el manejo de la sonoridad de la flauta travesa, explica los sonidos que amplían la sonoridad con efectos como los multifónicos, cantar y tocar y efectos percutidos como *pizzicato*, ruido o golpes de llaves, etc. También se habla del *glissando*, micro tonalidad, respiración continua o circular, la flauta en el ámbito electrónico y su notación abierta. Otros ejemplos de técnicas extendidas son el *whisper tones*, *jet whistle*, y *wind tones* que son aquellas técnicas que permiten distorsionar el sonido de la flauta por medio de la columna de aire.

En cuanto a la forma musical en la que se basó esta investigación, la rapsodia⁵², Alison Latham (2008) la define como un estilo de pieza instrumental de un solo movimiento basada en melodías folclóricas, nacionalistas o populares. Este término fue utilizado musicalmente por primera vez en el siglo XIX por Tomásek, donde fue el título de 6 piezas para piano de su autoría, más adelante el término fue utilizado para piezas de carácter sin forma específica de composición. Las rapsodias pueden ser compuestas con un sentido nostálgico o apasionado, como también en forma de improvisación, este interés surgió en el siglo XIX por la música húngara y gitana y gracias a este estilo varios compositores decidieron incursionar en ella, como por ejemplo Liszt y sus 19 rapsodias húngaras, Rajmáninov y su *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, Dvorak y las rapsodias eslavas, Dohnányi y Bartók. No obstante, a lo largo del tiempo otros autores realizaron también diversas rapsodias como Brahms, Debussy y Gershwin, siendo este último reconocido por su obra, *Rhapsodie in blue* que conjuga elementos jazzísticos.

RAPSODIA PARA FLAUTA SOLA

En este capítulo se da a conocer el paso a paso que se tuvo para la realización de la Rapsodia, en este se explican todas las herramientas teóricas y técnicas instrumentales que utilizó el autor.

⁵²Rapsodia: etimológicamente proviene del griego antiguo rhapsodia, donde es la unión de dos palabras rhaptein (ensamblar) y aidein (canción) por lo tanto puede referirse a canción ensamblada o partes ensambladas de una canción.

En la ilustración a continuación, se observan los símbolos y signos de la técnica extendida y recursos que se implementaron en la obra:

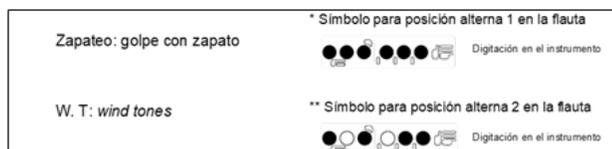


Ilustración 5. Ejemplo de símbolos y técnicas utilizadas en La Rapsodia. Fuente: Autor

La obra fue diseñada para interpretarse en una flauta traviesa que tenga los platos o llaves abiertas, ya que se utilizaran digitaciones y técnicas que en una cerrada no podrían emitir el efecto requerido. De la misma manera las articulaciones y dinámicas que se presentan en la partitura fueron sacadas al analizar los audios de las tonadas y así aproximarse a estas. Las tres tonadas presentan tempos diferentes, por lo cual se sugiere que la Rapsodia puede interpretarse en tempo de negra entre 90 y 110.



Ilustración 6. Inicio y cadenza de la Rapsodia para Flauta sola. Fuente: Autor



Ilustración 7. Exposición y desarrollo del motivo 1 de Flamenco en la Rapsodia. Fuente: Autor

La Rapsodia inicia con dos efectos que en conjunto simulan el ritmo de cumbia que interpretan la percusión, con un zapateo combinado y con un *Wind Tone* cual debe hacerse con un sonido airoso en la posición de la nota mi del registro grave, atacando con la lengua, debe sobresalir más el aire que el sonido. Seguidamente continua una breve *cadenza ad libitum* formada a partir del motivo 1 de *Flamenco* para exponerla como tema. Se utilizaron diferentes tipos de figuración como síncopa, tresillos y corcheas, elementos rítmicos que se encuentran también en la tonada original. Esta sección inicial terminando con una escala cromática descendente y dos notas características que apoyan de la tonalidad de la menor.



Ilustración 8. Exposición del motivo 2 y 3. Fuente: Autor

En la siguiente sección a partir del compás 11, se retoman las notas claves del motivo 1 de Flamenco y modifica la figuración original para dar a entender que empieza el desarrollo de ese primer motivo, esto ocurre al compás 13, haciendo una variación virtuosa tomando como base el motivo 1 con la variación I de este mismo.



Ilustración 9. Puente para dar paso al tema La Millera. Fuente: Autor

Al compás 20 se propuso una figuración donde muestra se emplea el símbolo de posición alterna 1 (*), combinando el patrón rítmico de la tambora en ritmo de cumbia en los cc. 22-23; de esta manera en el compás 24 inicia el motivo 2 de Flamenco. En los cc. 25-27 se expone la melodía del motivo 2 que luego de un puente, introduce la variación II del motivo 1 que hace preparación para exponer el motivo 3 y donde por medio del patrón rítmico nuevamente de la tambora en cc. 37-40 da inicio al puente que se utilizó para llegar al segundo tema de La Millera.



Ilustración 10. Exposición del motivo 2 de La Millera y puente para Mi Flauta. Fuente: Autor

En esta parte de la obra se puede observar que el puente utiliza la variación II del motivo 1 dándole paso a la modulación que se hizo con acordes pivote y utilizando la dominante sustituta para hacer resolución: II-V-I. Se expone el motivo 1 de La Millera donde aparecen mordentes como adornos

que se aproximan a la parte original. Aquí se combinan la variación II y III con una figuración de semicorcheas, tresillos y sincopa.

En los cc. 53-54 se presenta un pequeño puente con figuración rítmica de tresillos de corcheas para darle paso a la exposición del segundo motivo, donde aparece el segundo símbolo para hacer la posición alterna 2. Seguidamente se desarrolla el motivo y se hace la modulación por medio de acordes pivote con un *ritardando* entre los cc. 58-60 y en el compás 61 se modula con un cambio de *tempo*, dando paso al motivo 1 de la tercera tonada, *Mi Flauta*. Se exponen los motivos 1 y 2 del tema, se desarrollan en los cc. 67-68, posteriormente se combina con la variación III y comienza el desarrollo de la *Rapsodia*.



Ilustración 11. Combinación de los diferentes motivos y variaciones de las tres tonadas. Fuente: Autor.



Ilustración 12. Desarrollo de la Rapsodia. Fuente: Autor.

En esta parte de la *Rapsodia* empieza con el motivo 4 de *Mi Flauta*, seguido de figuración de semicorcheas para darle paso a las variaciones II y III de *Flamenco* seguidamente de una combinación de sincopa en corcheas con tresillos presentando el motivo 1 de *La Millera*, combinando esto con figuración de semicorcheas y el patrón rítmico de la tambora y así mostrar el motivo 4 de *Mi Flauta*.

En este desarrollo se trata de implementar varias técnicas virtuosas basados en estudios para flauta u obras como *El Carnaval de Venecia de Genin*, sin dejar de lado la esencia de las melodías de las tonadas, haciendo de esta manera una combinación entre la música tradicional y el lenguaje académico.



Ilustración 13. Final de la Rapsodia. Fuente: Autor.

Este final tiene relación al principio de la obra, con el puente que se hizo del desarrollo del motivo 1 de *Flamenco* y una figuración de semicorcheas con acentos combinados en tiempos fuertes y débiles para darle un poco de dramatismo al final en *acelerado poco a poco* en los últimos tres compases.

De esta manera se detallan cómo se utilizaron elementos motívicos de cada una de las tres tonadas en la exploración de los sonidos de esas músicas tradicionales en la elaboración de una obra totalmente inédita y significativa.

Conclusiones

Este trabajo de investigación cumplió con los objetivos. Se evidencia como aporte unos documentos de consulta que pueden ser utilizados para la interpretación, estudio o divulgación de esas tonadas.

Se elaboró la composición de la Rapsodia para flauta sola sobre tres tonadas populares. Con este material la investigación aporta una obra que –debido a su técnica- se espera se incluya como material de estudio, obra de concierto o para recital de grado dentro y fuera del programa de música de Unibac, ya que por lo general exige una pieza colombiana o latinoamericana, ampliando además el repertorio de la flauta travesa colombiano.

Se evidencia que la música tradicional puede ser utilizada para elaborar piezas u obras de estudio o concertante y que a su vez permitan explotar y acercarse a través de las técnicas extendidas del instrumento, a las sonoridades particulares de la música tradicional colombiana con el lenguaje académico mediante un proceso de hibridación.

Gracias a esta investigación la grabación de la rapsodia fue escogida para ser presentada en uno de los conciertos del I concurso y festival internacional de flauta versión online de la Asociación Colombiana de Flautistas COFFA 2020.

Esta investigación queda abierta para posibles estudios más detallados acerca de otras técnicas extendidas que se pueden implementar en la rapsodia.

Debido a dificultades de comunicación y de aislamiento preventivo por pandemia de covid-19 no se pudo actualizar la lista de grabaciones del maestro Beltrán que recopiló Marlon De la Peña para su proyecto de grado “Pedro Ramayá: un juglar de la depresión Momposina” (2013).

Reconocimientos

Agradezco principalmente a Dios por mostrarme este camino de la música, a mis padres y familia por todo el apoyo desde mis inicios en la música, al Colegio INEM y su Departamento de Música, al Conservatorio Adolfo Mejía Navarro de Unibac por el proceso de formación de educación superior en música, a los directores, la parte administrativa y todo el cuerpo de docentes del Conservatorio, a mi profesor de instrumento, el Dr. Jesús Castro por esa gran guía en formación como flautista y a mi tutor el Mg. Jorge Nordmann por todo el apoyo y guía en este trabajo de investigación y por último a todos mis amigos y personas que de forma directa o indirecta me han apoyado en este proceso. Cabe resaltar que este trabajo de investigación pertenece a mi tesis de grado con distinción laureada de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar bajo la tutoría del Mg. Jorge Nordmann Aguilera. ¡Gracias a todos!

Referencias

Abadía Morales, G. (1997). ABC del folklore colombiano . Santafé de Bogotá : Panamerica.
Castillo, J. (2016). Sinú Sax Quartet: un laboratorio musical. Avances en Educación y Humanidades 1(2), julio-diciembre, 57-81.
DOI:
<https://doi.org/10.21897/25394185.1113>

De la Peña, M. (2013). Vida y obra del maestro Pedro "Ramayá" Beltrán, un juglar de la Depresión momposina. Cartagena .

Juan Sebastian, O. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. . Medellín : Universidad de Antioquia .
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-27902016000200002&script=sci_arttext&tlnq=n

Latham, A. (2008). Diccionario Enciclopédico de la música . Mexico D. F.: Fondo de cultura económica.

Levine, C., & Mitropoulos-Bott, C. (2005). La flauta: posibilidades técnicas . Madrid : Idea Books .

List, G. (1942). La caña de millo: construcción y técnica. El taller del artesano , 1-4.

List, G. (1983). Music and poetry in a colombian village: Atri-cultural Heritage. Bloomington: Indiana University Press.

Ochoa, F. (2012). Las investigaciones sobre la caña de millo o pito atravesao. Bogotá : Cuadernos de música, artes visuales y artes escenicas
[.https://www.redalyc.org/pdf/2970/297024710008.pdf](https://www.redalyc.org/pdf/2970/297024710008.pdf)

Ochoa, J. S., & Convers, L. (2018). Gaiteros y Tamboleros . Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Revista El Heraldo. (22 de febrero de 2017). La ‘moña’, el toque y el cansancio: una noche tras un grupo de millo. Recuperado de:
<https://revistas.elheraldo.co/miercoles/testimonio/la-mona-el-toque-y-el-cansancio-una-noche-tras-un-grupo-de-millo-141549>

Pineda, V. G. (1975). Familia y cultura en Colombia . Bogotá: Instituto colombiano de cultura.

Tovar, M. (2017). Tierra de cumbia: La Cumbia en Latinoamérica . Tierra Candela , 1.

ANEXO A – RAPSODIA PARA FLAUTA SOLA

Rapsodia para flauta sola

Sobre tres temas de la flauta de millo

Ricardo Salgado Garcia

Tempo de cumbia

W. T. W. T. *Simile*

Zapateo

W.T.: wind tones con ataque de lengua
wind tones with tongue attack

Cadenza ad libitum

7

8

9

11 $\text{♩} = 90$

11

14

17

18

Ilustración 14. Rapsodia para flauta sola página. Fuente: Autor



*) Este simbolo representa la siguiente digitación
This symbol represents the following fingering



Ilustración 15. Rapsodia para flauta sola página 2. Fuente: Autor

83

86

89

92

95

97

99

101

104

accel... poco a poco