



Universidad  
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-109

VERSIÓN: 0

FECHA: 06/12/2022

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA  
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL  
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, 6 de diciembre de 2022

Señores

**DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS**

Universidad del Atlántico

Barranquilla

**Asunto: Autorización Trabajo de Grado**

Cordial saludo,

Yo, **JAINER ANDRES DIAZ JIMENEZ**, identificado(a) con **C.C. No. 1140887433** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **MUSICALIZANDO MI SER** presentado y aprobado en el año **2022** como requisito para optar al título Profesional de **PROFESIONAL EN MÚSICA**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

**JAINER ANDRES DIAZ JIMENEZ**

**C.C. No. 1140887433 de BARRANQUILLA**

**DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO**

*Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.*

Puerto Colombia, **6 de diciembre de 2022**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	MUSICALIZANDO MI SER
Programa académico:	MÚSICA

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	JAINER ANDRES DIAZ JIMENEZ						
Documento de Identificación:	CC	X	CE		PA	Número:	1140887433
Nacionalidad:	COLOMBIANA			Lugar de residencia:	BARRANQUILLA		
Dirección de residencia:	CRA 35B #71-86						
Teléfono:					Celular:	3043411760	

**FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO**

<b>TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>MUSICALIZANDO MI SER</b>
<b>AUTOR(A) (ES)</b>	<b>JAINER ANDRES DIAZ JIMENEZ</b>
<b>DIRECTOR (A)</b>	<b>LUIS FERNANDO SÁNCHEZ GOODING</b>
<b>CO-DIRECTOR (A)</b>	<b>JUAN DE JESÚS PEREZ HINOJOSA</b>
<b>JURADOS</b>	<b>RICARDO OSPINA DUQUE, EDGARDO TRIGO</b>
<b>TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE</b>	<b>MÚSICO PROFESIONAL</b>
<b>PROGRAMA</b>	<b>MÚSICA</b>
<b>PREGRADO / POSTGRADO</b>	<b>PREGRADO</b>
<b>FACULTAD</b>	<b>BELLAS ARTES</b>
<b>SEDE INSTITUCIONAL</b>	<b>BELLAS ARTES</b>
<b>AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>2022</b>
<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>	<b>29</b>
<b>TIPO DE ILUSTRACIONES</b>	<b>NO APLICA</b>
<b>MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)</b>	<b>NO APLICA</b>
<b>PREMIO O RECONOCIMIENTO</b>	<b>MERITORIA</b>



**MUSICALIZANDO MI SER**

**JAINER ANDRES DIAZ JIMENEZ**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN  
MÚSICA**

**MODALIDAD: PORTAFOLIO ARTÍSTICO**

**PROGRAMA DE MÚSICA**

**FACULTAD DE DE BELLAS ARTES**

**UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO**

**PUERTO COLOMBIA**

**2022**



**MUSICALIZANDO MI SER**

**JAINER ANDRES DIAZ JIMENEZ**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN  
MÚSICA**

**TUTOR**

**LUIS FERNANDO SÁNCHEZ GOODING**

**MAGÍSTER EN INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**DIRECTOR ARTÍSTICO**

**JUAN DE JESÚS PÉREZ HINOJOSA**

**LICENCIADO EN ARTES**

**PROGRAMA DE MÚSICA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO**

**PUERTO COLOMBIA**

**2022**

NOTA DE ACEPTACIÓN

Meritorio

4.5 Cuatro punto cinco

DIRECTOR(A)

Luis Fernando Sánchez Gooding; Juan de Jesús Pérez

JURADO(A)S

Ricardo Ospina Duque

Edgardo Trigo

## **RESUMEN**

Musicalizando mi ser es una propuesta musical que aborda un repertorio diverso en diferentes instrumentos percusión, su principal objetivo es tratar de definir aquello que yace en la multiplicidad de la personalidad del intérprete que lo propone, a través de un concierto que va apoyado en un trabajo escrito o portafolio artístico. Este último emprende un recorrido por varios conceptos de interés para el intérprete. La improvisación es el tema principal sobre el que se desprenden muchos otros. Así mismo, la crítica y reflexión sobre el proceso de montaje está presente para darle al lector una idea personal de lo que ha significado el paso por el proceso de formación en música.

**PALABRAS CLAVE:** Improvisación, interpretación, música, técnica, partitura.

## **ABSTRACT**

Musicalizing my being is a musical proposal that addresses a diverse repertoire in different percussion instruments, its main objective is to try to define what lies in the multiplicity of the personality of the performer who proposes it, through a concert that is supported by a work writing or artistic portfolio. The latter undertakes a journey through various concepts of interest to the interpreter. Improvisation is the main theme on which many others emerge. Likewise, the criticism and reflection on the assembly process is present to give the reader a personal idea of what the passage through the music training process has meant.

**KEY WORDS:** Improvisation, interpretation, music, technique, music sheet.

## CONTENIDO

1. Introducción	1
2. Definiendo la improvisación	4
2.1 Musicalizando mi ser, una propuesta que canaliza las formas improvisatorias	8
2.2 La improvisación y el proceso creativo, prácticas interdisciplinarias	10
3. Una mirada introspectiva hacia los procesos que obstaculizan el espíritu	15
3.1 Una encrucijada universitaria	16
3.2 Por la "Orillita": una agrupación que nace de la improvisación	19
4. Conclusión	22
6. Referencias	23
Anexo A	25
Anexo B.	28

## **1. Introducción**

La crisis epidemiológica que afectó a la humanidad desde el año 2019 hasta la actualidad, cambió varios esquemas parametrizados en el mundo y abrió paso al cuestionamiento de muchos otros. Durante todo este tiempo, estuvimos encerrados, aislados, algunos enfermos, otros preocupados por el futuro incierto que se veía venir. Cada quién tuvo una experiencia particular y en lo personal, fui testigo de cómo toda una vida sufría de cambios repentinos desde lo social, económico y emocional. Por un momento, parecía que no era capaz de reconocer nada de lo que tenía alrededor y mucho menos a mí mismo.

Si hay algo que me caracteriza, es la inclinación insistente por planificar mi vida, por lo cual, el COVID-19 fue un golpe fuerte a años de planeación e idealización de lo que esperaba realizar, y yacía estancado en una incertidumbre absoluta. Por otro lado, la música que ha sido siempre uno de los motores de mi vida desde los 8 años, ya no lograba llenarme. Los días transcurrían enfrente de mi instrumento, estudiando rutinas, montando obras, sin embargo, algo faltaba, quizá, era la emoción que provenía de tener contacto con las personas o público al que estaba tan acostumbrado, cosa que no había notado hasta este acontecimiento. Sumado a lo anterior, el permanente temor por la muerte, el contagio, la crisis económica local, mis estudios, etc., me acompañaba de cerca durante aquellas vacías jornadas de estudio. En esa etapa de bloqueo por la que muchos artistas pasamos alguna vez, tengo que reconocer el inmenso apoyo por parte de mi familia y mis amigos más cercanos, gracias a su apoyo emocional esta etapa pudo ser más llevadera.

Luego de todo esto, había llegado el momento de asumir el reto que se me había propuesto desde que ingresé a estudiar el pregrado en música: la realización de un concierto

que cumplierse ciertos criterios académicos para dar por finalizado mi proceso en la universidad. Tengo que reconocer que aquello me aterró hasta el punto de querer congelar el semestre y así prorrogar su realización el tiempo que fuese necesario. Sin embargo, durante alguno de los procesos de introspección que suelo realizar, me di cuenta que el miedo y la tristeza que sentía en aquel entonces, no eran un motivo válido para postergar la finalización de mis estudios, por lo que decidí afrontar la situación con poco optimismo.

Durante una charla con mi maestro, Juan Pérez, se me propuso diferentes opciones que podía seguir. Lo primero que debía definir, era una temática y título que acogiese brevemente la significación que quería dar a mi concierto. Desde que entré a la carrera, un común denominador de mí ser era no pertenecer y al mismo tiempo, pertenecer en todos lados. Tuve la oportunidad de recibir clases casi todos los semestres de diferentes maestros de percusión y batería, que en algún momento llegué a cuestionarme el cómo debería definirme. Podría ser un baterista atrapado en la percusión o viceversa. Realmente fue un tema bastante controvertido y por el que me mortifiqué tanto, dibujando barreras, lanzando prejuicios, etc., que no me daba cuenta de que en mi esencia era común aquella divertida dualidad. El cuestionarme cosas complejas y al mismo tiempo pasar por alto muchas otras simples, lo ansioso y calmado que a la vez puedo llegar a ser. Lo flojo y aplicado que soy en algunos aspectos de mi vida, hacía parte de lo que me define. Así que, en vez de seguir gastando mi tiempo en aquella comparación banal entre ser baterista o percusionista, opté por ser yo.

El resultado es un concierto que recogió mis gustos e influencias más notorias. Lo que más me gustó de aquello, es que no se encasilla únicamente en un periodo de tiempo o instrumento, sino que muestra una parte significativa de las influencias que me definen

musicalmente. Así que te doy la bienvenida a este breve bosquejo que busca dar respuesta a una pequeña parte del desorden que habita en mí.

Este escrito aborda diferentes temas tales como la improvisación, el proceso creativo, el autoritarismo desde la música, los roles de la partitura y el intérprete, etc, todo lo anterior, ligado a la conceptualización de mi recital de grado. A su vez, las experiencias, reflexiones y cuestionamientos que surgen dentro de mi práctica y estudio personal son compartidos desde la sinceridad que me caracteriza, para todas aquellas personas que emprenden o se encuentran formando parte de este bello arte.

## 2. Definiendo la improvisación

Lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, somos nosotros...

Stephen Nachmanovitch (1990-p.18)

La improvisación es una práctica natural del ser humano que no se aplica exclusivamente a la práctica musical. Todos los días, se nos presentan retos que requieren de una solución creativa, ya sea al momento de cocinar, cuando decidimos agregar un ingrediente para que varíe el sabor de nuestra preparación o cuando tomamos una ruta desconocida para evitar la congestión vehicular. La vida misma nos exige constantemente cierta flexibilidad y adaptación hacia los diferentes hechos que se nos presentan, siendo habilidades imprescindibles en este siglo XXI. En este sentido, Nachmanovitch (1990) plantea que:

Todos somos improvisadores. La forma más común de improvisación es el habla ordinaria. Mientras hablamos y escuchamos, nos basamos en un conjunto de bloques de construcción (vocabulario) y reglas para combinarlos (gramática). Estos nos han sido dados por nuestra cultura. Pero es posible que las oraciones que hacemos con ellos nunca se hayan dicho antes y que nunca se vuelvan a decir. Cada conversación es una forma de jazz. La actividad de la creación instantánea es tan ordinaria para nosotros como respirar. (p. 22)

La improvisación goza de la fama de ser una práctica liberadora que exalta y permite conciliar el espíritu con lo material e inmaterial, esto es, el marco de relaciones entre los contextos en los que nos desenvolvemos, los instrumentos que tocamos y las

diferentes ideas y prácticas que median en los usos y finalidades de las músicas; con lo asentado de las tradiciones y el potencial de lo imaginado, es decir, llevar más allá aquello que se propone en la práctica o pieza musical a través de la escucha introspectiva; con lo consciente e inconsciente de todo aquello que se halla en lo que nosotros llamamos vida y que va más allá de lo que podemos percibir con nuestros sentidos. En la música, Bailey (1992) afirma que:

La improvisación disfruta de la curiosa distinción de ser a la vez la más ampliamente practicada de todas las actividades musicales y de las menos reconocidas y comprendidas. Si bien hoy en día está presente en casi todas las áreas de la música, existe una casi total ausencia de información al respecto. (p. ix)

La improvisación ha estado inmersa en la actividad musical desde su origen. En lo personal, el primer acercamiento que tuve a esta práctica fue durante una reunión espontánea de músicos en el barrio. Uno de ellos había enfermado, así que se me dio un tambor sin la más mínima preparación para interactuar con el resto. Recuerdo haber ejecutado una serie de golpes indeliberados en aquel ambiente rítmico. Aunque no tenía certeza de lo que hacía, disfruté tanto de aquella experiencia que decidí repetirla hasta que se volvió un hábito. Curiosamente, la manera en que ha aparecido la música en la vida de muchos, ha sido a través de acciones tan espontáneas que la vida en sí, resulta una improvisación.

En su libro *Improvisation its a nature and practice in music* (1992), Bailey destaca dos importantes formas de improvisación en la música:

1. **Idiomática:** en este tipo de improvisación, el músico hace uso de unos recursos adquiridos previamente para desarrollarse dentro de un contexto específico. Esta práctica es bastante recurrente en la música, un claro ejemplo lo podemos encontrar

en la rumba cubana. En su organología, hay un tambor denominado “quinto” y su función se centra en establecer un diálogo permanente y contrastante con el espectro sonoro y dancístico a través de la improvisación, tal como lo menciona Hines (2015):

En la rumba, este es el tambor que improvisa, contrastando estilos sagrados derivados de África en los que la voz más baja es la principal. Este tambor alterna entre un patrón de "paseo" estándar y la improvisación libre sobre los patrones repetitivos de los tambores más graves. El quinto dialoga con los cantores, bailarines y otros percusionistas. Ayuda a enfatizar momentos importantes en el performance, y proporciona una mayor intensidad a medida que la canción alcanza su clímax. (p.83-84)

2. No-idiomática: también llamada improvisación libre, que se emancipa de cualquier necesidad de definir o acentuar rasgos estilísticos, haciendo hincapié en sí misma y no en normatizaciones o estándares que busquen responder a un entorno externo.

Desde otra perspectiva sobre la improvisación, añade Nachmanovitch (1990) definiendo:

En cierto sentido, todo arte es improvisación. Algunas improvisaciones se presentan tal cual, enteras y de golpe; otras son “improvisaciones retocadas” que han sido revisadas y reestructuradas durante un período de tiempo antes de que el público pueda disfrutar de la obra. Un compositor que escribe en papel todavía está improvisando para empezar (aunque "solo" mentalmente), luego toma los productos de la improvisación y los refina y les aplica técnica y teoría.

Nachmanovitch apoya las definiciones de Bailey sobre improvisación, incluyendo al compositor dentro del proceso creativo como un agente que plasma e inmortaliza sus ideas

de una forma más elaborada, mientras que el intérprete se encuentra realizando este mismo acto de una forma más espontánea.

Podemos ejemplificar una aproximación creativa, posiblemente cercana a la improvisación, con la obra de Paul Creston, *Concertino for Marimba*. Vida Chenoweth, la solista encargada de estrenar esta magnífica obra junto a la Orchestrette Classique de New York recuenta en una entrevista la conversación que tuvo con Paul Creston sobre el concertino, esta nos da un acercamiento a la metodología empleada por el maestro para llevar a cabo su composición. Ella afirmó que: “él iba al piano y todo lo que podía tocar con cuatro dedos o los dedos índices de ambas manos, era técnicamente viable en la marimba”. (Kastner, 1989, p. 15).

Como se puede observar en la cita anterior, el compositor *logró* de una forma muy creativa concebir un concierto de percusión sin precedentes y cuya relevancia lo sitúa como parte de un repertorio indispensable en la marimba. Del mismo modo, el maestro de percusión de la Universidad del Atlántico, Juan Pérez (2022), respalda esta idea al afirmar que, en su criterio el Concertino for Marimba es parte de las obras más exigentes que hay en el mundo de la percusión. Tal es su magnitud que grandes percusionistas como Peter Sadlo o Evelyn Glennie han tenido como reto grabarla.

Es interesante cómo se traza una relación indirecta entre esta obra y el momento histórico en el que estreno mi concierto de grado. Así como fue el primer concierto escrito para marimba, esta obra fue interpretada en el marco de un festival internacional de percusión en Barranquilla (24 al 27 de junio de 2022), que presentó en una de sus programaciones al primer egresado de la cátedra de percusión sinfónica del Programa de Música de la Universidad del Atlántico.

## 2.1 Musicalizando mi ser, una propuesta que canaliza las formas improvisatorias

Hace años durante un viaje de campo, tuve la oportunidad de compartir una de las conversaciones más reveladoras y dilemáticas que se puedan tener en un bus intermunicipal, lleno de personas e historias que solo quienes se detienen a escuchar, entienden las diferentes definiciones que pueden tener una vida. En aquel viaje un poco destartado por el clima, había dos personas hablando sobre el arte, de sus significaciones y problemáticas. Después de un acalorado debate, la persona que se encontraba enfrente mío exclama a manera de conclusión "... bueno, el arte es la única forma que tenemos de ser libres". Realmente es así, aún con todas las reglas y construcciones epistemológicas alrededor de estas prácticas, sigue siendo una forma liberadora de expresar aquello que no puede ser definido o palpado, un camino introspectivo hacia el autodescubrimiento del alma o una poderosa arma emancipatoria ante la opresión. Una práctica que Nachmanovitch (1990) suele considerar divina con un gran poder para interconectar los corazones humanos, al mismo tiempo, expresa que:

Nuestro tema es inherentemente un misterio. No puede expresarse completamente en palabras, porque concierne a los profundos niveles preverbales del espíritu. Ningún tipo de organización lineal puede hacer justicia a este tema; por su naturaleza, no queda plano en la página. Mirar el proceso creativo es como mirar un cristal: no importa qué faceta miremos, vemos todas las demás reflejadas. (p.20)

Musicalizando mi ser, es una propuesta musical en la que diferentes perspectivas creativas en la música tienen una convergencia, y en esta, se lleva a cabo varios procesos improvisatorios en su construcción. Por un lado, se aborda un repertorio popular que consta de tres obras de latin jazz; Obsesión (Flores,1935), Funky Garabato (Díaz,2019) y *Got a*

*Match?* (Corea,1986). Estas obras constan en su mayoría de improvisaciones idiomáticas asentadas al estilo para el que fueron compuestas. Sin embargo, como es característico en muchas de las presentaciones de la agrupación acompañante *Por la Orillita y Jazz*. Existirá un espacio para el intérprete solista en la obra *Obsesión*, desvinculado de cualquier tipo de condicionamiento. En ella, el percusionista que estará cumpliendo su rol en las congas, hace uso de sus facultades musicales para interactuar íntimamente con su instrumento sin estar ligado a un esquema métrico definido.

La conceptualización de este espacio fue contrastante en comparación con el resto del concierto, en la que las intervenciones musicales se llevaron a cabo en compañía de otros intérpretes. Tener un espacio que rompe esos esquemas o paradigmas que se han gestado desde la práctica, es realmente valioso y nos permite resignificar y crear espacios conciliadores entre ellas. Dicha propuesta coincide con la conclusión de Vizcaíno (2015) en su artículo *el ruido que se escapa: lo no idiomático como posicionamiento crítico ante el proceso de normativización de la música improvisada*:

Este artículo ha procurado sentar las bases de un entendimiento de lo no idiomático como un posicionamiento crítico y resistente a los procesos de normalización que se ha mantenido en las diferentes generaciones de músicos improvisadores. Reconocer la recurrencia, en el núcleo de esta práctica, de una fuerza resistente a su cosificación, nos ayuda a recuperar el sentido real del potencial no idiomático que Bailey reconoció en la improvisación libre –una música resistente a su enquistamiento (Bailey 2004, 13)– reinaugurando la posibilidad de intuir el umbral que da lugar a aquello que ésta no es. La posibilidad de recuperar su ruido. (pág.88-97)

Durante ensayos previos al recital de la obra *Obsesión*, el maestro *Peruchin*<sup>1</sup> me dio el siguiente consejo para llevar a cabo este momento no idiomático “piensa que tu solo tienes un centro gravitatorio. Este comenzará con una atracción leve, luego de acercarte, este centro te va a repeler un poco para así, atraerte nuevamente con toda tu fuerza”. Es así que el solo también puede ser visto como una historia llena de contrastes. Aunque voy a estar interactuando íntimamente conmigo mismo, es importante que lo expresado tenga coherencia y cohesión que permita una conexión con el público.

## **2.2 La improvisación y el proceso creativo, prácticas interdisciplinarias**

En la música, muchas veces ligamos la palabra improvisación con aquellas prácticas que se llevan a cabo popularmente, en donde se construyen discursos espontáneos a partir de la idiosincrasia de cada intérprete. Sin embargo, comúnmente limitamos la aplicación de la misma y lo que es peor, creamos diferentes barreras estereotipadas entre los músicos que “improvisan” y quienes no, lo que tristemente amplía aún más la pseudobrecha que existe entre las prácticas académicas y populares.

En varias ocasiones mientras cursaba el pregrado, me topaba con compañeros que afirmaban no saber improvisar, su terreno se centraba exclusivamente en la música escrita y cualquier reto que supusiera “crear”, realmente resultaba traumático para ellos. No obstante, en sus recitales parecían reconstruir desde su ser y de una manera bastante singular aquello que yacía plasmado en la escritura, haciendo de su interpretación algo único e irrepetible. Es allí dónde comenzaron mis primeros cuestionamientos sobre su

---

<sup>1</sup> Rodolfo Argudín

práctica. Evidentemente, la obra se encuentra implícita en las partituras, sin embargo, es el intérprete el encargado de traducir y llevar ese mensaje al público.

En mis prácticas previas al recital tuve la oportunidad de compartir junto al maestro *Peruchín* en el piano y Juan Pérez como director. Recuerdo escuchar mientras trataba de interpretar y ejecutar la obra fielmente a la partitura, las palabras de mi maestro Juan que vivazmente me proponía más sentimiento y menos rigidez. Seguido a esto, me detuve y el maestro *Peruchín* aprovechó para brindarme un poco de su inmensa sabiduría, haciendo énfasis en la importancia de escuchar lo que estaba pasando en el momento. Afirmaba que más allá de las notas perfectas había un discurso que se debía construir desde lo que sucede musicalmente, en este caso era una conversación entre el xilófono y el piano. Aunque la partitura no sugería dinámica alguna, luego de dejarme llevar un poco sentí la direccionalidad que iba teniendo la conversación e incluso que en ciertos momentos surgían acentuaciones no propuestas por el autor. Aquí surgió otro de mis muchos cuestionamientos hacia mi proceso musical ¿De dónde nace la fijación de tratar de traducir fielmente la obra que se encuentra plasmada en el papel? ¿Esto es un factor imperante en todo momento? Daniel Barenboim (2008) en su libro *El sonido es vida. El poder de la música* afirma que:

“Ser fiel a la partitura”, una frase que se repite a menudo, significa mucho más que reproducirla literalmente en forma sonora; desde esta perspectiva, no existe algo que se pueda calificar de fidelidad absoluta a la partitura. La literalidad representa sólo la mitad de la ecuación, la otra mitad está formada por interrogantes que nos llevan a buscar y a comprender cada parte de la música en función de la naturaleza última del todo. (p. 60-61).

Ese ideal perfeccionista que a veces se propone, sólo establece una de muchas relaciones entre la partitura y el intérprete. En la actualidad, como intérpretes podemos

encontrar diferentes formas para relacionarnos con la partitura. Por un lado, es posible encontrar diversos textos que señalan el cómo abordar obras de épocas anteriores, estos pueden sugerir o explicar indicaciones escritas y no escritas en la partitura. Así mismo, podemos realizar un acercamiento a través del análisis musical, de lo que sentimos cuando abordamos dicha obra o hacer una revisión documental de lo que se encuentra vigente para hacer una propuesta nueva.

La idea de tocar fielmente se convierte en una contradicción, si dejamos por sentado que aquella fidelidad no se limita exclusivamente a tocar todas las notas perfectamente. Mucha música proveniente de años atrás, era escrita y ejecutada bajo la tradición interpretativa de la época, esta estaba condicionada muchas veces por las capacidades sonoras del instrumento, el sitio de donde provenía el intérprete, la escuela musical, etc. Lograr un ideal de fidelidad en la actualidad que muestre tales atributos, se hace casi imposible teniendo en cuenta que el momento actual refleja características culturales, sociales, económicas, musicales, etc., diferentes al pasado y que, a su vez, forman una parte del importante del intérprete y de su música.

La partitura ha adquirido diversas conceptualizaciones a lo largo del tiempo. Por un lado, Chiantore (2008) expresa lo siguiente:

Con el tiempo, la partitura se ha convertido en un objeto de veneración, un texto definitivo en el que cualquier cambio parece una herejía. Esto contrasta con la relación mucho más flexible que, en el transcurso del siglo XIX, mantenía el intérprete con el texto. (p. 11)

Del mismo modo, en el libro *free play improvisation in life and art*, Nachmanovitch (1990) nos expone una serie de precedentes históricos que demuestran que la improvisación ha sido una práctica recurrente en la música desde muchos siglos atrás y, que realmente la

partitura o graffias que solían utilizarse en ciertos periodos, estaban sujetos muchas veces a lo que sucediera en el escenario o a la creatividad del intérprete en su ejecución. Atribuyendo a personajes como Leonardo da Vinci, Johann Sebastian Bach o Wolfgang Amadeus Mozart, la distinción de ser grandes improvisadores. En el caso de Bach, Nachmanovitch (1990) afirma que:

En la música barroca, el arte de tocar instrumentos de teclado a partir de un “bajo figurado” (un esquema armónico que el ejecutante completa de acuerdo con su fantasía del momento) se asemejaba al arte del músico de jazz moderno de tocar sobre temas, motivos o cambios de acordes. (p.16)

Nachmanovitch (1990) cita un precedente histórico que transforma el panorama del intérprete cuando sostiene que:

El surgimiento de la sala de conciertos formal en el siglo XIX puso fin gradualmente a la improvisación de conciertos. La era industrial trajo consigo un énfasis excesivo en la especialización y el profesionalismo en todos los campos de la vida. La mayoría de los músicos se limitaban a tocar nota por nota las partituras escritas por un puñado de compositores que de alguna manera tenían acceso al misterioso y divino proceso creativo. (p. 17).

Durante las innumerables búsquedas de referencias musicales en el montaje de mi concierto, me topaba siempre con interpretaciones y acontecimientos únicos. Recuerdo mucho un video en el que el percusionista, mientras ejecuta el primer movimiento del *Concertino for Marimba*, se le quiebra la baqueta. Lo anterior, me llenó de tantos temores de lo que yo llamo “posibles desenlaces fatídicos de mi concierto de grado”. A tal punto, que mi maestro intervino y me sugirió dejar de ver tantas versiones y concentrarme en la propia, ya que mi experiencia iba a ser totalmente diferente.

Recuerdo que cuando abordé por primera vez el concertino, me concentré meticulosamente en seguir fielmente cada nota, cambio, dinámica o acento escrito. Pensaba que con el primer conteo era suficiente para terminar la obra sin problema, mientras que el piano y yo estuviésemos haciendo estrictamente lo sugerido en el papel, nada podía frenarnos. Quizá en muchas obras este criterio puede cumplirse. Sin embargo, no era el caso de este concierto, aunque debo aceptar que el primer movimiento se me dificultó más que el tercero.

Personalmente, mis ideas erróneas sobre la partitura, improvisación, etc., distaban de la conceptualización interpretativa que necesitaba en el momento para llevar a cabo con éxito, la puesta en escena de las obras propuestas para mi recital. Es por ello que al principio se me dificultaba tanto lidiar con situaciones que requerían un toque personal más allá de lo escrito. Sin embargo, al mismo tiempo me di cuenta mientras realizaba el montaje del *Concertino for Marimba* de Paul Creston, que mi maestro, Juan Pérez, me sugería un apego religioso a lo que estaba escrito en muchas partes que consideraba críticas, ya que en las diferentes versiones que venía escuchando, se proponían cambios ajenos a la misma que inconscientemente venía asimilando. Esto no podría ser bueno, ya que al momento del performance nos encontrábamos únicamente el pianista y yo, la figura de un director que oriente dichos cambios estará ausente por lo que mantener la compostura es una forma eficaz de tener éxito.

Así mismo, el maestro me aconsejaba que mantuviese mucha calma y control porqué si no, saldría mal. Tal como expresa en una entrevista realizada, citada previamente, sobre el concertino, cuando menciona que el peligro de esta obra radica en la tendencia que tiene el ejecutante a desbocarse en ciertos momentos contrastantes. Esto fue evidente en los primeros ensayos resultaban complicados, ya que acoplarme con el maestro acompañante

en el piano, era todo un reto. Mi tendencia a acelerar o sobresalir por desobedecer ciertas indicaciones escritas, era la principal causa que me precipitaba hacia puntos de no retorno que terminaban en una falla rotunda.

De esta forma, terminamos concluyendo que el grado de negociación entre el intérprete y la partitura, termina no dependiendo de la obra en sí misma y que, puede ser determinado por otros factores de contexto como compositor, lugar, propósito, periodo, género, etc. Esta construcción conceptual que rodea al intérprete y al compositor, ha variado a lo largo de la historia y podemos evidenciar sus posturas a través de dos géneros musicales importantes. Chiantore (2018) menciona que:

[...] el jazz, especialmente a partir de los años cuarenta del siglo XX, desarrolló un replanteamiento radical de la relación entre el intérprete y el compositor a favor del primero. Esto ocurría precisamente en el momento en que el mundo clásico ensalzaba como nunca antes en la historia la figura del autor y la consecuente inmovilidad de su obra.(p.14)

### **3. Una mirada introspectiva hacia los procesos que obstaculizan el espíritu**

A pesar de los precedentes antes mencionados, durante el principio del montaje de las obras de mi concierto de grado, imperaron muchos dilemas provenientes de un medio educativo tradicional, en el que priorizaban tecnicismos por encima de la interpretación que impiden a su vez, la fluidez corporal a la que mi maestro tanto hacía alusión. En esos tiempos era común adoptar prácticas y posturas rígidas e inflexibles que distaban de la lógica corporal de cada persona en el proceso.

Por una parte, se había restringido el uso de los dedos y del rebote natural al ejecutar pasajes en el redoblante. Así mismo, la insistencia estricta de manejar alturas predefinidas en la interpretación era casi religiosa, hasta el punto de usar atriles como metros que demarcaban el rango que debía alcanzar la baqueta ante ciertos indicadores de intensidad. Una práctica que en lo personal rechacé por la tensión y poca soltura que generaba al momento de emplearse. Cabe mencionar que lo más grave de todo, se lo llevaron aquellos compañeros que lamentablemente terminaron lesionados, frustrados y con una apatía fuertemente marcada hacia la percusión, por todas las normas y restricciones existentes que distaban de ese estado liberador que muchos creemos encontrar en la música.

Este panorama cambió personalmente cuando conocí por primera vez a mi maestro Juan Pérez. Su llegada a la universidad significó la liberación y reacondicionamiento de muchos conceptos técnicos que debían ser naturales, pero que se habían convertido en traumas o barreras interpretativas. Recuerdo los tiempos de estudio breves pero significativos, que le dedicamos a los rudimentos, para el maestro, 20 o 30 minutos son más que suficientes para llevar a cabo una práctica de este tipo. Estos momentos preciosos que reforzaron una parte de mi personalidad musical, dieron paso a que decidiera adoptar para mi concierto de grado dos obras de redoblante rudimental: *Syncopating the Single Drag*(Pratt,1985) y *My Friend Norman* (Pratt,1985).

### **3.1 Una encrucijada universitaria**

A veces nos estrellamos con una realidad académica, en la que la práctica de un repertorio diferente al propuesto en las instituciones, parece que depreciara la esencia del intérprete y lo llevase a adoptar aptitudes profanas. Cuando realmente, el mundo que

habitamos actualmente se encuentra en un constante devenir que ve con malos ojos la imposición de un método educativo por encima del ser, una cualidad característica del pasado. Tal como lo expresa Reichert (2011):

[...] ya no se respeta a quien se comporta con autoritarismo y le falta el respeto biopsicológico a las personas o abusa de la naturaleza. Las nuevas generaciones están dejando de obedecer a las autoridades paternas o maternas de perfil patriarcal. Como si hubieran leído a Henri Thoreau, en su libro sobre la desobediencia civil. (p.19).

Cabe mencionar que gran parte del repertorio que se considera “clásico”, proviene de mucho antes del siglo XX. Una época con unos valores patriarcales fuertemente marcados. Por otro lado, en la música hubo una variedad de intérpretes y compositoras que, aunque aportaron significativamente a sus respectivos momentos históricos, la conceptualización lejana y poco objetiva de ciertas disciplinas, se encargaron de invisibilizar y limitar gran parte del repertorio e historia, a “ los modelos musicales” que hoy en día siguen siendo considerados por muchos como un objeto de veneración y que, al mismo tiempo, son hombres en su mayoría. Es importante resaltar que con esta afirmación no demerito los invaluable aportes a la música que nos han dejado estos personajes como legado. Sin embargo, invito a la reivindicación de esta problemática que aún muestra vestigios en la academia. Tal como afirma Soler (2016):

La mayor parte de artículos y monografías publicadas hasta los años 80 del pasado siglo, por lo tanto, eran de corte tradicional. El hecho de reconocer la desubicación producida, debido a la ausencia de mujeres en nuestra cultura histórica, debe hacer imprescindible superar los antiguos métodos de comprensión de la historia, para

poder ser capaces de recrear los espacios significativos que las mujeres desarrollaron y fueron inmediatamente silenciados. (p. 160).

Aunque suena increíble, parece que después de tantos años de lucha contra este paradigma dominante que sigue siendo el patriarcado, aún se vislumbran secuelas impositivas por parte de aquellos maestros que parecieran buscar con ansias relucir los ideales de un pasado autoritario a través de unas propuestas educativas que subordinan al estudiante, por encima de los presentes que pueden ser cooperativos o que reconozcan la particularidad del estudiante y su entorno. Evidentemente, no son actitudes generalizadas que se reflejan en las metodologías de enseñanza de todos los docentes con los que nos topamos a diario en la academia, sin embargo, cuando estos casos suelen darse pueden desembocar muchas veces en la desvinculación y marginalización involuntaria por parte de los intérpretes hacia otras músicas no académicas. Tal como lo plantea Martínez (2018):

Para mí lo más sangrante es la marginación de las otras músicas en los espacios académicos, de investigación o en el apoyo institucional. No es que no se reconozcan las diferencias, sino que son usadas para justificar una jerarquización grosera de las músicas en la que la clásica o incluso el jazz, en ciertos contextos, son consideradas lo bastante nobles como para merecer un reconocimiento académico e institucional. De este modo, otras muchas expresiones musicales ricas e interesantes por muchos motivos quedan al margen. (p. 18)

Del mismo modo, Lambuley (2018) complementa esta idea cuando expresa que:

Esta “topografía cultural” delineada (demarcada) desde los grandes centros de poder, ha favorecido una geopolítica conveniente a los intereses hegemónicos, en tanto se han localizado espacios y territorios (culturas, estéticas) del planeta que se consideran primitivos, “naturales”, selváticos y que al estar por fuera de la órbita

civilizatoria de occidente, resultan siendo el pasado oscuro y primitivo de la humanidad que el renacimiento eurocéntrico dejó atrás luego de siglos de guerras religiosas y militares por el control de los territorios y las rutas para el comercio. (p. 41).

### **3.2 Por la “Orillita”: una agrupación que nace de la improvisación**

Por La Orillita Y Jazz nace de la iniciativa de un grupo de estudiantes de música, la mayoría de la Universidad del Atlántico que, unidos por una fuerte amistad y amor incondicional al arte, deciden unirse en el año 2017 para crear un proyecto musical enfocado en el jazz, con influencias de las sonoridades autóctonas del Caribe Colombiano.

El primer acercamiento entre los integrantes se lleva a cabo un día miércoles en la fundación La Cueva, en ese entonces aquel centro cultural que también funciona como restaurante y bar, abría las puertas para que cualquier músico subiese al escenario a interpretar su instrumento, sin ensayos o arreglos previos. Aquellos osados hacían uso de sus facultades musicales para engranar las partes de una pieza musical que, la mayoría de las veces solía ser un estándar de jazz. Es preciso mencionar que en aquel lugar solían congregarse músicos reconocidos del contexto cultural caribe colombiano, por lo anterior, era usual que la música tuviera una significativa influencia en lo rítmico e improvisatorio.

Fue un día cualquiera, en algún momento de la noche, entre halagos y aplausos luego de una de aquellas faenas musicales que Jhordan Diaz (flautista), Jainer Diaz (percusionista), Waldir Acosta (baterista) y Jesus Maturana (bajista), se proponen encontrarse posteriormente con la finalidad de idear un grupo de estudio donde se abordase el jazz con influencia del Caribe. De este modo, se da el primer paso para la creación de

una agrupación dónde se convergen las experiencias, habilidades, talentos e ideas de personas provenientes de contextos totalmente diferentes en un sólido conjunto musical.

En una entrevista realizada a Waldir Acosta menciona que, en los inicios se concibió como una agrupación de estudio que tenía como finalidad aprender y explorar este amplio mundo del jazz. Así mismo, junto a Jhordan realizó arreglos musicales de latin jazz de los compositores más cercanos a sus gustos como Dave Valentin, Maraca del Valle, Edmar Castañeda, Tito Puente, Chucho Váldes, Paquito de Rivera, etc. A esta iniciativa se le sumaron tres nuevos integrantes que permitieron expandir las posibilidades musicales de la agrupación.

Finalmente, luego de compartir algún tiempo y escenarios juntos. Nace la primera composición de la agrupación denominada “prospecto” de Waldir Acosta. En conversaciones amistosas junto a este prolífico compositor, mencionaba insistentemente la deuda hacía nuestro contexto, esta era inmensa y, el deber que tenemos como músicos hacía tantos años de historia que aún prevalece en nuestro inconsciente colectivo, yacía en la reivindicación musical de las sonoridades que tanto nos caracterizan. Por tal motivo, es posible que muchas de sus composiciones reflejan ese sentimiento nacionalista que lo caracteriza.

Hasta la fecha Por la Orillita y Jazz cuenta con 7 integrantes; saxofones (tenor y alto), flauta transversa, bajo, piano, batería y percusión. Así mismo, hemos tenido la oportunidad de grabar nuestro primer sencillo titulado Funky Garabato. Una canción que adopta ritmos del caribe colombiano como el garabato, la tambora y el pitán pitán. De igual forma, toma prestados algunos elementos de la conga cubana para mezclarlos con un funky que se ve marcado significativamente por la batería.

## **Premios y Reconocimientos**

- Ganadores del Festival Interactivo de Música Uninorte (2018)
- Ganadores en la convocatoria de grupos en el IX festival internacional de Jazz de Villa de Leyva
- Segundo puesto en el festival de jazz Golondrina de plata (2019).
- Ganadores de la convocatoria de bandas locales Barranquijazz (2021).
- Ganadores del portafolio de estímulos de Barranquilla (2021).
- Ganadores del programa Artes en movimiento del Ministerio de Cultura (2021)

De igual forma, esta agrupación musical ha tenido el privilegio de participar en:

- Atlantijazz (2018)
- Serie de conciertos latín jazz y sus derivaciones del teatro Cajamag (2018)
- Navijazz (2018)
- Serie de conciertos Barranquijazz al borde de la Fundación Música y Tambores (2019).
- Escenarios alternativos del Barranquijazz (2019).
- Miércoles de Jazz de la fundación La Cueva (2017,2018,2019).
- Barranquijazz (2021).

Las canciones propuestas para el desarrollo de mi concierto de grado son:

- Funky Garabato
- Obsesión
- Got a match?

#### 4. CONCLUSIÓN

Musicalizando mi ser, es una propuesta musical que se concibe desde lo más profundo de mi personalidad musical. Luego de una crisis mundial, este concierto surge como una metamorfosis incompleta de mi artista interior cuya vivencia y aprendizajes musicales, se exponen brevemente mientras se aborda una temática que me intriga. Así mismo, en el camino van surgiendo otras interrogantes que se unen al desarrollo del escrito y lo transforma en un inesperado constructo concebido desde la espontaneidad. Comprobando una vez más lo inmenso y complejo de este arte que se resignifica de la mano de la humanidad.

Por otro lado, la improvisación, un tema del que se profundiza, hace parte de una experiencia de vida que trasciende a lo musical. Desde mis inicios, la vida ha tomado rumbos inesperados que han requerido de una postura adaptable que me permita llevar a cabo dichos cambios. Las palabras citadas en este breve escrito de los autores Bailey, Barenboim, Nachmanovitch, Hines, etc. Así como la de los maestros que han acompañado en este bello proceso, Juan Pérez, Luis Sánchez, Rodolfo Argudín *Peruchin*, etc. Hacen parte de las emociones que me han acompañado en cada nota y golpe de mi concierto final. Aún

Para aquellos interesados en mi propuesta musical, sépase que el resultado final nunca fue como lo concebí, lleno de luces, con la presencia de otras artes en paralelo a la música, etc., sin embargo, el resultado fue un bello producto concebido desde la situación de aquel entonces y propongo a los próximos intérpretes a lanzarse sin miedo, desde los imaginarios que se gestan en cada uno, a relacionar sus propuestas con las otras bellas artes. Creen puentes y permítanse ser.

## 6. REFERENCIAS

- Bailey, D. (1992). *Improvisation its nature and practice in music*. Da Capo Press, Inc.
- Barenboim, D. (2008). *El sonido es vida. El poder de la música*. Norma.
- Campo, S. S. (2016). Mujeres y Música. Obstáculos Vencidos y Caminos Por Recorrer. *Dossiers Feministes*, 157-174.
- Corea, C. (1986). *Got a Match?* Los Ángeles.
- de Aguilera, M., Adell, J. E., & Sedeño, A. (2008). *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*. Barcelona: El Ciervo 96.
- Díaz, J. (2019). *Funky Garabato*. Barranquilla.
- Flores, P. (1935). *Obsesión*. New York.
- Hines, E. (2015). *Recipe For a Guaguancó Sabroso: Understanding Quinto Drum*. Arizona: University of Arizona.
- Kastner, K. S. (1989). *The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique*. Illinois: University of Illinois at Urbana–Champaign.
- Lambuley, E. R. (2018). Decolonialidad y sanación: una disertación desde los estudios interculturales. En: P.P. Gómez (Ed.) *Aprender, crear, sanar: estudios artísticos en perspectiva decolonial*. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free play improvisation in life and art*. New York: Penguin Publishing Group.
- Pratt, J. S. (1985). My Friend Norman.
- Pratt, J. S. (1985). Syncopating the Single Drag
- Pratt, M. T. (2019). *Exploring The Modern Solo Snare Drum Tradition Through Analyzing Five Snare Drum Solos*. Arizona: University Of Arizona.
- Reichert, E. (2011). *Infancia, La Edad Sagrada*. La Llave.
- Vizcaíno, H. R. (2015). El ruido que se escapa: lo no idiomático como posicionamiento crítico ante el proceso de normativización de la música improvisada. *Ausart* , 83-97.

PAS hall of fame. (s/f). Pas.Org. Recuperado el 5 de junio de 2022, de <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/george-hamilton-gree>

## ANEXO A

Entrevista a Juan Pérez

1. ¿Puede contarnos un poco de su vida como intérprete?

Yo comencé desde muy pequeño en el mundo de la música, debido a que mi padre es director de orquesta, tubista, etc. Comencé a los 13 tocando piano en el sistema de orquestas juveniles-infantiles de Venezuela, no fue hasta los 6 o 7 años que intenté tocar tuba como mi padre, pero no funcionó. Fue en esa búsqueda, probando varios instrumentos que llegué a la percusión a través del xilófono, yo me sentí involucrado en la percusión gracias a los teclados. A diferencia de los percusionistas convencionales que comienzan con un tambor yo comencé por los teclados en la percusión. Vi clases con los maestros Jerry Cárdenas y Jose Gregorio Cárdenas durante 4 o 5 años. Cuando tenía 11 años me gané mi primer puesto en la orquesta sinfónica del departamento de Mérida en Venezuela.

A los 13 años comencé a trabajar con el maestro José Alberto Márquez, mi primer maestro de marimba. A los 15 años entré a la sinfónica Simón Bolívar de Venezuela dirigida por el maestro Gustavo Dudamel en la que tuve la fortuna de viajar, conocer e interactuar con grandes maestros de todo el mundo. Luego, me mudé a Barranquilla y comencé a dar clases de percusión sinfónica en la Universidad del Atlántico. Así mismo, soy miembro-fundador del Colpas.

2. ¿Qué referencias puede darnos de la obra Concertino for Marimba de Paul Creston?

Este concierto en mi opinión particular es importante históricamente en la Marimba. El desarrollo del instrumento es muy joven, primero fue el vibráfono antes de la marimba. En ese entonces, la marimba clásica primero pasó por una transformación, el primer híbrido que se creó en ese entonces fue la xilo-marimba. Se puede notar ya que se podría practicar el concierto en un xilófono sin problema, lo anterior es porque el rango no excede las 3 octavas y media.

Definitivamente, ese concierto es super revolucionario en el instrumento hoy en día. Personalmente, es interesante como un músico que no es percusionista hace un concierto de este tipo que es tan rico musical e interpretativamente hablando, sacando a relucir las influencias latentes en el momento. Hoy en día sigue siendo uno de los conciertos más exigentes musicalmente que hay, los más grandes percusionistas han tenido como reto grabar este concierto como es el caso de Evelyn Glennie, Peter Sadlo, etc.

3. ¿Cómo conoció esta obra? ¿Cuántas veces recuerda haberlas tocado en vivo? ¿Qué recuerda de cada una de esas interpretaciones?

Cuando conocí el concierto de Paul Creston por primera vez, tenía 13 años. Recuerdo que era un concierto que no se hacía mucho en mi contexto ya que todo el mundo le temía al tercer movimiento. Para serte honesto, la primera vez que lo hice con orquesta, yo no era consciente de lo que estaba haciendo, a esa edad uno memoriza, mecaniza, etc, sin la certeza total de lo que toca. Unos años después, lo volví a retomar desde otra perspectiva más madura. Ahí fue donde comprendí la verdadera dificultad del tercer movimiento. La última vez que lo hice, fue a los 19 años acompañado con el piano. Finalmente, a los 22 lo dirigí. Hoy en día que estoy trabajando el concierto con mi estudiante, quiero volverlo hacer ya que es uno de esos conciertos que se retoman con perspectivas nuevas cada vez.

4. ¿Qué partes de la obra demandan cierta emotividad o delicadeza por parte del intérprete?

El concierto desde mi perspectiva es bastante emotivo porque Creston aunque te esté colocando 300 notas en frente, es muy musical. Un grave error que tenemos los percusionistas, queremos tocar 1000 notas, todo rápido. Aquí hay que dejar todo eso a un lado y observar lo que está pasando en el macro, esas son cosas que a veces como solistas pasamos por alto y que debemos tener en cuenta. Así mismo, no necesariamente debemos estar tocando un pasaje lento para decir que estamos tocando algo emotivo, toda la estructura del concierto nos evoca diferentes emociones. Hasta tal punto, que puede ser un riesgo para los intérpretes que en su mayoría suelen desbocarse por la ansiedad que puede generar.

5. ¿Qué rutina recomienda para abordar este tipo de obra?

En los instrumentos de teclado en general, lo más complejo suele ser la precisión. Siento que para abordar un concierto como el de Paul Creston, hay que trabajar mucho la independencia de ambas voces. Es importante contar siempre con una rutina de escalas, para nosotros las escalas son el pan de cada día porque nos van a dar más precisión y nos ayudarán a conocer el rango del instrumento. Sin embargo, es necesario enfatizar que cada obra que toquemos necesita el dominio de ciertos recursos técnicos, por ello las rutinas deberían plantearse específicamente para cada obra.

6. ¿Recomienda algún tipo de baqueta para ejecutar ese concierto?

Es muy difícil hacer una recomendación de baquetas ya que el cuerpo de todos los percussionistas funciona distinto, así que lo que para mí es cómodo para tí no lo es. En mi opinión, cuando toco a dos baquetas me siento más cómodo tocando con baquetas de ratán, hay cierta flexibilidad en ellas que permite que el sonido sea mucho más redondo. En el concierto de Creston, utilizaría baquetas medio duras para el primer movimiento y hard para el tercero.

Video de soporte de la entrevista. <https://youtu.be/tFaBmZ4uPlo>

## **ANEXO B.**

### **PROGRAMA DE MANO**

#### **OBRAS DE REDOBLANTE RUDIMENTAL**

Las raíces del redoblante rudimental provienen de los comandos militares de tambores de campo, que consisten en patrones cortos y rítmicos que combinaban varios patrones mano a mano comúnmente denominados "*stickings*". Eventualmente, estos "*stickings*" fueron estandarizados y preservados, llegando a ser conocidos como los rudimentos. Los rudimentos están representados en americano, francés, comunidades de tambores militares suizos e ingleses, y cada uno mantiene su propia forma de tocar única (Pratt M. T., 2019, p.20)

#### **MY FRIEND NORMAN**

El ritmo de My Friend Norman está densamente compuesto de rudimentarios estandarizados compuestos de corta duración y formados tradicionalmente por subdivisiones diminutas como semi corcheas y semicorcheas, y tresillos de semicorcheas. Los ritmos son muy sincopados y rara vez dejan espacio para los descansos. El contador es un doble simple y no cambia a lo largo de la duración de la pieza. Las subdivisiones son convencionales, con pocos casos de ritmos extraños como quintillizos y septillizos. El material rítmico deriva principalmente de varias combinaciones de los rudimentos estandarizados. (Pratt M. T., 2019, p.23)

#### **CONCERTINO FOR MARIMBA**

Concertino for Marimba de Paul Creston fue el primer concierto de marimba y apareció en el año 1940, fue estrenada por Ruth Stuber junto a la Orchestrette Classique de New York dirigida por Frederique Petrides. Esta fue la única composición para marimba del maestro y

en ella se ven evidenciados rasgos musicales del Ragtime y otros estilos provenientes del momento histórico.

Esta obra está compuesta por tres movimientos; vigorous, calm y lively. El primer y tercer movimiento son bastante movidos y fueron escritos para ser interpretados a 2 baquetas. El tercer movimiento es más lento y es necesario que el intérprete utilice 4 baquetas en su ejecución. Curiosamente, Paul Creston no era percusionista, sin embargo, logró crear un concierto de percusión sin precedentes y cuya relevancia lo sitúa como parte de un repertorio indispensable en la marimba.

### **CHROMATIC FOXTROT Y CROSS CORNERS**

Considerado uno de los mejores xilófonos de la historia, George Hamilton Green comenzó a tocar a los 11 años y a los 13 ya tocaba solos con la banda de su padre. A los 19 años entró en el vodevil y en un año se proclamó "el xilofonista y solista más rápido, más artístico y más maravilloso de este país o del extranjero". Fue uno de los artistas más populares en la historia registrada, actuando como solista, compositor, arreglista y como parte de varios grupos, incluidos All Star Trio, Green Brothers' Xylophone Orchestra y Green Brothers Novelty Band. Green fue un excelente maestro y autor de materiales pedagógicos, su curso de 50 lecciones conserva su importancia en la actualidad. Sus composiciones solistas de xilófono como "The Ragtime Robin", "Chromatic foxtrot" y "Cross Corners" aún conservan una enorme popularidad. Tras su retiro de la música en 1946, Green siguió una exitosa carrera como artista, ilustrador y caricaturista. (Pas, 2022).

### **Repertorio popular reseña de Por la Orillita y Jazz**

Por La Orillita Y Jazz nace de la iniciativa de un grupo de estudiantes de música, la mayoría de la Universidad del Atlántico que, unidos por una fuerte amistad y amor incondicional al arte, deciden unirse en el año 2017 para crear un proyecto musical enfocado en el jazz, con influencias de las sonoridades autóctonas del Caribe Colombiano.

Hasta la fecha Por la Orillita y Jazz cuenta con 7 integrantes; saxofones (tenor y alto), flauta traversa, bajo, piano, batería y percusión. Así mismo, hemos tenido la oportunidad de grabar nuestro primer sencillo titulado Funky Garabato. Una canción que adopta ritmos del caribe colombiano como el garabato, la tambora y el pitan pitan. De igual forma, toma prestados algunos elementos de la conga cubana para mezclarlos con un funky que se ve marcado significativamente por la batería.