

EL COMITÉ DE INVESTIGACIÓN Y TRABAJOS DE GRADO

HACE CONSTAR QUE:

El día 5 de diciembre de 2022 se reunieron en el Conservatorio del Tolima los estudiantes Andrés Felipe Franco Rojas COD 5220182004 y Juan Sebastián Rincón Polanía COD 5220182014, y como jurados los docentes Jonathan Agudelo Contreras y Eugenio Zamora García, junto con la comunidad académica, para presentar la sustentación del trabajo de grado titulado *"Taller pedagógico: Propuesta para la enseñanza de flauta traversa para nivel medio a partir de los ritmos bambuco y pasillo dirigido a los estudiantes del colegio Amina Melendro de Pulecio"*. Finalizada la sustentación, el jurado evaluó el trabajo, y tras su deliberación otorgó la siguiente calificación:

Nota Jurado Lector: 3.9

Nota de Jurado de Sustentación 4.2

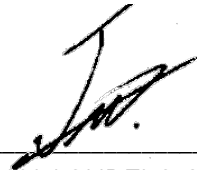
Nota Final: (4.0 CUATRO CON CERO)

Concepto: APROBADO

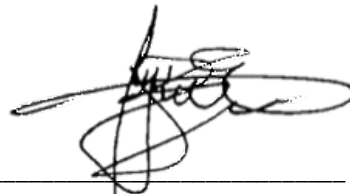
Observaciones: Ninguna

Ibagué, diciembre 5 de 2022

En constancia firman:



JONATHAN AGUDELO CONTRERAS
Jurado Lector



EUGENIO ZAMORA GARCÍA
Jurado de Sustentación

Fecha de Entrega **11/09/2023**

I. Identificación de Documento y Autor

Nombre de autor(es)	Andrés Felipe Franco Rojas y Juan Sebastián Rincón Polanía
Correo electrónico	5220182004@conservatoriodeltolima.edu.co y 5220182014@conservatoriodeltolima.edu.co

Facultad			
Educación y Artes			
Programa:			
Maestro en Música			
Tipo de Documento			
Tesis	(X)	Informe de Investigación	()
Libro	()	Otro	()
Especificaciones	Taller pedagógico: Propuesta para la enseñanza de flauta travesera para nivel medio a partir de los ritmos de Bambuco y Pasillo dirigido a los estudiantes de flauta del Colegio Amina Melendro de Pulecio	Descriptorios (palabras clave)	Taller, enseñanza, flauta, Bambuco, Pasillo

II. Autorización de publicación, permiso de consulta y uso de obra en el repositorio

Los autores o titulares del derecho de autor confieren al Conservatorio del Tolima una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integra en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- Estará vigente a partir de la fecha en que se incluye en el repositorio, por un plazo de 5 años, prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo dos meses antes de la correspondiente prórroga.
- Los autores autorizan al Conservatorio del Tolima para publicar la obra en el formato que el repositorio lo requiera (impreso, digital, electrónico o cualquier otro conocido o por conocer) y conocen que dicha publicación tendrá circulación mundial por medios virtuales.
- La autorización se hace a título gratuito, por lo tanto se renuncia a recibir emolumento alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia Creative Commons con que se publica.
- Los autores declaran que se trata de una obra original sobre la que tienen los derechos que autorizan y que asumen total responsabilidad por el contenido de su obra ante el Conservatorio del Tolima y ante terceros.
En todo caso el Conservatorio del Tolima se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.
- Los autores autorizan a Conservatorio para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.
- Los autores aceptan que el Conservatorio del Tolima pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.
- Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, diferente del Conservatorio del Tolima, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

Con base en este documento, se autoriza la publicación electrónica, consulta y uso de su obra por el Conservatorio del Tolima y sus usuarios de la siguiente manera:

- Se otorga una licencia especial para publicación de obras en el repositorio institucional del Conservatorio del Tolima que forma parte integral del presente documento y de la que ha recibido una copia.
Si autorizo No autorizo _____
- Se autoriza para que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados por usted en los literales a, y b, con la Licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Colombia cuyo texto completo se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

Si autorizo No autorizo _____ en constancia de lo anterior,
Autores:

Nombre: Andrés Felipe Franco Rojas Firma: *Andrés Felipe Franco Rojas* c.c. 1005839948

Nombre: Juan Sebastián Rincón Polanía Firma: *Juan Rincón* c.c. 1003801490

Declaración de autoría y originalidad del Trabajo de Grado

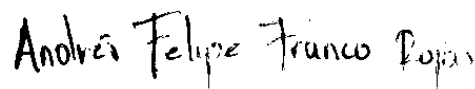
Yo, **Andrés Felipe Franco Rojas** con CC número de identificación **1005839948** estudiante del programa **Maestro en Música** del Conservatorio del Tolima, Código **5220182004** y autor/a del Trabajo de Grado titulado: **Taller pedagógico: Propuesta para la enseñanza de flauta traversa para nivel medio a partir de los ritmos de Bambuco y Pasillo dirigido a los estudiantes de flauta del Colegio Amina Melendro de Pulecio**

Declaro

Que el Trabajo final de Grado que he presentado para su evaluación es original y de elaboración personal, lo que implica la no reproducción de fragmentos de obras no amparadas por el límite de cita, ni la copia o utilización de ideas, formulaciones, (parafraseo) etc., tomadas de cualquier obra, sin especificar su origen, en el cuerpo del Trabajo de Grado o en su Bibliografía.

Asimismo, soy plenamente consciente del concepto de “autoría y originalidad” regulado en la ley 23 de 1982; en el artículo 63 de la Constitución Política de 1991, por el Acuerdo 05 de octubre de 2026 Marco General del Manual de Derechos de Autor y Derechos conexos del Conservatorio del Tolima, y en el Acuerdo 11 de marzo de 2021 Reglamento de Trabajo de Grado ¹.

Ibagué, **11 de Septiembre de 2023**



Firma

¹. <https://conservatoriodeltolima.edu.co/index.php/trabajos-de-gradoss>

Declaración de autoría y originalidad del Trabajo de Grado

Yo, **Juan Sebastián Rincón Polanía** con CC número de identificación **1003801490** estudiante del programa **Maestro en Música** del Conservatorio del Tolima, Código **5220182014** y autor/a del Trabajo de Grado titulado: **Taller pedagógico: Propuesta para la enseñanza de flauta traversa para nivel medio a partir de los ritmos de Bambuco y Pasillo dirigido a los estudiantes de flauta del Colegio Amina Melendro de Pulecio**

Declaro

Que el Trabajo final de Grado que he presentado para su evaluación es original y de elaboración personal, lo que implica la no reproducción de fragmentos de obras no amparadas por el límite de cita, ni la copia o utilización de ideas, formulaciones, (parafraseo) etc., tomadas de cualquier obra, sin especificar su origen, en el cuerpo del Trabajo de Grado o en su Bibliografía.

Asimismo, soy plenamente consciente del concepto de “autoría y originalidad” regulado en la ley 23 de 1982; en el artículo 63 de la Constitución Política de 1991, por el Acuerdo 05 de octubre de 2026 Marco General del Manual de Derechos de Autor y Derechos conexos del Conservatorio del Tolima, y en el Acuerdo 11 de marzo de 2021 Reglamento de Trabajo de Grado ¹.

Ibagué, **11 de Septiembre de 2023**

Juan Rincón

Firma

¹. <https://conservatoriodeltolima.edu.co/index.php/trabajos-de-grados>

Este documento se adjuntará, una vez firmado, por cada uno de los autores como anexo del Trabajo Final de Grado



Taller pedagógico: Propuesta para la enseñanza de flauta traversa para nivel medio a partir de los ritmos de Bambuco y Pasillo dirigido a los estudiantes de flauta del Colegio
Amina Melendro de Pulecio

Andrés Felipe Franco Rojas

5220182004

Juan Sebastián Rincón Polanía

5220182014

Producción de recursos didácticos

Maestro en Música

Conservatorio del Tolima
Facultad de Educación y Artes
Ibagué – Tolima

2022



Taller pedagógico: Propuesta para la enseñanza de flauta traversa para nivel medio a partir de los ritmos de Bambuco y Pasillo dirigido a los estudiantes de flauta del Colegio
Amina Melendro de Pulecio

Andrés Felipe Franco Rojas
5220182004

Juan Sebastián Rincón Polanía
5220182014

Mg. Edwin Fabian Gasca Trujillo
Director

Producción de recursos didácticos

Maestro en Música

Conservatorio del Tolima
Facultad de Educación y Artes

Ibagué – Tolima

2022

Advertencia

El Conservatorio del Tolima no se hace responsable de los conceptos y puntos de vista expresados por los autores en el presente trabajo, respetando la autonomía de propiedad intelectual del mismo, enmarcado en los lineamientos de ética profesional y rigor académico institucionales.

Dedicatoria

Este trabajo de grado está dedicado a los estudiantes de flauta traversa del Colegio Amina Melendro de Pulecio para que se sientan motivados a incursionar en las músicas colombianas a través de su instrumento.

Agradecimientos

Agradecemos a nuestras familias por su apoyo incondicional en nuestra formación musical y a todas las personas involucradas que directa o indirectamente aportaron en la elaboración de nuestro proyecto de grado, especialmente a nuestro director, el Mg. Edwin Fabian Gasca Trujillo, por ser el principal encargado de encaminar el trabajo con sus valiosos aportes y orientación.

Contenidos

	Pág.
Advertencia	3
Dedicatoria	4
Agradecimientos	5
Resumen y palabras clave	14
Abstract and key words	14
Introducción	15
1. Planteamiento de Problema	17
1.1. Planteamiento de la Pregunta Problema	18
2. Justificación	19
3. Objetivos	21
3.1. Objetivo General	21
3.2. Objetivos Específicos	21
4. Marco de Referencia	22
4.1. Antecedentes	22
Antecedentes locales	22
Antecedente Regional	26
4.2. Marco Teórico	27
Bambuco	27
Bambuco andino colombiano	28
Historia del Bambuco andino colombiano	29
Características musicales del Bambuco andino colombiano	30
Pasillo:	32
Historia del Pasillo:	33
Características musicales del Pasillo	35
Taller pedagógico:	36
Características de un taller pedagógico	37
Tipos de talleres.	37
Objetivos del taller.	37
Taller para adolescentes..	38
Nivel medio.	38

Flauta travesa:	39
Técnicas extendidas de la flauta travesa	42
La flauta travesa en Colombia	44
Método Altes	46
5. Metodología	49
5.1. Enfoque de la investigación	49
5.2. Diseño de investigación	49
5.3. Línea de investigación	50
5.4. Fases de la investigación	50
Selección del repertorio y creación de los talleres	51
Fase analítica	51
Fase informativa	52
5.5. Herramientas de investigación	52
6. Informe	54
6.1. Selección de obras	54
A quién engañas abuelo. Arnulfo Briceño	56
Edelma, Terig Tucci	58
Entusiasmo, Luis Antonio Calvo	61
Esther, Álvaro Romero	64
6.2. Transcripciones y preliminares	66
6.3. Talleres pedagógicos	66
Taller 1. Acercamiento a los ritmos de Bambuco y Pasillo. (26 de agosto)	67
Desarrollo del Taller	67
Resultados del Taller	72
Taller 2. Técnicas de interpretación y fraseo (2 de septiembre)	74
Desarrollo del Taller	74
Resultados del Taller	78
Taller 3. Técnicas extendidas (16 de septiembre)	79
Desarrollo del Taller	79
Resultados del Taller	83
Taller 4. Técnicas de ornamentación melódica (23 de septiembre)	84
Desarrollo del Taller	84
Resultados del Taller	87

6.4. Resultados generales de los talleres	88
7. Conclusiones	91
Referencias	93

Listado de Figuras

	Pág.
Fig. 1. Ejemplo de trío de cuerdas andinas colombianas.	29
Fig. 2. Acentos secundarios cuando el Bambuco se marca a 3/4	30
Fig. 3. Ritmo de Bambuco a 3/4 con su instrumentación más usual	31
Fig. 4. Ritmo de Bambuco a 6/8 con su instrumentación más usual.	32
Fig. 5. Jorge Villamil Cordovez.	33
Fig. 6. Johan Strauss II	34
Fig. 7. Primeros compases de La Gata Golosa de Fulgencio García.	35
Fig. 8. Célula rítmica propia del Pasillo	35
Fig. 9. Célula rítmica propia de final de sección en el Pasillo.	36
Fig. 10. Primer compás de la melodía del Pasillo La Gata Golosa.	36
Fig. 11. Flauta Traversa convencional.	39
Fig. 12. Registro escrito de la Flauta Traversa profesional.	39
Fig. 13. Fragmento. Solo de flauta traversa.	40
Fig. 14. Flauta Piccolo.	41
Fig. 15. Flauta Traversa en Sol.	41
Fig. 16. Posibles notaciones del Frullato.	42
Fig. 17. Posible notación del Jet Whistle.	43
Fig. 18. Posible notación del Pizzicato.	43
Fig. 19. Fragmento Manuscrito de la Balada para flauta y piano Op. 105.	44
Fig. 20. Guerrero Uribe Holguín.	45
Fig. 21. Ejercicio no. 3. Línea melódica del método Altes.	46
Fig. 22. Partes de la flauta traversa	47
Fig. 23. Contenidos del Prefacio a la Lección VI del método Altes.	47
Fig. 24. Fragmento del Ejercicio No. 5	48
Fig. 25. Fragmento de la variación I del ejercicio 5.	48
Fig. 26. Arnulfo Briceño.	56
Fig. 27. Fragmento de la transcripción y adaptación de A quién engañas abuelo.	57
Fig. 28. Indicador de signo de A quién engañas abuelo.	57
Fig. 29. Indicador de coda de A quién engañas abuelo.	57
Fig. 30. Indicador de vuelta a signo de A quién engañas abuelo.	58

Fig. 31. Ejemplo de escritura idiomática de A quién engañas abuelo.....	58
Fig. 32. Ejemplos de fraseo de A quién engañas abuelo.	58
Fig. 33. Cesuras y calderones de A quién engañas abuelo.	58
Fig. 34. Terig Tucci.	59
Fig. 35. Fragmento de la transcripción y adaptación de Edelma.	60
Fig. 36. Inicio de frase acéfalo de Edelma.	60
Fig. 37. Intervalos amplios de Edelma.	60
Fig. 38. Intervalos amplios de Edelma.	61
Fig. 39. Elementos de ornamentación de Edelma.....	61
Fig. 40. Registros extremos de Edelma.	61
Fig. 41. Semicorcheas y tresillos de Edelma.....	61
Fig. 42. Luis Antonio Calvo.	62
Fig. 43. Fragmento de la transcripción y adaptación de Entusiasmo.....	63
Fig. 44. Inicio de frase acéfalo de Entusiasmo.....	63
Fig. 45. Escritura idiomática de Entusiasmo.	63
Fig. 46. Final de sección de Entusiasmo.....	64
Fig. 47. Hemiola de Entusiasmo.	64
Fig. 48. Hemiola de Entusiasmo.	64
Fig. 49. Cambio repentino de dinámicas de Entusiasmo.....	64
Fig. 50. Articulaciones diferentes de Entusiasmo.....	64
Fig. 51. Ejemplos de frullatos presentes en Esther.	65
Fig. 52. Ejemplos de pizzicatos presentes en Esther.	65
Fig. 53. Ejemplos de jet whistles presentes en Esther.	66
Fig. 54. Fragmento de la transcripción y adaptación de Esther.....	66
Fig. 55. Compás acéfalo del ejercicio 1 del taller 1.	68
Fig. 56. Movimiento de bordadura melódica del ejercicio 1 del taller 1.....	68
Fig. 57. Figuración rítmica característica del ejercicio 1 del taller 1.....	68
Fig. 58. Figuración rítmica característica del ejercicio 1 del taller 1.....	68
Fig. 59. Figuración rítmica de final de sección del ejercicio 1 del taller 1.	69
Fig. 60. Indicador de movimiento entre secciones del ejercicio 1 del taller 1.....	69
Fig. 61. Acompañamiento rítmico característico del piano del ejercicio 1 del taller 1. ..	69
Fig. 62. Figuración rítmica característica en la melodía del ejercicio 2 del taller 1.....	70
Fig. 63. Figuración rítmica característica en la melodía del ejercicio 2 del taller 1.....	70
Fig. 64. Variación de las del ejercicio 2 del taller 1.....	70

Fig. 65. Indicadores de movimiento entre sección del ejercicio 2 del taller 1.....	70
Fig. 66. Acompañamiento rítmico en el piano del ejercicio 2 del taller 1.	71
Fig. 67. Escala propuesta en una secuencia melódica del ejercicio 3 del taller 1.....	71
Fig. 68. Movimientos continuos ascendentes del ejercicio 3 del taller 1.....	72
Fig. 69. Movimientos continuos descendentes del ejercicio 3 del taller 1.....	72
Fig. 70. Arpeggios del I grado y V grado del ejercicio 3 del taller 1.	72
Fig. 71. Trabajo grupal del taller 1.	73
Fig. 72. Trabajo grupal del taller 1.	74
Fig. 73. Desarrollo de frases con dinámicas del ejercicio 1 del taller 2.....	75
Fig. 74. Alternancia de dinámicas del ejercicio 1 del taller 2.	75
Fig. 75. Dinámicas súbitas del ejercicio 1 del taller 2.	75
Fig. 76. Uso del Signo y Coda del ejercicio 1 del taller 2.....	75
Fig. 77. Modulación a relativa menor del ejercicio 1 del taller 2.	76
Fig. 78. Respiraciones marcadas del ejercicio 1 del taller 2.....	76
Fig. 79. Intervalos amplios del ejercicio 2 del taller 2.	76
Fig. 80. Arpeggios del ejercicio 2 del taller 2.....	77
Fig. 81. Staccatos del ejercicio 2 del taller 2.	77
Fig. 82. Ligaduras del ejercicio 2 del taller 2.	77
Fig. 83. Portatos del ejercicio 2 del taller 2.....	77
Fig. 84. Uso del registro grave y registro agudo del ejercicio 2 del taller 2.	77
Fig. 85. Modulación a tonalidad paralela del ejercicio 2 del taller 2.....	77
Fig. 86. Respiraciones marcadas del ejercicio 2 del taller 2.....	78
Fig. 87. Trabajo grupal del taller 2.	78
Fig. 88. Notación del frullato en los ejercicios del taller 3.....	79
Fig. 89. Notación del pizzicato en los ejercicios del taller 3.....	79
Fig. 90. Uso del pizzicato en contexto del ritmo del ejercicio 1 del taller 3.	80
Fig. 91. Uso del frullato en contexto del ritmo del ejercicio 1 del taller 3.	80
Fig. 92. Alternancia de técnicas del ejercicio 1 del taller 3.	81
Fig. 93. Notación del pizzicato en los ejercicios del taller 3.....	81
Fig. 94. Aparición y uso del pizzicato del ejercicio 2 del taller 3.	82
Fig. 95. Aparición y uso del jet whistle del ejercicio 2 del taller 3.	82
Fig. 96. Alternancia entre el jet whistle y la técnica habitual del ejercicio 2 del taller 3.	82
Fig. 97. Trabajo grupal del taller 3.	83
Fig. 98. Mordentes superiores y mordentes inferiores en el ejercicio 1 del taller 3.....	84

Fig. 99. Trinos en el ejercicio 1 del taller 3.....	84
Fig. 100. Indicador de octava superior del ejercicio 1 del taller 3.	85
Fig. 101. Modulaci3n a C mayor del ejercicio 1 del taller 3.	85
Fig. 102. Apoyatura del ejercicio 2 del taller 3.....	85
Fig. 103. Hemiola del ejercicio 2 del taller 3.....	86
Fig. 104. Aparici3n de calder3n del ejercicio 2 del taller 3.....	86
Fig. 105. Aparici3n de semicorcheas del ejercicio 3 del taller 3.	86
Fig. 106. Aparici3n de tresillos del ejercicio 3 del taller 3.	86
Fig. 107. Variaci3n de patr3n r3tmico con semicorcheas del ejercicio 3 del taller 3.	87
Fig. 108. Trabajo grupal del taller 4.....	87

Listado de Tablas

	Pág.
Tabla 1. Antecedente Nacional 1	22
Tabla 2. Antecedente Nacional 2	23
Tabla 3. Antecedente Nacional 3	24
Tabla 4. Antecedente Nacional 4	25
Tabla 5. Antecedente Nacional 5	25
Tabla 6. Antecedente Regional.....	26
Tabla 7. Aspectos técnicos y musicales de un estudiante de nivel medio.....	38

Resumen y palabras clave

Este proyecto tuvo como finalidad la realización de un taller pedagógico a partir de cuatro obras con ritmos de la región andina colombiana: Bambuco y Pasillo. Se realizó el análisis de la complejidad de cada uno de los aspectos técnicos y musicales y se adaptaron a las necesidades específicas del proyecto. Además, se identificaron las características técnicas propias del nivel medio; a partir de estas se diseñaron los estudios con los cuales se pretendía enseñar a los estudiantes los rasgos idiomáticos presentes en cada género, el resultado es una herramienta pedagógica la cual aborda la enseñanza de la flauta traversa desde géneros locales. El proyecto se dirige a los estudiantes de flauta del Colegio Amina Melendro de Pulecio.

Palabras clave: Taller, enseñanza, flauta, Bambuco, Pasillo.

Abstract and key words

The purpose of this project was the creation of a pedagogical method based on four pieces with rhythms from the Colombian Andean region: Bambuco and Pasillo. The analysis of the complexity of each of the technical and musical aspects was made and they were adapted to the specific requirements of the project. In addition, the technical characteristics of the medium level were identified; from them, some studies were designed with the purpose to teach students the idiomatic properties present in each genre, the result is a pedagogical tool which addresses the teaching of the transverse flute from local genres. This project is intended to the flute students of the Amina Melendro de Pulecio School.

Key words: Method, teaching, flute, Bambuco, Pasillo.

Introducción

El siguiente trabajo contiene el proceso realizado para la creación de la propuesta pedagógica que busca, a través del género Bambuco y Pasillo colombiano, enseñar aspectos teóricos técnicos medios de la flauta traversa a los estudiantes de flauta del Colegio Amina Melendro de Pulecio de la ciudad de Ibagué. El documento está dirigido, principalmente, a estudiantes y docentes para dar a conocer la importancia de enseñar a interpretar flauta con ritmos colombianos como elemento determinante para el desarrollo musical de los estudiantes.

En Colombia, los ritmos Bambuco y Pasillo han dejado de tener la importancia y el reconocimiento público que tuvieron tiempo atrás. Su ejercicio académico se ha limitado a estudios superficiales que suelen ser pasados por alto debido al poco interés que hay por aprender las músicas tradicionales y a la naturalización de la enseñanza basada en la teoría europea (Toledo & Díaz, 2019).

La investigación se abordó desde un enfoque cualitativo debido a que se observó el proceso de los estudiantes a la hora de aprender a tocar sus instrumentos y se analizaron las metodologías usadas por los docentes. Como primer paso, se reconocieron los factores por los cuales predomina el uso de metodologías europeas como método de enseñanza, los métodos instrumentales más usados a la hora de enseñar música académica y las adaptaciones de estos en Colombia.

La organización del trabajo es la siguiente: en primer lugar, se habla sobre la descripción del problema, su planteamiento, justificación y objetivos. Luego, se encuentra todo lo referente a bases teóricas como lo son los antecedentes, marco teórico, la metodología de investigación, diseños metodológicos y herramientas de investigación, continúa con todo lo relacionado al informe, conclusiones y anexos. En cuanto a la parte práctica, se realizó un taller para enseñar a tocar flauta traversa con los ritmos Bambuco y Pasillo, con el fin de que los estudiantes interioricen e identifiquen estos ritmos para así integrarlos a su estudio personal. Por otra parte, se dejó como evidencia una cartilla que contiene los ejercicios realizados en cada taller, cada uno de ellos se enfocan en un aspecto técnico del instrumento o del ritmo en cuestión, y finaliza con las partituras del repertorio escogido para ser interpretado por el

estudiante. Cabe aclarar que cada ejercicio y obra musical escogida tiene su acompañamiento para ser interpretado con un pianista acompañante para complementar el trabajo del ritmo y trabajar el aspecto de ensamble.

En dicho taller mencionado anteriormente, se demostró que se puede enseñar a tocar e interpretar correctamente el instrumento a través de ritmos colombianos. En cada taller se habló de un aspecto en específico del instrumento, entre esos están la articulación, fraseo, respiración, flexibilidad, técnicas extendidas, entre otras. Otro aspecto para destacar es la importancia que tiene el piano como instrumento acompañante, ya que gracias a él se logró trabajar e identificar con mayor claridad los ritmos de Bambuco y Pasillo para que el estudiante los pudiera asimilar de manera más sencilla. Se pudo observar claramente como los estudiantes avanzaban en su proceso de aprendizaje mientras interpretaban los ejercicios de cada taller.

Con la realización de este proyecto se concluye que la música colombiana está calificada para ser parte del plan de estudio de la flauta travesa, y al ser combinada con ejercicios y métodos europeos, fortalecen las bases del estudiante dándole un mayor panorama al aprendizaje del instrumento, enriqueciendo su repertorio musical. Cabe resaltar que este ejercicio se puede hacer con cualquier tipo de ritmo musical colombiano, la gran variedad de géneros que existen en Colombia aportaría enormemente al desarrollo de cualquier músico que desee empezar a tocar cualquier instrumento, lo cual ayudaría a que el estudiante se dedique al instrumento de manera profesional.

1. Planteamiento de Problema

La enseñanza musical de la flauta traversa en Colombia se ha abordado principalmente desde estudios europeos, cerrando las puertas a nuevas formas de aprendizaje (Cuevas, 2015). Por lo que, prácticamente desde siempre, en todos los procesos de enseñanza se encuentran diversos tipos de metodologías extranjeras, las cuales buscan motivar la práctica diaria del estudiante con repertorios variados para que no pierda el interés durante el tiempo de estudio instrumental; mientras el estudiante conoce su instrumento se enfoca en aprender ritmos y obras del repertorio universal, por lo tanto, se ignoran por completo las músicas locales colombianas. Cabe subrayar que el énfasis europeo que adoptan los maestros por enseñar música occidental deriva en la facilidad de entendimiento de las obras, siendo más fáciles de asimilar para los estudiantes incipientes (Zubeldia, 2017).

Existen factores ya mencionados como el entendimiento de la complejidad rítmica y el conocimiento gramatical e instrumental, que hacen que el nivel del estudiante deba ser medianamente avanzado para abordar la música colombiana correctamente. Sin embargo, más allá de la dificultad para estudiantes en proceso de iniciación, el verdadero problema es la escasez de métodos de estudio enfocados en las músicas regionales, así como el poco material metodológico que hay centrado en este tema (Zubeldia, 2017).

Ahora bien, la carencia de material pedagógico para enseñar flauta traversa enfocado en ritmos colombianos es el principal problema por el cual no se tienen en cuenta a la hora de enseñar a tocar este instrumento, lo que los llevan a ser ignorados por la comunidad académica. Lamentablemente, son pocos los docentes que realmente se interesan por la música regional como método de aprendizaje. El maestro Rafael Aponte (2022), en su entrevista menciona que, ante esta problemática, León Giraldo, oriundo del municipio de El Retiro (Oriente de Antioquia), escribió dos ejercicios para flauta sola basada en ritmos colombianos para nivel universitario. Por otra parte, Jesús Castro está trabajando actualmente (2022) en un método enfocado en ritmos

colombianos para estudiantes de nivel superior. No obstante, los repertorios señalados no tienen la visibilidad que se merecen.

El desconocimiento de los géneros musicales colombianos, la enseñanza académica que tiene como enfoque las metodologías extranjeras, así como el poco interés de los estudiantes y docentes por conocer estos ritmos y usarlos como métodos de enseñanza, son las causas por las que la música tradicional colombiana no se tiene en cuenta a la hora de enseñar a tocar un instrumento. A esto se le puede sumar los trabajos académicos cuya información es muy básica, generando una idealización de lo que es la música colombiana, haciendo que se tenga una interpretación errónea en cuanto a repertorio musical e información en general (Miñana, 2000).

En respuesta a esta problemática, una de las formas para introducir los ritmos colombianos al estudio inicial de la flauta traversa es a través del Bambuco y el Pasillo, mediante un taller pedagógico dado que, al ser los ritmos más representativos de la Región Andina, cumplirían con la función de servir como iniciación a la práctica instrumental, puesto que su complejidad no es muy elevada, de manera que sirve como base para el correcto estudio de este instrumento. De esta forma se podría complementar la educación básica instrumental, nutriéndose de ambas culturas y complementándose entre ellas.

1.1. Planteamiento de la Pregunta Problema

¿Qué elementos pedagógicos se deben tener en cuenta para la creación del taller basado en los ritmos de Bambuco y Pasillo para el aprendizaje de elementos técnico-musicales de la flauta traversa?

2. Justificación

La propuesta de taller pedagógico abarca repertorio musical colombiano, específicamente de los ritmos Bambuco y Pasillo, tanto material original como piezas preexistentes. Esto con el fin de constituir un método de enseñanza de teoría musical fundamentada para la flauta traviesa de nivel medio que a su vez se presenta como una alternativa a los modelos y métodos europeos y estadounidenses que tradicionalmente son los más utilizados para la enseñanza de los instrumentos musicales, priorizando el aprendizaje de sus repertorios, historia y teoría, haciendo poco o ningún énfasis en las músicas tradicionales o populares del país (Castilla, 2010).

La interpretación de ritmos tradicionales aporta en el desarrollo de la puesta en escena, en el impacto y transmisión de sensaciones al público. En la entrevista realizada a Julio Panadero (2022), el maestro afirma que los músicos de conservatorio por su formación terminan siendo muy talentosos, pero muy cohibidos y les cuesta más comunicar a través de su música. Un elemento extra musical que proporciona el conocimiento de las músicas tradicionales es la facilidad laboral; con la música académica se pueden realizar maestrías en interpretación por fuera del país, enseñar en instituciones educativas o tocar en ensambles, sin embargo, las opciones son limitadas, mientras que los músicos tradicionales responden al entorno local y regional con mayor facilidad, el movimiento en el medio es mucho mayor (Panadero, 2022).

Como bien afirman Toledo y Díaz (2019): “Urge la preparación de los docentes para que puedan enseñar en las aulas los ritmos colombianos y conformaciones musicales” (p. 110). De hecho, con la creación del taller pedagógico para flauta se desarrolla un método de enseñanza que puede ser tomado por docentes para incluirlo en sus cátedras, que a su vez permite ser usado por los estudiantes que se vean interesados en aprender por voluntad propia. Al incluir el Bambuco y el Pasillo en los programas académicos, “se le está brindando a los estudiantes un conocimiento más amplio de

los distintos tipos de música, lo que amplía su visión musical” (Salazar, 2016, p, 216), dando un lugar para que se desarrollen y se enseñan con todos sus elementos, acrecentando su cosmovisión musical y adaptándose a la necesidad musical regional y local.

El taller pedagógico propuesto para la enseñanza de flauta traversa funciona como un aporte metodológico porque enriquece los métodos ya existentes para la enseñanza de este instrumento y genera sentido de pertenencia hacia los ritmos tradicionales, reconociendo su importancia. La propuesta perdurará para su uso posterior como instrumento formador musical que reconoce y aplica al estudio parte del repertorio musical colombiano. Por otro lado, cabe resaltar que la investigación realizada evidencia una falta de material escrito para la enseñanza de flauta de nivel medio, lo cual ha limitado su trascendencia y espacios de difusión, por ello se busca promover la extensión académica y sociocultural para incentivar la creación de materiales que enriquezcan el estudio de las músicas colombianas; beneficiando así el crecimiento del patrimonio artístico cultural y al desarrollo intrínseco de la audiencia.

3. Objetivos

3.1. Objetivo General

Crear el taller pedagógico basado en los ritmos de Bambuco y Pasillo para el aprendizaje de elementos técnico-musicales de la flauta traversa.

3.2. Objetivos Específicos

- Analizar el repertorio seleccionado para la creación del taller pedagógico de acuerdo con los lineamientos establecidos.
- Aplicar la propuesta a estudiantes de flauta traversa del Colegio Amina Melendro de Ibagué.
- Realizar un documento que recopile los ejercicios de los talleres pedagógicos y transcripciones.

4. Marco de Referencia

4.1. Antecedentes

Antecedentes locales

Tabla 1. Antecedente Nacional 1

Título	Colección de canciones andinas colombianas para el desarrollo vocal y rítmico en edades juveniles
Autor	Jeisson Javier Guzmán Borda
Centro Educativo	Pontificia Universidad Javeriana
Nivel Educativo	Pregrado
Fuente	https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16145?locale-attribute=pt
Año	2014
Resumen	<p>El trabajo es una colección de canciones andinas, que son una herramienta para el desarrollo de habilidades vocales y rítmicas en los estudiantes de música. Está dirigido a la población infantil y juvenil que canten o estén aprendiendo a cantar, lo que cubriría un amplio rango de edad (niños de 7 a 17 años). Este trabajo permite dar a conocer los diferentes ritmos propios de la zona andina y sus características más importantes permitiendo que se identifique y se reconozca cada uno de estos ritmos en otros contextos. A través de todas las canciones, entre las que se encuentran Corre el Arroyito, Dicen que hay un perro, Don Pancho y su vaca, Duerme pequeña, El limonero, El niño va a nacer, El limonero, entre otros, se identifican diferentes elementos musicales (Melodía, armonía, ritmo) que pueden ser enseñados a través de estas y también se explica cómo se pueden aprender los elementos mencionados. Se anexan al trabajo las canciones y de manera individual un análisis, y los datos básicos de cada una.</p>
Aporte a la investigación	A pesar de que es un trabajo dirigido a una población diferente a la de la investigación, funciona como base ya que a través de canciones andinas colombianas enseña elementos musicales simples y fomenta el desarrollo de

una técnica instrumental, en este caso, la voz.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 2. Antecedente Nacional 2

Título **El Bambuco como expresión cultural de la región andina - Conciertos didácticos**

Autor	Leonardo Tamayo Buitrago
Centro Educativo	Universidad Tecnológica de Pereira
Nivel Educativo	Pregrado
Fuente	http://repositorio.utp.edu.co/dspace/handle/11059/1619
Año	2008
Resumen	<p>El proyecto de grado “El Bambuco como expresión cultural de la región andina-Conciertos Didácticos”, es el resultado de la realización de 12 conciertos en los grados 6º de tres Instituciones Educativas de la ciudad de Pereira: Instituto Técnico Superior, San Vicente Hogar, Aquilino Bedoya. Para una mejor comprensión de la temática, se expone el ritmo de Bambuco, su historia, su ubicación y la interpretación desde las líricas. Estos conciertos están divididos en dos etapas. En el trabajo se expone lo que es un concierto didáctico, información sobre el Bambuco colombiano, compositores y autores de este género, intérpretes activos del género, la descripción de la educación artística en Colombia, el contexto sociocultural del Bambuco y en particular, de su situación en el departamento de Risaralda. Se realizaron dos conciertos para evaluar los conocimientos del público sobre el género y su contexto risaraldense. En el primer concierto didáctico se presentan 4 Bambucos: Muy colombiano, Alpagatas de mi tierra, A Colombia con amor y la ruana. Estos Bambucos se caracterizan porque su contenido lírico es de un lenguaje cotidiano y su estructura poética trata de temas de actualidad que hacen parte de nuestra historia colombiana.</p>
Aporte a la investigación	<p>El trabajo sirve como antecedente por la utilización del ritmo Bambuco como medio de enseñanza, en esta ocasión a través de conciertos didácticos. También por la población a la que es aplicada la investigación, aunque difieren un poco, ambos proyectos están dirigidos a la población juvenil.</p>

Fuente: Elaboración propia

Tabla 3. Antecedente Nacional 3

Título	Ejercicios y mini-estudios para piano en iniciación infantil, con aires colombianos
Autor	Oscar Noguera Ramírez
Centro Educativo	Universidad Nacional de Colombia
Nivel Educativo	Maestría
Fuente	https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/75653
Año	2020
Resumen	<p>El presente trabajo es una propuesta pedagógica que pretende ampliar el repertorio pianístico de la música tradicional colombiana de la región andina para niños en etapa de iniciación, como una forma de estimulación y motivación desde los saberes tradicionales de la cultura del país (Colombia) aportando algunas bases en la mecánica y la técnica del instrumento. De tal forma, se diseñan 10 pequeños estudios entre Guabinas, Danzas, Bambucos y Pasillos, adaptados a las posibilidades interpretativas de los niños. Por las razones anteriormente mencionadas nace la propuesta pedagógica, como una forma de reflexión del quehacer docente, y como una manera de mitigar el panorama actual de la pedagogía del piano. Los 10 pequeños estudios diseñados en este trabajo pretenden por un lado ampliar el repertorio pianístico infantil de la música tradicional colombiana de la región andina, como una forma de estimulación y motivación hacia la cultura y la tradición; y por el otro, desarrollar algunas bases en la mecánica y la técnica del instrumento. El trabajo se inicia con un planteamiento del problema, donde se manifiesta el panorama actual de la música colombiana en los ambientes de aprendizaje del piano en las etapas iniciales. Se revisan algunos materiales existentes, determinando su alcance, impacto, pertinencia y divulgación. En una segunda parte, se presenta la propuesta mostrando sus principios y una breve explicación de cada ejercicio, se dan las indicaciones y los propósitos pedagógicos a fin de desarrollar un manejo técnico, que le sirva al niño como una herramienta técnica en su proceso interpretativo del piano.</p>
Aporte a la investigación	<p>El principal aporte de esta investigación frente al nuestro es la visión; está desarrollado desde el punto de vista del docente, con el mismo objetivo, enseñar técnica básica instrumental y teoría a través de ritmos colombianos, en el caso, Bambuco. Tienen poblaciones diferentes, pero sirve como referencia y antecedente para la creación de la propuesta pedagógica.</p>

Fuente: Elaboración propia

Tabla 4. Antecedente Nacional 4

Título Enseñanza-aprendizaje de técnicas en la ejecución de los instrumentos musicales de viento para bandas escolares en la ciudad de Arequipa – 2016

Autores	Sócrates Efraín Díaz Espinoza
Centro Educativo	Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
Nivel Educativo	Posgrado, Maestría
Fuente	http://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/8625
Año	2018
Resumen	La finalidad de esta investigación es implementar con material educativo a los docentes que enseñan en bandas escolares con el propósito de mejorar sus técnicas de ejecución instrumental. Las técnicas e instrumentos para la recolección de datos que se han empleado son: La información, observación, entrevistas, cuestionarios y encuestas, las cuales se han procesado en forma de tablas y gráficos, haciendo una breve descripción de estos. La aplicación de esta propuesta está fundamentada en el estudio de los armónicos para los metales y la escala cromática para la familia de las maderas los que nos darán como beneficio incrementar su calidad interpretativa, evitar la fatiga en el aprendizaje, ganar tiempo en la enseñanza, evitar lesiones en la embocadura, etc. Se concluye que gran parte de los docentes que enseñan en bandas escolares, desconocen las técnicas actuales de ejecución instrumental y muchos de ellos necesitan material de trabajo que esté de acuerdo con las técnicas actuales para un músico escolar. Finalmente, esta investigación ayudará a los docentes profesionales y no profesionales a mejorar su trabajo con resultado de óptima calidad interpretativa.
Aporte a la investigación	Tiene una población similar en rango de edades con el de nuestra investigación. Funciona como guía y referencia para la implementación de métodos de enseñanza de elementos musicales a través de músicas colombianas.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 5. Antecedente Nacional 5

Título Propuesta metodológica para el fortalecimiento de aspectos técnicos

en estudiantes de corno francés que quieran ingresar al programa de estudios musicales en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia.

Autores	Camilo Andrés Reina Traslaviña
Centro Educativo	Universidad Nacional de Colombia
Nivel Educativo	Posgrado, Maestría
Fuente	https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80031
Año	2021
Resumen	Este trabajo habla sobre cómo variedad pedagógica con la que se forman los cornistas está ligada a la particularidad de los espacios en donde se enseña, es decir que el aprendizaje del instrumento está determinado por múltiples variables, estas hacen difícil la estandarización de los parámetros técnicos de la enseñanza del instrumento y dificultan la posibilidad de evidenciar los problemas técnicos más frecuentes. Este trabajo identificó a través de la consulta con los maestros de corno francés del Conservatorio de la Universidad Nacional de los últimos 15 años, una serie de elementos técnicos que se deben fortalecer en los estudiantes de corno antes de presentar su examen de ingreso e iniciar su proceso formativo en este claustro. Este trabajo plantea algunas estrategias y ejercicios técnicos que contribuirán a la solución de los elementos técnicos identificados, todos bajo la perspectiva del trabajo desarrollado en la cátedra del maestro Gabriel Betancur, docente de corno en el pregrado y en la maestría en interpretación y pedagogía de la Universidad Nacional de Colombia.
Aporte a la investigación	Este trabajo a pesar de estar dirigido específicamente a los estudiantes de corno, funciona como base para la creación de nuestro proyecto de grado ya que a través de esta propuesta pedagógica podemos usarla como guía en la elaboración de la propia.

Fuente: Elaboración propia

Antecedente Regional

Tabla 6. Antecedente Regional

Título	Nueve estudios para piano funcional basados en ritmos de Guabina, Pasillo y Bambuco en el Conservatorio del Tolima
---------------	---

Autores	Alexandra Rondón Castro Daniel Guevara Leal María Alejandra Delgado Ospina
Centro Educativo	Conservatorio del Tolima
Nivel Educativo	Pregrado
Fuente	Biblioteca del Conservatorio del Tolima
Año	2020
Resumen	Este proyecto tiene como objetivo principal la creación de nueve estudios para el aprendizaje y la enseñanza de ritmos representativos de la región andina colombiana como lo son el Bambuco, el Pasillo y la Guabina, los cuales están destinados como recurso didáctico para aportar a la asignatura de piano funcional del conservatorio del Tolima, dado que las obras que se trabajan en dicha cátedra presentan dificultades en estudiantes que apenas tienen un contacto con el instrumento. Este fenómeno se presenta debido a la escasez de material de corte pedagógico en el que se vinculen melodía y acompañamiento; para la creación de los ritmos antes mencionados, el criterio de selección fue basado en el plan de estudios de dicha asignatura, que a su vez llevó a componer estas piezas de una manera progresiva, es decir, creados de menor a mayor dificultad. Este proceso inició con una primera fase de experimentación, posteriormente por medio de partituras, documentos y audios se lograron identificar las principales características rítmicas, melódicas y armónicas de estos géneros, finalmente y teniendo en cuenta los recursos musicales de estos ritmos se procede a realizar todo el proceso creativo.
Aporte a la investigación	Funciona como referente por el objetivo general: Crear estudios para un instrumento que usen al Bambuco y Pasillo como medios de aprendizaje. También por su localización, ya que es una investigación que fue previamente realizada en el Conservatorio.

Fuente: Elaboración propia

4.2. Marco Teórico:

Bambuco:

El Bambuco es un ritmo que aparece en Colombia hacia los albores de la Colonia, lastimosamente posee imprecisiones a la hora de clarificar su origen, por la falta de documentación histórica que respalde la información; la mayoría de esta se encuentra

en anécdotas transmitidas de manera oral. Existen suposiciones basadas en coincidencias en la etimología y componentes musicales que lo asocian con un origen negro traído de África, haciendo creer que el Bambuco tiene procedencia en la cultura acarreada por los esclavos durante la Colonia (Artes Folklóricas, s.f.).

Sin embargo, afirmar con certeza que el ritmo es únicamente de origen africano es una generalización. Muchos investigadores coinciden en que el Bambuco es producto del mestizaje posterior a la Conquista de los ritmos europeos españoles y la música indígena de la región (Trovadores Yucatecos, s.f.). Según la redacción de Trovadores Yucatecos (s.f.):

“Esta hipótesis asegura que los bailes de fandango, la tirana, el bolero y la seguidilla andaluza, preferidos por la clase media Española asentada en el territorio colombiano, fueron el punto de partida para la creación de fandanguillos criollos que evolucionaron y se fusionaron con las aportaciones musicales indígenas y africanas existentes en los antiguos departamentos de Antioquia y el Cauca para dar paso a un género nuevo que subsistiría hasta nuestros días: El bambuco” (párr. 18).

Es importante aclarar que la investigación abordará el Bambuco andino colombiano, ya que el ritmo Bambuco se proliferó por el continente americano, adaptándose a los nuevos territorios, por ejemplo, ese es el caso del Bambuco yucateco que llegó a México en el año 1907 por el dueto antioqueño Pelón y Marín quienes se asentaron la ciudad de Mérida y eventualmente iniciarían un movimiento cultural importante que repercutiría hasta nuestros días (Trovadores Yucatecos, s.f.).

Bambuco andino colombiano: El Bambuco es un género musical considerado el ritmo más típico de la Región Andina colombiana y por su esencia, la danza nacional más representativa. Su nombre parece proceder de los indígenas bambas que habitaron alguna vez la Región Pacífica que, en su lengua, usaban con frecuencia la terminación “uco”. Hoy en día, sigue siendo un debate el origen de este ritmo, debate del que han surgido diversas hipótesis, siempre teniendo en cuenta su esencia antropogeográfica: la española, la indígena y la negra africana (SNIC, s.f.).

El Bambuco se puede encontrar en formato de voz e instrumento acompañante o solo instrumental. Hablando de la organología, es un ritmo interpretado principalmente por la guitarra, el tiple y la bandola, instrumentos que juntos conforman al trío de cuerdas andinas colombianas (Rendón, 2017). Se puede acompañar por instrumentos de percusión como la tambora, el chucho y el guache. Entre sus principales exponentes

encontramos a Luis Antonio Calvo, José Roza Contreras, Jorge Añez, Pedro Morales Pino, Fulgencio García y Cantalicio Rojas.



Fig. 1. Ejemplo de trío de cuerdas andinas colombianas.
Fuente: Revista de Música en la Cultura (2014).

Historia del Bambuco andino colombiano: La información que existe sobre el origen del Bambuco es muy confusa, y en ciertas ocasiones llega a ser contradictoria. Sin embargo, los distintos documentos apuntan a que el ritmo ya existía en el siglo XIX; surge en Los Andes colombianos y rápidamente se dispersa por el país (Tras la independencia, país conocido como La Gran Colombia) y sus fronteras, probablemente llegando hasta el Perú, siguiendo la Campaña Libertadora. En menos de 50 años se convertiría en música y baile nacional (Miñana, 1997). El primer documento histórico fiable en el que se nombra al ritmo es una carta del general Francisco de Paula Santander con fecha del 6 de diciembre de 1819:

Refréscate en el Puracé, báñate en el río Blanco, paséate por el Ejido, visita a las monjas de la Encarnación, tómales el bizcochuelo, diviértete oyendo a tu batallón, baila una y otra vez el Bambuco, no olvides en los convites el muchayaco (Santander, 1819, como se citó en Miñana 1997).

El Bambuco es mestizo, pues conjuga las melodías de tradición indígena y ritmos varios, entre ellos muy posiblemente los vascos de España. No es clara la región precisa del origen del ritmo, en la actualidad está especialmente arraigado y relacionado con los departamentos del Tolima y Huila, sobre todo por las festividades que allí se celebran; sin embargo, dentro de las especulaciones acerca de su cuna están Tolima, Antioquia y Boyacá. Pero, según la historia y las canciones, todo parece inclinarse hacia Cundinamarca, “debió pertenecer a los indios chibchas quienes

habitaron lo que hoy es Funza, y la meseta que forma la Sabana de Bogotá, utilizado para cantar en celebración de sus holgorios” (Pinilla, 1959, p. 13).

Empezó siendo un ritmo interpretado con flautas, carrizos y tambores; cuando llegaron los colonizadores, incorporaron las guitarras de tripa que traían del viejo continente. Un siglo después de la conquista, ahora en guitarra, el ritmo pasó a ganar popularidad en todas las clases sociales, y por ese entonces, más o menos para el año 1600, fue creado el tiple, el instrumento propio del Bambuco. Si continuamos la idea de que el Bambuco es de la sabana de Bogotá, de allí mismo tiene que ser el tiple, ya que fue la primera zona que conoció la guitarra incluida la capital, Santa Fe. Con el tiempo, el ritmo se fue regionalizando y de esa manera derivaron otros como el Bunde, el Torbellino, el Sanjuanero y la Guabina (Pinilla, 1959).

Características musicales del Bambuco andino colombiano: El Bambuco es un ritmo complejo de interpretar por su esquema rítmico, ya que en sí no tiene uno establecido. Inicialmente se escribían en 3/4, con unas características particulares en el ritmo, sin embargo, en la actualidad es más común la escritura del ritmo del Bambuco en 6/8. El musicólogo Carlos Miñana en su artículo Rítmica del Bambuco en Popayán (1987) señala que esta combinación métrica aparece en varios planos:

El nivel melódico suele funcionar en 6/8 aunque combina ocasionalmente compases de 3/4. A nivel percetivo hay instrumentos que acentúan más el 3/4 y otros el 6/8, incluso otros, como la tambora, combinan las dos métricas al mismo tiempo (marca el 6/8 en la madera y el 3/4 en el bombo (p. 47).

En su análisis métrico, Miñana (1987) encuentra acentos secundarios en el plano percetivo cuando se marca en signatura de 3/4:



Fig. 2. Acentos secundarios cuando el Bambuco se marca a 3/4
Fuente: Rítmica en Bambuco de Popayán (1987, p. 47).

La forma de escritura en 3/4 fue utilizada por compositores y arreglistas por algo más de un siglo, los acentos se desplazan un tiempo en el compás dando un carácter más cadencioso al Bambuco. Es posible afirmar que los Bambucos clásicos de finales del siglo XIX y buena parte del siglo XX están escritos de esta manera (León, 2001).

Carraca de burro.

Esterilla.

Chucho.

Guacharaca.

Fig. 3. Ritmo de Bambuco a 3/4 con su instrumentación más usual
 Fuente: La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (2001, p. 27).

El 6/8 reemplazó al 3/4 facilitando la lectura rítmica y variando la acentuación. El tempo usual es allegro. Su instrumentación en la percusión es cambiante por la popularidad e importancia del ritmo, sin embargo, la más usual se compone de tambora, redoblante, chucho y platillos; en algunos casos, los arreglistas implementan la caja china para agregar más accesorios a la instrumentación.

Redoblante

Variación.

Maracas.

Plato suspendido.

Caja china.

Fig. 4. Ritmo de Bambuco a 6/8 con su instrumentación más usual.
Fuente: La percusión y sus bases rítmicas en la música popular (2001, p. 23).

La estructura de un Bambuco puede catalogarse como simétrica, presenta frases de 4, 8 o 16 compases, los periodos pueden dividirse en semifrases o frases al estilo de “pregunta y respuesta”. El Bambuco al ser un ritmo popular, históricamente no ha tenido una armonía establecida, depende mucho de lo que los compositores quieran llegar a transmitir; sin embargo, la característica más común que se puede encontrar es la modulación entre las secciones, varían dependiendo del modo en que esté escrita la pieza, sea mayor o menor, y estas modulaciones suelen ser a la tonalidad paralela o relativa, generalmente. Cabe aclarar que estas conclusiones salen de la “regularidad” de la composición que tienen buena parte de los Bambucos, sin embargo, no es una regla que se cumpla a rajatabla ya que pueden modular a diferentes tonalidades (Miñana, 1987).

Pasillo:

El Pasillo es un ritmo que representa la libertad, se gestó durante el periodo de independencia de España, es el encuentro de dos ritmos de orígenes opuestos: el Vals europeo y el Torbellino de los indígenas. Son diferentes las versiones con respecto al origen del nombre, sin embargo, la que más se acepta tiene que ver con la forma de bailar, con pasos pequeños, con “pasillos” (SNIC, s.f.). El Pasillo fue un ritmo adoptado en primer lugar por la burguesía del siglo XIX, como baile de salón, en contraposición al Bambuco. Eventualmente pasaría a estar presente en todas las clases sociales.

Por su vinculación con el Vals, es válido decir que tiene raíces europeas. Según el Sistema Nacional de Información Cultural (s.f.) “Sus aires, junto con los de las Danzas, Contradanzas, Cuadrillas y Valses, fueron introducidos al territorio en las postrimerías de la Colonia para convertirse, después de la Independencia, en la música característica de la vida republicana” (párr. 13).

El Pasillo se ejecuta como el Bambuco, en formato de voz y acompañamiento instrumental o solamente instrumental, solo varía un poco la instrumentación, ya que además de las guitarras, tiples y bandolas, por nacer como un baile de salón de alta sociedad, se interpretaba en flauta traversa o violín con pianista acompañante, o en buena parte de los casos, en piano solista. Dentro de los instrumentos de percusión

que acompañan el Pasillo encontramos las maracas y cucharas. Algunos de los más grandes exponentes del Pasillo son Gentil Montaña, Jorge Villamil, José Antonio Morales, Carlos Vieco y Fulgencio García.



Fig. 5. Jorge Villamil Cordovez.

Fuente: 90 años de Jorge Villamil, una leyenda de la música andina. Radio Nacional de Colombia.

Historia del Pasillo: Como fue aclarado anteriormente, el Pasillo tiene su origen en el Vals, es una variación de este. Fue tomado por ser el baile de mayor apogeo del siglo XIX en Europa. Uno de los compositores más escuchados de la época fue Johann Strauss (hijo), quien fue considerado como el rey del Vals en Europa por la gran popularidad de sus piezas, sobre todo, por *El Danubio Azul*, *Cuentos de los bosques de Viena*, *Rosas del sur* y *Voces de primavera* (Ruíz, 2008).



Fig. 6. Johan Strauss II
Fuente: Los colores de la Música (2016).

A mediados del siglo, cuando ya se estaba adaptado el Vals al ámbito nacional, inició una búsqueda de un nombre “En esta época se hablaba de valse del país, valse nacional, valse colombiano, valse del cachaco” (Davidson, 1970 como se citó en Ruíz, 2008, p. 36). La necesidad de una identidad muestra que ya se le tenía aceptación y un sentido de pertenencia desde el punto de vista de la danza y la música.

Para el momento se distinguían dos tipos de Pasillo, uno lento y uno rápido y fiestero. Según Osorio (1970) (como se citó en Ruíz, 2008), en Colombia había dos tipos de valeses, el extranjero de Strauss y el colombiano, y son bailados de diferente manera; el extranjero tiene 32 compases y se baila en un movimiento vivo, mientras que el colombiano tiene 16 compases y se baila en un movimiento reposado. Según Urdaneta (como se citó en Ruíz, 2008):

“llegó el pueblo venezolano a producir ese sistema único de baile, que, con el nombre de Pasillo, sin agitar ni destruir a los danzantes, llena sin embargo la aspiración del más exagerado bailarín de Strauss, o del más obeso partidario del antiguo baile” (p. 36).



Fig. 7. Primeros compases de La Gata Golosa de Fulgencio García.
Fuente: Repositorio Institucional de la Universidad EAFIT (1975).

Teniendo en cuenta esto, es posible que el Vals europeo llegase a Colombia a través de los llanos orientales, más concretamente, desde Venezuela. El Pasillo es un ritmo nacido en Colombia, sin embargo, por su melodía, compás y aire revela la esencia mediterránea que trae consigo. Es preciso decir que encontramos un ejemplo del carácter universal de la música, la diversidad tímbrica, melódica, rítmica y armónica que se pueden encontrar y compartir entre los diferentes pueblos del mundo (Ruíz, 2008).

Características musicales del Pasillo: El Pasillo a diferencia del Bambuco, no presenta ambigüedades, ya que, por su derivación directa del Vals europeo, se ha escrito históricamente y hasta la actualidad en signatura de medida de 3/4. Analizando diversos Pasillos de salón escritos para piano se puede evidenciar que tienen una célula rítmica común en los acompañamientos, normalmente escritos en este instrumento para los bajos de la mano izquierda.

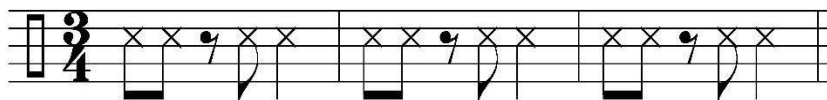


Fig. 8. Célula rítmica propia del Pasillo
Fuente: Elaboración propia

En los finales de sección o terminación de la totalidad de la pieza, es común encontrar esta otra célula rítmica:



Fig. 9. Célula rítmica propia de final de sección en el Pasillo.
Fuente: Elaboración propia.

Las melodías del Pasillo colombiano están escritas de manera simétrica como el Bambuco, en frases de dos, cuatro y ocho compases, en gran parte de los casos, los comienzos de frase son acéfalos y figuración de silencio de corchea y 5 corcheas. Como muestra, se puede ver el inicio del Pasillo La Gata Golosa de Fulgencio García:

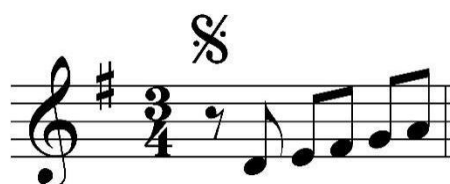


Fig. 10. Primer compás de la melodía del Pasillo La Gata Golosa.
Fuente: Elaboración propia.

El Pasillo colombiano posee similitudes armónicas con el Bambuco; aunque ambos no tienen una estructura común, la característica más repetida es la modulación entre secciones, dependiendo de la tonalidad inicial, suelen ser a la relativa o la paralela, sin embargo, también se puede modular a otras tonalidades, todo depende del compositor.

Taller pedagógico:

Cuando se habla de taller, se refiere a una propuesta pedagógica cuyo propósito es lograr la integración de la teoría y la práctica a través de una serie de pasos, los cuales buscan llegar de manera fácil y sencilla al estudiante, esto con el fin de lograr el aprendizaje de algún tema en específico (Egg, 1999). Es un proceso pedagógico en el cual estudiantes y docentes desafían en conjunto problemas específicos.

El taller es una estrategia metodológica que permite desarrollar una serie de actividades y ejercicios, para facilitar el aprendizaje de los estudiantes, promoviendo procesos de apropiación de conocimientos y de participación grupal.

Características de un taller pedagógico. Según Egg (1999), entre las principales características se encuentran las siguientes:

- Tener una planeación previa, no se puede improvisar.
- No debe excederse de más de cuatro horas.
- Requiere de un cronograma en el cual se especifique las actividades a tratar en el tiempo estipulado.
- Debe de existir un material de apoyo que sirva como guía para la realización del taller.
- Es necesario tener una base teórica y otra práctica.
- No debe ser inferior a 2 personas, ni superior a 25.
- El docente a cargo del taller debe de hacer los trámites previos a su desarrollo, tales como: fecha y lugar de ubicación, solicitudes de permisos, refrigerios, entre otras.
- Tiene que ser dinámico, flexible y participativo.

Tipos de talleres. Como señala Egg (1999) existen 3 tipos de taller:

1. Taller Total: Los docentes y estudiantes participan activamente en el taller.
2. Taller Horizontal: Profesores y estudiantes que se encuentran en un mismo nivel o año de estudios.
3. Taller Vertical: Abarca todos los cursos sin importar el nivel o el año.

Objetivos del taller. Conforme lo establece Egg (1999) existen dos tipos:

- Taller para formar a un individuo, adquiriendo los conocimientos necesarios al momento de actuar en el campo técnico o profesional de su carrera.
- Taller enfocado en adquirir habilidades y destrezas técnicas y metodológicas, estas pueden ser o no aplicadas en disciplinas científicas, prácticas supervisadas o profesionales.

Los estudiantes seleccionados no se tomaron como objeto de estudio por su edad, dicha selección se dio respondiendo a las necesidades del proyecto. Como la idea de la propuesta era trabajar sobre estudiantes de nivel medio, se recurrió a los docentes de flauta del Colegio Amina Melendro de Pulecio que son los que conocen el nivel real de los estudiantes; luego de conversar con ellos y siguiendo sus recomendaciones, los estudiantes seleccionados para este proyecto van desde los 11 a 16 años.

Taller para adolescentes. Al dictar este taller a estudiantes entre los 14 y 16 años de edad, se debe planear, diseñar, organizar, ejecutar y evaluar, teniendo en cuenta el conocimiento y el nivel en el que encuentre el estudiante, con el fin de no sobre exigirlos, o por el contrario, que este sea demasiado sencillo para ellos. Cada taller debe tener un nivel, orden de dificultad y complejidad dependiendo de a quién va dirigido y, del docente a cargo.

Nivel medio. Al hablar de niveles en la música se refiere a qué tan avanzado es el estudiante. Esta clasificación se divide en tres partes: básico, medio y avanzado. Teniendo esto en cuenta, este taller está enfocado a estudiantes de nivel Medio, cuyo proceso instrumental aún está en crecimiento. Según los parámetros de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (s.f.), un estudiante de nivel medio tendría que ser capaz de tocar los siguientes aspectos:

Tabla 7. Aspectos técnicos y musicales de un estudiante de nivel medio.

Técnicos	Musicales
Registro: El estudiante debe ser capaz de tocar desde un RE4 hasta un FA6	Correcta interpretación musical teniendo en cuenta el sentido expresivo, práctica grupal, afinación, dinámicas y precisión rítmica.
Reconocimiento de la grafía musical en los diferentes registros y su correcta producción.	Formación de hábitos. (tocar para amigos, familia o público general)
Dinámicas: La dinámica más baja debe ser desde un P hasta un F.	Interpretar repertorios de compositores de música clásica, folclórica y popular a través de la imitación, la lectura musical y la improvisación.
Articulación: El estudiante debe ser capaz de tocar articulación simple y doble.	

Fuente: Elaboración propia.

Basado en estos aspectos técnico/teóricos, el taller está enfocado en los estudiantes de flauta transversa nivel medio, con el fin de desarrollar sus capacidades instrumentales basándose en ritmos colombianos, teniendo en cuenta los parámetros dichos anteriormente.

En la realización del taller, se evidenciaron diferentes necesidades de las estudiantes, como la adquisición de una técnica más consolidada para la interpretación de la flauta

en los ritmos colombianos, esto dio paso a que el profesor implementara recursos didácticos inmersos en el taller para alcanzar los objetivos planteados. Durante la observación y dirección del mismo surgieron cambios que replantearon el momento de practica con los estudiantes y generaron inquietudes y reflexiones en el quehacer docente, cuestionándose los procesos de enseñanza y aprendizaje. Según Díaz (2009) se precisa volver la mirada a la didáctica para contribuir a la tarea docente, esto llevó a reinventar la manera en que se estaba orientando el taller, buscando así estrategias para abordar los aspectos técnicos del instrumento, entre esos, fraseo, articulación, dinámicas y técnicas extendidas, consiguiendo con esto una evolución notable y progresiva por parte de las aprendices.

Flauta traversa:

La flauta traversa es un instrumento de la familia de viento madera, junto con el clarinete, el oboe y el fagot. Se considera como uno de los instrumentos más antiguos en la historia musical de la humanidad. La encontramos en un sin número de culturas y civilizaciones dispersas por todo el mundo (Díaz, 2013).



Fig. 11. Flauta Traversa convencional.
Fuente: Instrumentos de la Banda. (s.f.).

La mayoría de las flautas tienen un registro tonal que abarca 3 octavas, desde el Do4 hasta el Do7 siendo este el registro estándar; en las flautas profesionales, su registro abarca desde el Si3 hasta el Fa7 teniendo en total 3 octavas y media.



Fig. 12. Registro escrito de la Flauta Traversa profesional.
Fuente: Elaboración propia.

Entre los aspectos técnicos de la flauta, encontramos la articulación. Dentro de las técnicas de la flauta traversa, la articulación juega un papel importante a la hora de interpretar este instrumento, debido a que la flauta traversa no necesita de lengüeta o caña, los golpes de lengua suelen ser más claros y precisos. A la hora de articular se

debe tener en cuenta el tempo de la obra para así utilizar la onomatopeya adecuada. En movimientos rápidos se deben pensar en las sílabas Te-Ke o De-Ke, en movimientos lentos la articulación se debe de pensar con las sílabas Te o De. Entre los instrumentos de viento, ningún otro tiene la agilidad de digitación que posee la flauta (Piston, 1984). La flauta travesa al tener un mecanismo de llaves poco complejas, digitaciones cortas y ser el único instrumento de viento madera que no posee una caña o lengüeta para producir sonido, tiene una gran agilidad a la hora de interpretar fragmentos de gran rapidez rítmica. En la obra Sueño de una noche de verano (1843) del compositor Félix Mendelssohn, se encuentra un solo de flauta travesa de gran agilidad rítmica, para el cual se requiere de gran resistencia y virtuosismo para ser interpretado correctamente.

Mendelssohn — Midsummer Night's Dream
FLAUTO I.

Fig. 13. Fragmento. Solo de flauta travesa.

Fuente: IMSLP. Midsummer Night's Dream, incidental music. (c. 1880).

El rápido cambio de dos sonidos puede causar problemas a la hora de hacer las digitaciones y en la embocadura (Piston, 1984). La flauta travesa al tener una embocadura inestable, causa que cualquier tipo de movimiento rápido de dedos cambie la ubicación de la boquilla haciendo que se pierda el sonido o se desafine la flauta, para evitar esto, el flautista debe posicionar la flauta en el lugar correcto, con la suficiente fuerza para que ningún movimiento rápido pueda desestabilizar el instrumento. Tocar trémolos o trinos en la flauta travesa puede llegar a ser complicado debido a la inestabilidad de la embocadura, para mejorar en este aspecto existen diversos tipos de ejercicios los cuales están enfocados en este tipo de problemáticas. El estudio diario y la disciplina harán que el estudiante logre superar estas dificultades.

Dentro de la familia principal de la flauta travesa, encontramos en orden de alturas, el flautín o piccolo, la flauta soprano convencional y la flauta contralto o en sol. El Piccolo

es un instrumento que prolonga el registro de la familia de la flauta una octava arriba (Piston, 1984). El piccolo al tener el registro más agudo de todos los instrumentos, logra sonar por encima de la orquesta o agrupación proporcionando un color más brillante a la hora de tocar en los tutti. En cuanto a la técnica, la flauta piccolo maneja el mismo tipo de mecanismo y digitaciones que la flauta traversa convencional, todo en una octava más aguda. Es un instrumento transpositor simple, lo que se escribe en la partitura, suena una octava más arriba. Al ser un instrumento transpositor, se debe tener cuidado a la hora de transcribir las partituras ya que se puede cometer el error de escribir las partes una octava arriba lo cual sería imposible de tocar.



Fig. 14. Flauta Piccolo.
Fuente: Instrumentos de la Banda. (s.f.).

La flauta en sol está afinada una cuarta justa por debajo de la flauta traversa, al ser una flauta tan poco usada, no se tiene en cuenta como instrumento regular de la orquesta (Piston, 1984). La flauta bajo o flauta contralto es mucho más grande que la flauta normal, al tener el mismo mecanismo que su hermana menor con algunas pequeñas diferencias debido a su gran tamaño, y su técnica no cambia en lo absoluto. Una de sus mayores características es su hermoso sonido grave, el cual se logra destacar si lleva un ligero acompañamiento o en su defecto, ninguno.



Fig. 15. Flauta Traversa en Sol.
Fuente: Pearl 201 Alto Flute. Flute Specialists (s.f.).

Técnicas extendidas de la flauta traversa: Según la Dirección del Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo (2019), las técnicas extendidas “son toda forma de producción sonora en un instrumento (o voz) de forma no convencional, alterando premeditadamente los métodos tradicionales de producción de sonido” (párr. 4). El objetivo de las técnicas extendidas es ampliar el timbre y la técnica del instrumento en cuestión, es una idea que responde a la evolución del pensamiento y el interés en la experimentación. Las técnicas extendidas han existido a lo largo de la historia de la práctica común en situaciones concretas, sin embargo, es una idea que se ha acentúa en el siglo XX, cabe aclarar que, por tener una incorporación relativamente reciente, sus formas de escritura en la partitura son muy variadas, son pocas las notaciones estandarizadas. A continuación, se presentan algunas técnicas extendidas de la flauta traversa:

- Frullato/ Flutter-Tonguing:

El Frullato es el nombre que se le da a la articulación producida al vibrar la lengua en forma de “R” o desde la garganta, en forma de “R” francesa, como si se estuviera haciendo gárgaras. Este efecto apareció por primeras en la obra: “Don Quijote” de Richard Strauss, siendo esta la primera técnica extendida. Según (Toff, 2012) El tremolo dental, por su traducción al español, es un tipo de articulación que le da variedad a la interpretación de la flauta, y que puede ser considerado como efecto tímbrico.



Fig. 16. Posibles notaciones del Frullato.
Fuente: The Flute Book (2012, p.121).

- Jet Whistle:

Este efecto consiste en un fuerte y enérgico ataque de aire, el cual imita el despegue de un avión (Levine & Mitropoulos, 2005). Este efecto se consigue expulsando aire pensando de una “F” directo a la embocadura, de forma rápida y brusca, sin tocar la nota real, buscando un efecto sonoro rico en frecuencias.

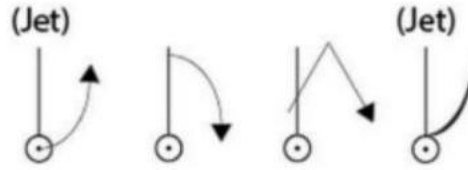


Fig. 17. Posible notación del Jet Whistle.
Fuente: Flutexpansions.com (s.f).

- Pizzicato:

El pizzicato es un golpe de lengua, el cual se produce al tocar una nota de forma explosiva con una articulación dura (Letra T) al ubicarse entre los labios o detrás de los dientes. (Arias & López, 1999). El sonido resultante es el mismo tono que la nota digitada. Existe otro tipo de pizzicato, este se logra al presionar fuertemente los labios entre sí y atacar de forma enérgica, para producir un sonido percusivo (Dimpker, 2012).



Fig. 18. Posible notación del Pizzicato.
Fuente: Cassandra's Dream song (1975).

La flauta traversa en Colombia: El registro más antiguo que se conoce sobre la interpretación de la flauta traversa en Colombia data de un programa de mano del 12mo concierto de la Academia Nacional de Música en 1888 tocado por Jorge Calvo. No hay evidencia de grandes conciertos de flauta traversa solista ni de otros instrumentos de viento a finales del siglo XIX en Colombia, el repertorio de música de cámara estuvo más ligado al piano y al canto, todo esto gracias a dos instituciones importantes en la época, la Sociedad Filarmónica, la primera compañía que impulsaba conciertos en la capital y la Academia Nacional de Música. En ambas instituciones se encuentran los primeros referentes a la actividad musical de manera profesional, pedagógica o académica. Entre los primeros flautistas relacionados a la Sociedad Filarmónica encontramos a Vicente Vargas de la Rosa, Agustín Álvarez, José Buitrago, Marcos Stevens y Rafael Fernández (Londoño, 2012).



Fig. 19. Fragmento Manuscrito de la Balada para flauta y piano Op. 105 de Santos Cifuentes. Fuente: La música académica para flauta traversa en la segunda mitad del siglo XX en Colombia: su diversidad estética en siete obras representativas (2012).

Eventualmente la Sociedad Filarmónica se disolvería, por lo que en las décadas de 1860 y 1870, la educación musical estaría basada en la informalidad. Surge la necesidad de instaurar una academia musical, hecho que vería la luz con la creación de la Academia Nacional de Música que abrió sus puertas en 1882, fundada por el maestro Jorge Price. El primer profesor de flauta traversa que se tiene registro de la Academia es el maestro Jenaro d'Alleman, lastimosamente no se tiene mucha información del maestro. Uno de los graduados de esta escuela incipiente escribiría la que podemos considerar quizás la primera obra original para flauta traversa, la Balada para flauta y piano Op. 105 (ver figura 16) (Londoño, 2012).

La creación de la Academia Nacional de Música motivó a incorporar a la flauta en los ritmos autóctonos de la Región Andina colombiana, de esa manera, muchas personas provenientes de otras partes de la región fuera de la capital, empezaron a adaptar las composiciones ya existentes para que sean interpretadas por este instrumento, así como se compusieron piezas nuevas; El género que mejor recibió y desarrolló el lenguaje de la flauta traversa en la música colombiana fue el Pasillo. El Pasillo se prestaba para que la flauta desempeñara su papel en la virtuosidad y agilidad de las frases del ritmo, piezas como Coqueteos de Fulgencio García, Chispazo de Pedro Morales Pino y Colón de Carlos Escamilla, son ejemplos clásicos con muchas grabaciones y versiones interpretadas en la flauta (Londoño 2012).



Fig. 20. Guillermo Uribe Holguín.

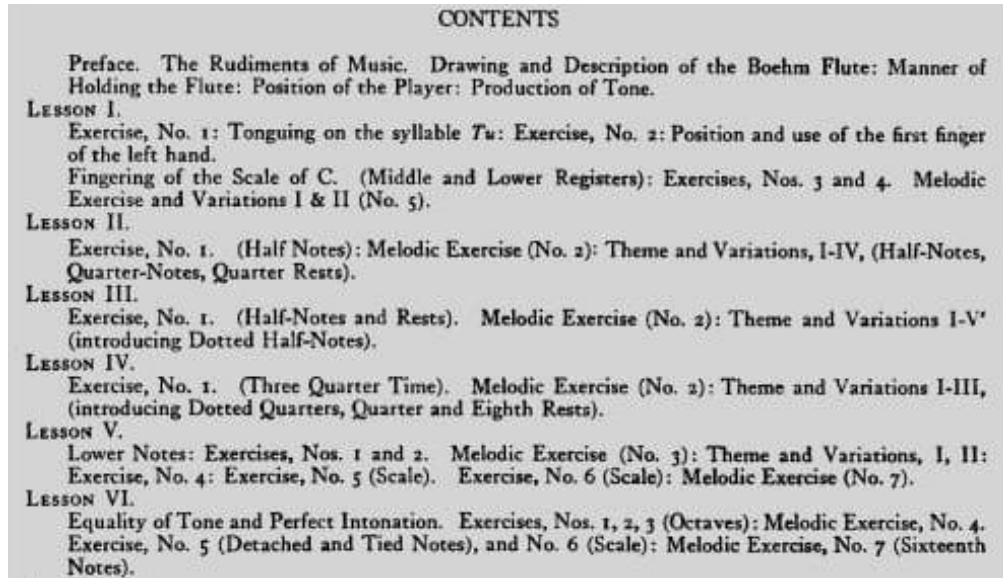
Fuente: La música de cámara de Guillermo Uribe Holguín. Q-Arte Cuarteto.

En paralelo a la creación de música tradicional de la región, se encontraba el maestro Guillermo Uribe Holguín, que cuando tomó cargo de la dirección de la Academia Nacional de música, rechazó por completo la injerencia de tradiciones populares dentro de la escritura de música académica, Incluso llegando a prohibir la interpretación sin partitura dentro de la Academia (Londoño 2012).

Con lo narrado anteriormente, es posible afirmar que la flauta traversa ha tenido una larga historia dentro de la música en Colombia, principalmente relacionada a la música popular y tradicional, historia que ha marcado hasta nuestros días, la flauta traversa ha trascendido al Pasillo y actualmente es implementada en variedad de ensambles de música tradicional colombiana.

Fig. 22. Partes de la flauta travesa
Fuente: Método Altes (1988, p. 26).

Un aspecto para destacar son las pequeñas introducciones que se le hacen a cada ejercicio, en estas podemos encontrar una descripción del aspecto técnico que se va a trabajar, esto con el fin de que el estudiante logre identificarlo y centrarse en él. Estas instrucciones se encuentran en la primera página del método, lo que puede llegar a ser olvidado si el estudiante no es consciente de esto.



CONTENTS

Preface. The Rudiments of Music. Drawing and Description of the Boehm Flute: Manner of Holding the Flute: Position of the Player: Production of Tone.

LESSON I.
Exercise, No. 1: Tonguing on the syllable Tu: Exercise, No. 2: Position and use of the first finger of the left hand.
Fingering of the Scale of C. (Middle and Lower Registers): Exercises, Nos. 3 and 4. Melodic Exercise and Variations I & II (No. 5).

LESSON II.
Exercise, No. 1. (Half Notes): Melodic Exercise (No. 2): Theme and Variations, I-IV, (Half-Notes, Quarter-Notes, Quarter Rests).

LESSON III.
Exercise, No. 1. (Half-Notes and Rests). Melodic Exercise (No. 2): Theme and Variations I-V' (introducing Dotted Half-Notes).

LESSON IV.
Exercise, No. 1. (Three Quarter Time). Melodic Exercise (No. 2): Theme and Variations I-III, (introducing Dotted Quarters, Quarter and Eighth Rests).

LESSON V.
Lower Notes: Exercises, Nos. 1 and 2. Melodic Exercise (No. 3): Theme and Variations, I, II: Exercise, No. 4: Exercise, No. 5 (Scale). Exercise, No. 6 (Scale): Melodic Exercise (No. 7).

LESSON VI.
Equality of Tone and Perfect Intonation. Exercises, Nos. 1, 2, 3 (Octaves): Melodic Exercise, No. 4. Exercise, No. 5 (Detached and Tied Notes), and No. 6 (Scale): Melodic Exercise, No. 7 (Sixteenth Notes).

Fig. 23. Contenidos del Prefacio a la Lección VI del método Altes.
Fuente: Método Altes (1988, p. 1).

Las melodías encontradas en este método están escritas en forma de dueto, para ser tocadas por dos flautistas. Están escritas de esta manera para que el docente pueda tocar con el estudiante y sea más fácil entender los aspectos a trabajar y con esto, lograr obtener más confianza a la hora de tocar dichos ejercicios, y con el trabajo en equipo, alcanzar más satisfactoriamente los objetivos.



Fig. 24. Fragmento del Ejercicio No. 5
Fuente: Método Altes (1988, p. 30).

Estos ejercicios se componen de dos partes, la primera está enfocada en la resistencia del estudiante, poniendo en prueba aspectos como respiraciones profundas, y afinación del instrumento. La segunda parte son variaciones del ejercicio principal, estas variaciones están enfocadas en trabajar otros aspectos técnicos, siendo más fáciles de asimilar para el estudiante si logra interpretar con éxito la primera parte.



Fig. 25. Fragmento de la variación I del ejercicio 5.
Fuente: Método Altes (1988, p. 48).

5. Metodología

5.1. Enfoque de la investigación

Este proyecto se asume desde el enfoque cualitativo dado que establece un proceso creativo encaminado a la elaboración y aplicación de un taller pedagógico para la enseñanza de flauta travesa para nivel medio a través de los ritmos de Bambuco y Pasillo. De acuerdo con Denzin y Lincoln (2013): “la investigación cualitativa consiste en un conjunto de prácticas materiales e interpretativas que hacen el mundo visible y lo transforman” (p. 49). Implica, retomando a los autores referidos, una aproximación naturalista que busca darle sentido a los fenómenos según la manera como la gente los significa. Por su parte, la creación artística, “no solo implica un proceso de generación de nuevo conocimiento a partir de la práctica creativa, sino que su producto incorpora, en sí mismo, nuevo conocimiento, que más allá de intentar explicar el mundo que nos rodea, lo transforma” (como se citó en Ballesteros & Beltrán, 2018, p. 19).

5.2. Diseño de investigación

Este proyecto se enmarca en el diseño investigación-acción como lo define Colmenares (2008), puesto que se mantendrá la intervención directa por parte de los investigadores con la muestra poblacional, suministrando las orientaciones pertinentes para realizar las actividades y observar cómo es el aprendizaje de la flauta travesa por medio de los contenidos creados. Para dicho fin, se mantendrá vigilancia constante para lograr el alcance de los objetivos propuestos.

5.3. Línea de investigación

Según el Manual de Trabajo de Grado del Consejo Académico del Conservatorio del Tolima con el Acuerdo No. 05 (25 noviembre de 2015), la línea de investigación de este trabajo se enmarca en Música, educación y sociedad, así como en la sub-línea 2.2 de Didáctica de la música. Esto debido al tipo de trabajo que se va a desarrollar con el interés de observar resultados que puedan ser empleados posteriormente para su uso o información.

5.4. Fases de la investigación

De acuerdo con Meneses (2007), la fase preparatoria tiene como objetivo establecer referentes y estructuras que establezcan un momento inicial para la investigación, esta fase se conforma por la construcción de un marco teórico, instrumentos de recolección de datos que conciernen la finalidad de los objetivos, elección de la literatura y diseño metodológico. A partir de lo anterior se diseñó el siguiente plan de desarrollo para la fase preparatoria:

- Revisión de la literatura y diseño metodológico
- Diseño de herramientas de investigación
- Diseño inicial del marco teórico

En esta fase se realiza un análisis de trabajos escritos similares al desarrollado, también se tendrán en cuenta guiones melódicos del repertorio propuesto; lo cual les brindará a los autores diferentes puntos de vista para abordar el trabajo.

1. Fase Preparatoria
 - Reflexiva
 - Diseño
2. Fase de Desarrollo
 - Aplicación de herramientas
 - Trabajo de campo
3. Fase Analítica
 - Reducción de datos
 - Disposición y transposición
4. Fase Informativa

- Obtención de Resultados
- Verificación
- Conclusiones

En esta fase se ejecuta el proceso de obtención de datos de acuerdo con los objetivos establecidos, esto se implementa bajo la línea del diseño de investigación escogido (Meneses, 2007). A partir de lo anterior se construye el siguiente plan para la fase de desarrollo:

- Aplicación de herramientas: Entrevista
- Caracterización del grupo focal

Selección del repertorio y creación de los talleres.

En esta segunda parte se aplican las respectivas entrevistas y se realiza la selección del repertorio que formará parte del estudio como culminación del taller pedagógico. A partir de la identificación, caracterización y sistematización de los diversos elementos constitutivos de los lenguajes y las estéticas propias de los géneros musicales de la Región Andina. Para ello, se tomarán en cuenta los dos ritmos representativos para la música instrumental de la Región Andina: Bambuco y Pasillo. Como son cuatro las piezas seleccionadas, el trabajo se realizará tomando dos Bambucos y dos Pasillos. Se elaborarán los cuatro talleres con los que se trabajarán aspectos técnicos de la flauta aplicados a los ritmos mencionados, teniendo en cuenta que los elementos técnicos van aumentando en dificultad con el avance de los talleres; el contenido musical que conforman los talleres es completamente original. Por otra parte, se realizan entrevistas semiestructuradas con reconocidos maestros intérpretes de la música andina colombiana y pedagogos del instrumento. Con éstas se pretende indagar acerca de la pertinencia de este trabajo, ¿cuál ha sido la metodología utilizada para enseñar el instrumento?, ¿Cuáles son las obras de este repertorio que habitualmente se trabajan en clase? y otro tipo de interrogantes que arrojarán información relacionada con la investigación.

Fase analítica.

De acuerdo con Rodríguez, Gil y García (1996): “se trata de un conjunto de manipulaciones, transformaciones, operaciones, reflexiones y comprobaciones realizadas a partir de los datos con el fin de extraer significado relevante en relación a

un problema de investigación”. Con esto se concluye que, la fase analítica pretende realizar el objetivo central de esta investigación. A partir de lo anterior se diseña el siguiente plan de ejecución para la fase analítica:

- Transcripción y elaboración del taller pedagógico
- Diseño de informe

En esta fase se realizan las transcripciones y se elabora el taller pedagógico al igual que se diseñará el informe, según Patton (2005), puesto que se realizarán revisiones sistemáticas cualitativas a diversos documentos tales como (audios, videos, guiones melódicos y trabajos similares) con el objetivo de establecer cuáles aportarán información trascendental para la investigación en curso. Esta fase arrojará como resultado la aplicación del taller pedagógico. Para la elaboración de este se tendrá especial cuidado en aplicar los parámetros propios del nivel medio; se hará énfasis en detalles como la emisión del sonido, articulaciones y fraseos.

Fase informativa.

Esta última fase tiene como finalidad presentar conclusiones, cambios de perspectivas y productos resultantes de la investigación (Meneses, 2007). A partir de lo anterior se diseñó el siguiente plan para la fase informativa:

- Análisis de resultados
- Elaboración de la monografía e informe
- Publicación

5.5. Herramientas de investigación

Entrevista: En esta investigación se utiliza la entrevista semiestructurada como herramienta que permite una mayor amplitud para la recopilación de información requerida por el entrevistado. “Una entrevista se caracteriza por su profundidad, es decir, indaga de forma amplia en gran cantidad de aspectos y detalles, mientras que la encuesta oral, como se dijo anteriormente, aborda de forma muy precisa o superficial uno o muy pocos aspectos” (Arias, 2012, p. 72). Las entrevistas se clasifican en tres tipos:

- Entrevista estructurada: se la realiza a partir de una guía prediseñada que contiene las preguntas que serán planteadas al entrevistado.

- Entrevista semiestructurada: Aun cuando existe una guía de preguntas, el entrevistador puede efectuar otras interrogantes no contempladas al inicio.
- Entrevista informal: aquí no se dispone de una guía de preguntas elaboradas con antelación.

Frente al modelo de entrevista semiestructurada, se realiza la siguiente guía de preguntas, la cual puede ser fluctuante según el desarrollo mismo:

1. ¿Qué estrategias emplea para enseñar música colombiana?
2. ¿Qué elementos musicales se deberían tener en cuenta al momento de enseñar las músicas colombianas a los estudiantes?
3. ¿Qué elementos musicales cree que se refuerzan más con las músicas colombianas que con las músicas de la práctica común?
4. ¿Hay otras propuestas que usted conozca que guarden similitud con la que estamos desarrollando?

6. Informe

Para la realización del taller propuesto para la investigación, se partió de una serie de procesos como la selección de obras, el análisis inicial de las fuentes, la creación de los estudios en los ritmos de Bambuco y Pasillo y el desarrollo mismo del producto final. Además, se describieron todos los procesos inmersos en la creación de cada uno de los talleres tomando como referencia principalmente al método Altes, método europeo fundamental en el proceso de iniciación de un flautista, ya que toma elementos técnico-musicales básicos de la flauta y los vincula en ejercicios cortos para el correcto aprendizaje. De esta manera, usándolo como base, se buscó adaptar el modelo hacia los ritmos colombianos, permitiendo establecer los criterios de selección de las obras expuestos a continuación.

6.1. Selección de obras.

La idea principal de este proyecto siempre ha sido enseñar elementos musicales y técnicos de la flauta traversa a través de música colombiana, comprendiendo también los ritmos en sí mismos; de esta manera, se encontró un problema a la hora de seleccionar los ritmos específicos para este fin, ya que Colombia posee una enorme variedad de ritmos dentro de su espectro cultural. Finalmente, se optó por realizar el proyecto a partir del Bambuco y del Pasillo, esto principalmente por la experiencia y el conocimiento previos de los investigadores, la familiaridad con estos ritmos por la localización de la investigación y el fácil acceso a documentos y ejemplares, ya que son ritmos que han marcado relevancia a lo largo de la historia colombiana, por esta última razón se descartaron otros ritmos regionales como la Guabina, el Bunde y el Sanjuanero; todo esto además del gusto personal de los autores.

El Bambuco y el Pasillo a través de su historia han establecido estructuras y elementos musicales marcados, de los que podemos destacar figuraciones melódicas propias, fraseos distintivos y células rítmicas particulares. Además, al poseer diversas piezas en gran variedad de formatos, es posible explorar diferentes elementos musicales con cada una de ellas. Para la investigación se buscó seleccionar obras que contrastaran en los elementos musicales y técnicos, con el objetivo de que se abarcara una buena cantidad de aspectos diferentes para realizar los talleres pedagógicos de la manera más completa posible. Más adelante se especifican los elementos idiomáticos de los ritmos y los técnico-musicales de la flauta que se trabajan con cada una de las obras seleccionadas.

Se realizó una selección de cuatro piezas en los géneros de Bambuco y Pasillo, compuestas entre principios y mediados del siglo XX en un periodo que abarca desde 1920 hasta 1965; más de medio siglo de obras que permite apreciar tendencias compositivas e interpretativas. Este periodo involucra tanto los momentos de mayor auge de los géneros de la Región Andina, como su declive en las preferencias de la población. El periodo de este trabajo ha sido seleccionado tomando como referencia histórica a los planteamientos de Wade (2002) y Cortés (2004) a principios del siglo XX y como respuesta a todos los fenómenos socioculturales que se estaban desarrollando en Latinoamérica. La música de la Región Andina fue elevada a la categoría de música nacional, pero con la década de los 50, las músicas denominadas “costeñas” y el Bolero comenzaron a desplazar el género que era considerado nacional (música andina). Esto, debido al desarrollo de las industrias del Disco y el radio sumado a los constantes flujos migratorios (Wade, 2002).

A pesar de este fenómeno, Jaime Rico (2004) afirma que la década de los 50 fue la de mayor producción de canción andina. En cuanto a la selección de los ritmos, se tomó en cuenta que los ritmos de mayor auge en este periodo fueron el bambuco y el pasillo. Bajo este precepto se escogieron dos Bambucos y dos Pasillos. Al momento de realizar la selección de repertorio fue necesario tener en cuenta que debían ser compuestas entre el periodo de 1920 - 1965, ser de compositores representativos y adicional a lo anterior las obras seleccionadas no debían ser de habitual interpretación dado que uno de los propósitos de este trabajo es hacer restitución de la memoria; como lo define Rondi Torres, “restituir, es volver a descubrir este repertorio, tomar conciencia que existió y en la medida de lo posible volver a reproducirlo” (Torres,

2012). Los compositores fueron seleccionados teniendo en cuenta su aporte al género, es por este motivo que se puede mencionar el caso de Terig Tucci que a pesar de ser un Compositor argentino y que nunca pisó suelo colombiano dejó un gran aporte en cuanto al repertorio se refiere.

Las obras seleccionadas fueron: A quién engañas abuelo de Arnulfo Briceño, Edelma de Terig Tucci, Entusiasmo de Luis Antonio Calvo y Esther de Álvaro Romero.

A quién engañas abuelo. Arnulfo Briceño.

Arnulfo Briceño nació el 26 de julio de 1938 en Villa Sucre, Norte de Santander. Fue hijo de un carpintero, pero se inclinó por la música gracias a que quedó inspirado por un cantante callejero. Arnulfo tuvo 10 hermanos, y su madre, la señora Isolina Contreras vio talento en el canto a su hijo, por lo que decidió apoyarlo, eventualmente Arnulfo sería conocido como el pequeño cantor de Villa Sucre (Sayco, 2021).

El maestro Arnulfo se forjó una carrera con su esfuerzo y pronto se convirtió en un reconocido cantante y compositor, en especial, gracias a la radio. Fue uno de los más grandes exponentes de la música llanera colombiana, a pesar de no haber nacido en esas tierras, su canción Ay mi llanura es la más reconocida. Aportó a más ritmos colombianos, entre esos, el bambuco A quién engañas abuelo.



Fig. 26. Arnulfo Briceño.

Fuente: Arnulfo Briceño, un poeta de corazón llanero. Sayco (2021).

La versión más conocida de la canción A quién engañas abuelo, es interpretada por el dueto de música colombiana Silva y Villalba. La canción trata sobre un abuelo que trata de ocultarle a su nieto que está llorando la muerte de sus papás, el nieto lo enfrenta

diciéndole que entiende por qué hace eso. Según Correa (2019), “La canción recuerda el tiempo de La Violencia en la década de 1950 en la que murieron aproximadamente 300.000 personas, y denuncia a sus principales culpables: los políticos” (párr. 1).

A Quién Engañas Abuelo

Bambuco

Arnulfo Briceño

Transcrito y adaptado por
Andrés Franco y Juan Rincón

Bambuco ♩ = 68

Fig. 27. Fragmento de la transcripción y adaptación de A quién engañas abuelo.
Fuente: Elaboración propia.

Se escogió la pieza porque recoge los siguientes elementos técnico-musicales de la flauta e idiomáticos del Bambuco que se mencionan a continuación:

1. Presencia de elementos indicadores de repetición como signo, coda y saltos que estructuran la forma de la pieza.

Fig. 28. Indicador de signo de A quién engañas abuelo.
Fuente: Elaboración propia.

Fig. 29. Indicador de coda de A quién engañas abuelo.
Fuente: Elaboración propia.



Fig. 30. Indicador de vuelta a signo de A quién engañas abuelo.
Fuente: Elaboración propia.

2. Escritura melódica idiomática del Bambuco.

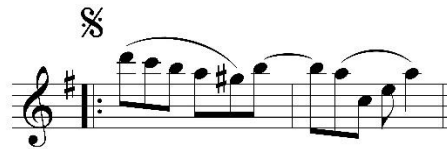


Fig. 31. Ejemplo de escritura idiomática de A quién engañas abuelo.
Fuente: Elaboración propia.

3. Fraseo indicado por dinámicas y reguladores.



Fig. 32. Ejemplos de fraseo de A quién engañas abuelo.
Fuente: Elaboración propia.

4. Presencia de cesuras y calderones como elementos de cierre de frase.



Fig. 33. Cesuras y calderones de A quién engañas abuelo.
Fuente: Elaboración propia.

Edelma, Terig Tucci.

Terig Tucci fue un compositor argentino, compositor, director de orquesta, arreglista, violinista y mandolinista, mundialmente conocido por ser el director de la orquesta que acompañó a Carlos Gardel en la filmación de sus películas. La fama se la ganó por fuera de su país, sobre todo en Estados Unidos, pero también en Colombia, aportando a la música colombiana sin haber pisado una sola vez el país. Según la redacción del Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo (2021) “Más allá del tango, Tucci también

tuvo una relación clave con la música colombiana. Dos de sus creaciones más famosas son dos pasillos: Edelma y la mencionada Anita, la bogotanita.” (párr. 5).



Fig. 34. Terig Tucci.

Fuente: Archivo de Mauricio Restrepo Gil. El ruido y las nueces: Los Bambucos rioplatenses de Terig Tucci (s.f.).

Edelma es una pieza instrumental, según las fuentes consultadas, no hay certeza clara de cuál es el formato original, ya que existen muchas versiones que van desde instrumento solista, solista con acompañamiento y ensambles. Existe una versión de flauta traversa interpretada por el maestro Rafael Aponte (2008), la cual fue usada para la transcripción. Esta versión tuvo que ser adaptada porque el maestro Rafael implementa recursos estilísticos y ornamentales de avanzado nivel que supondrían una dificultad para la población a la que va dirigido el proyecto.

Edelma

Pasillo

Terig Tucci

Transcrito y adaptado por
Andrés Franco y Juan Rincón

The musical score for Edelma, Pasillo, is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of $\text{♩} = 135$. The second staff contains a measure marked with a box containing the number '10', with dynamics of *p* and *f*. The third staff includes a *cresc.* marking and a first ending bracket with a second ending, both with a dynamic of *f*.

Fig. 35. Fragmento de la transcripción y adaptación de Edelma.
Fuente: Elaboración propia.

Se escogió la pieza porque recoge los siguientes elementos técnico-musicales de la flauta e idiomáticos del Bambuco que se mencionan a continuación:

1. Inicio de frase acéfalo característico del Pasillo.

The musical score for Edelma, Pasillo, shows the beginning of an acéfalo phrase. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 135$ and the dynamic is *f*.

Fig. 36. Inicio de frase acéfalo de Edelma.
Fuente: Elaboración propia.

2. Intervalos amplios que ejercitan la flexibilidad del instrumento.

The musical score for Edelma, Pasillo, shows wide intervals. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 135$ and the dynamic is *f*.

Fig. 37. Intervalos amplios de Edelma.
Fuente: Elaboración propia.

3. Diferentes elementos de articulación que enriquecen el fraseo.



Fig. 38. Intervalos amplios de Edelma.
Fuente: Elaboración propia.

4. Elementos de ornamentación como la octava superior y el mordente.

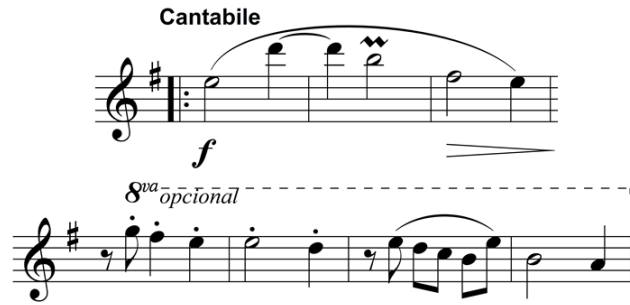


Fig. 39. Elementos de ornamentación de Edelma.
Fuente: Elaboración propia.

5. Uso de registros extremos de la flauta.

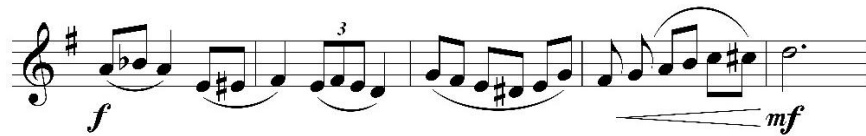


Fig. 40. Registros extremos de Edelma.
Fuente: Elaboración propia.

6. Figuración en semicorcheas y tresillos.



Fig. 41. Semicorcheas y tresillos de Edelma.
Fuente: Elaboración propia.

Entusiasmo, Luis Antonio Calvo.

Luis Antonio Calvo, compositor oriundo de Gámbita, Santander, fue uno de los más grandes exponentes de la música andina, especialmente hablando del Bambuco y Pasillo. El maestro Luis Antonio fue reconocido por utilizar efectivamente elementos de

la música académica europea y conjugarlos con los ritmos colombianos, reconocimiento similar al del compositor ibaguereño Gentil Montaña.

Según la Radio Nacional de Colombia (2022):

“En 1916 se le diagnosticó la enfermedad de Hansen o lepra, por lo que se trasladó al pueblo de Agua de Dios, donde fue tratado y donde permaneció hasta el final de su vida, produciendo allí la mayor parte de su obra musical” (párr. 3).

A pesar de eso, en ciertas ocasiones salía de su sanatorio para asistir a las presentaciones de sus obras. En 1942 se casó, pero lastimosamente falleció a los 3 años de contraer matrimonio, en situaciones que hasta la fecha son desconocidas. Existen tres versiones que rodean su muerte: la primera dice que se curó de su lepra, pero quiso seguir viviendo en el sanatorio, la segunda afirma que nunca superó la enfermedad y la última que en realidad fue un diagnóstico errado de los médicos y que nunca la padeció (Radio Nacional de Colombia, 2022).



Fig. 42. Luis Antonio Calvo.

Fuente: La UIS celebra por lo alto los 140 años del natalicio del maestro Luis A. Calvo. Universidad Industrial de Santander (2022).

Entusiasmo es una pieza escrita originalmente para piano, sin embargo, se puede extraer del formato la línea melódica principal, procedimiento hecho para la transcripción y adaptación a flauta travesa.

Entusiasmo

Pasillo

Luis Antonio Calvo
Transcrito y adaptado por
Andrés Franco y Juan Rincón

Pasillo $\text{♩.} = 60$

mf

10

mp *f*

al Coda

20

Fine *mf* *p*

Fig. 43. Fragmento de la transcripción y adaptación de Entusiasmo.
Fuente: Elaboración propia.

Se escogió la pieza porque recoge los siguientes elementos técnico-musicales de la flauta e idiomáticos del Bambuco que se mencionan a continuación:

1. Inicio de frase acéfalo característico del Pasillo.

Pasillo $\text{♩.} = 60$

mf

Fig. 44. Inicio de frase acéfalo de Entusiasmo.
Fuente: Elaboración propia.

2. Elementos de escritura idiomática del Pasillo.

p *cresc.*

Fig. 45. Escritura idiomática de Entusiasmo.
Fuente: Elaboración propia.

3. Final de sección idiomático del Pasillo.



Fig. 46. Final de sección de Entusiasmo.
Fuente: Elaboración propia.

4. Presencia de hemiolas dentro de las frases.



Fig. 47. Hemiola de Entusiasmo.
Fuente: Elaboración propia.

5. Modulaciones y presencia de cambios en la armadura.



Fig. 48. Hemiola de Entusiasmo.
Fuente: Elaboración propia.

6. Cambios repentinos de dinámicas.



Fig. 49. Cambio repentino de dinámicas de Entusiasmo.
Fuente: Elaboración propia.

7. Articulaciones diferentes que enriquecen el fraseo.



Fig. 50. Articulaciones diferentes de Entusiasmo.
Fuente: Elaboración propia.

Esther, Álvaro Romero.

Álvaro Romero fue un compositor, guitarrista y clarinetista que nació en Cali, Valle del Cauca en 1909 y falleció allí mismo en el año 1999. Nacido en una familia de músicos,

inicio su carrera musical a los 12 años siendo parte de la agrupación Los Romeros, de la que su padre Julio César Romero fue el director, De allí en adelante, forjaría una carrera musical que lo haría reconocido (Funmúsica, s.f.).

Según Funmúsica, Álvaro Romero fue (s.f.):

“director e integrante del más importante de los tríos instrumentales colombianos de siempre, el “Trío Morales Pino” en compañía de Diego Estrada y Peregrino Galindo. Posteriormente fue integrante del trío instrumental “Tres Generaciones” con sus grandes amigos Benigno “El Mono” Núñez y Gustavo Adolfo Renjifo (sic)” (párr. 3).

Esther es una pieza instrumental que, según la consulta, no tiene un formato claro en su instrumentación original, sin embargo, hay una versión disponible en YouTube (2020) del Trío Morales Pino del que el mismo compositor fue parte. Esta versión fue la que se tomó para la transcripción y adaptación a la flauta traversa.

Se escogió la pieza porque en la versión de referencia, en la introducción, los instrumentos de cuerda pulsada utilizaron trémolos, por lo tanto, se concluyó que se podían implementar técnicas extendidas de la flauta para el enriquecimiento de la obra y su implementación y enseñanza dentro de los talleres pedagógicos. La versión de la pieza trabaja principalmente la ornamentación de la música a través de las técnicas extendidas: frullato, jet whistle y pizzicato, técnicas que, por su nivel de dificultad y con la debida preparación, pueden ser interpretadas por la población a la que va dirigida el proyecto.

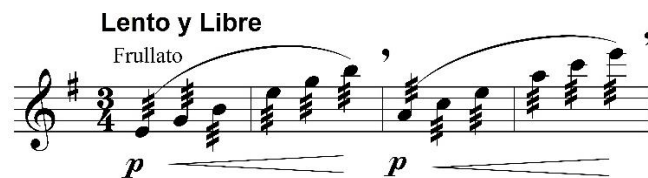




Fig. 53. Ejemplos de jet whistles presentes en Esther.
Fuente: Elaboración propia.

Cabe mencionar que también existen elementos idiomáticos del Bambuco y otros elementos técnico-musicales de flauta como se ve en el siguiente fragmento de la transcripción; sin embargo, las técnicas extendidas mencionadas son los principales fundamentos a destacar de la pieza.

Esther
Bambuco

Álvaro Romero
Transcrito y adaptado por
Andrés Franco y Juan Rincón

Lento y Libre
Frullato

p *p* *f* *dim.* Pizzicato *rit.*

Jet Whistle

Bambuco $\text{♩} = 60$ **10**

Fig. 54. Fragmento de la transcripción y adaptación de Esther.
Fuente: Elaboración propia.

6.2. Transcripciones y preliminares

Para desarrollar la presente investigación, fue necesario buscar las fuentes (audios) sobre las cuales se basaría el trabajo. Al momento de realizar las transcripciones, al tratarse de música de diversos formatos, fue necesario realizar una comparación de fuentes para identificar elementos musicales tales como melodía, acompañamiento y las dinámicas propuestas y escoger una de las encontradas para usarla como fuente principal para la transcripción y adaptación.

Con las piezas ya transcritas y adaptadas, a partir de este punto se empezaron a elaborar los talleres pedagógicos.

6.3. Talleres pedagógicos

Se realizaron cuatro talleres, cada uno enfocado en diferentes elementos técnico-musicales relacionados a la flauta travesa y a los ritmos implementados, los ejercicios

fueron pensados para ir aumentando en nivel de dificultad. En un principio, se buscó trabajar tres ejercicios musicales por taller, factor que fue cambiando al momento de la implementación. Se añadió a los talleres el uso de un pianista acompañante con cada ejercicio, para enriquecer el trabajo de los ritmos y para que los estudiantes tuvieran la experiencia de interpretar junto con un acompañante, complementando el aprendizaje de manera más global.

Los talleres fueron grupales, con una intensidad horaria de 2 horas cada uno. Fueron realizados del 26 de agosto al 23 de septiembre, con un encuentro semanal cada viernes a las 3:30PM en las instalaciones del Conservatorio del Tolima. El taller previsto para el día 9 de septiembre tuvo que ser pospuesto para la semana siguiente por complicaciones médicas de uno de los talleristas.

Taller 1. Acercamiento a los ritmos de Bambuco y Pasillo. (26 de agosto)

Este taller tuvo como objetivo explicar a los estudiantes los talleres y sus metas, las dinámicas de trabajo y a través de tres ejercicios los elementos idiomáticos propios del Bambuco y el Pasillo, analizando patrones rítmicos característicos en la melodía, estructura del acompañamiento y la forma musical general.

Desarrollo del Taller.

1. Calentamiento. Se hizo la preparación previa a la interpretación, el estiramiento y la disposición del cuerpo. Los estudiantes interpretaron sentados.
2. Introducción a los talleres. Se hizo una breve explicación sobre el trabajo semanal al mismo tiempo que se presentaron los objetivos.
3. Contextualización del ritmo Pasillo. Se dio una breve explicación a los estudiantes acerca del ritmo que se trabajó.
4. Realización del ejercicio 1. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del ejercicio de introducción al Pasillo. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y se enfatizó en secciones importantes y/o de dificultad, se interpretó con pianista acompañante.

Ejercicio 1. Introducción al Pasillo:

Es un Pasillo de forma A-B-A de 16 compases. Está escrito en D mayor por ser una de las tonalidades de las piezas finales. Se enfoca en los siguientes elementos idiomáticos que son explicados durante el trabajo de montaje:

1. Primer compás acéfalo.



Fig. 55. Compás acéfalo del ejercicio 1 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

2. Movimiento de bordadura melódica.



Fig. 56. Movimiento de bordadura melódica del ejercicio 1 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

3. Figuración rítmica característica en la melodía.



Fig. 57. Figuración rítmica característica del ejercicio 1 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

4. Figuración rítmica característica en la melodía.



Fig. 58. Figuración rítmica característica del ejercicio 1 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

5. Figuración rítmica característica de final de sección.



Fig. 59. Figuración rítmica de final de sección del ejercicio 1 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

6. Movimientos entre las secciones marcados en la partitura con el Da Capo y Fine.



Fig. 60. Indicador de movimiento entre secciones del ejercicio 1 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

7. Acompañamiento rítmico característico presente en el piano.

Fig. 61. Acompañamiento rítmico característico del piano del ejercicio 1 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

5. Contextualización del ritmo Bambuco. Se dio una breve explicación a los estudiantes acerca del ritmo.

6. Realización del ejercicio 2. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del ejercicio de Introducción al Bambuco. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y enfocándose en secciones importantes y/o de dificultad, se interpretó con pianista acompañante.

Ejercicio 2. Introducción al Bambuco:

Es un Bambuco de forma A-B-A-B-Coda de 24 compases. Está escrito en E menor por ser una de las tonalidades de las piezas finales. Se enfoca en los siguientes elementos idiomáticos que son explicados durante el trabajo de montaje:

1. Figuración rítmica característica en la melodía.



Fig. 62. Figuración rítmica característica en la melodía del ejercicio 2 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

2. Figuración rítmica característica en la melodía.

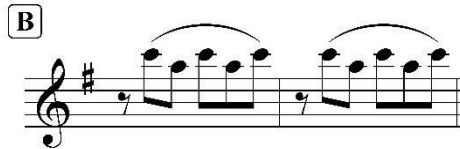


Fig. 63. Figuración rítmica característica en la melodía del ejercicio 2 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

3. Variación de las figuraciones características y contraposición de la corchea y negra.



Fig. 64. Variación de las del ejercicio 2 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

4. Movimientos entre las secciones marcados en la partitura con el Da Capo y Fine.



Fig. 65. Indicadores de movimiento entre sección del ejercicio 2 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

5. Acompañamiento rítmico característico presente en el piano.

A Tempo de Bambuco ♩.=100

Flauta

Piano

Fig. 66. Acompañamiento rítmico en el piano del ejercicio 2 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

7. Realización del ejercicio 3. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del primer ejercicio de contextualización de elementos musicales en los ritmos de Bambuco y Pasillo, una introducción de cómo sería fondo el trabajo de los demás talleres con el resto de ejercicios. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y enfatizando en secciones importantes y/o de dificultad, se interpretó con pianista acompañante.

Ejercicio 3. G mayor en Bambuco:

Es un Bambuco de forma A-B-A-B-Coda de 24 compases. Está escrito en G mayor por ser una de las tonalidades de las piezas finales. Se interpretó con pianista acompañante. Consta de los siguientes elementos musicales que serán explicados durante el montaje:

1. Escala propuesta en una secuencia melódica y con una figuración característica del ritmo.

A Tempo de Bambuco ♩.=100

Fig. 67. Escala propuesta en una secuencia melódica del ejercicio 3 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

2. Movimientos continuos ascendentes para presentar notas de la escala.



Fig. 68. Movimientos continuos ascendentes del ejercicio 3 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

3. Movimientos continuos descendentes para presentar notas de la escala.

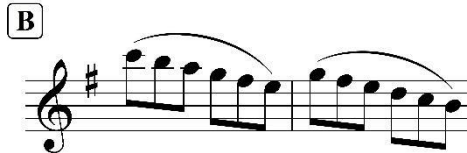


Fig. 69. Movimientos continuos descendentes del ejercicio 3 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

4. Arpeggios del I grado y V grado de la tonalidad.



Fig. 70. Arpeggios del I grado y V grado del ejercicio 3 del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

Resultados del Taller.

Las actividades en el marco del taller se llevaron a cabo con 5 estudiantes del Colegio Amina Melendro de Pulecio, pertenecientes al grado 10mo. Cabe destacar que se eligió esta población teniendo en cuenta lo planteado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá, se encuentran dentro del nivel medio de formación instrumental. Los orientadores del taller fueron Sebastián Rincón (Oboe) y Andrés Franco (Flauta). De igual manera se tuvo la participación de Ayleen Roza, quien brindó el acompañamiento en el piano.

Sin embargo, se presentaron dificultades en la medida que en el transcurso de la semana para la citación de estudiantes de grado 10mo, se optó por modificar la población de los talleres y al final asistió una estudiante de 6to grado y una de 11mo grado. Llegaron 5 de las 6 personas citadas para el taller, para los demás talleres se

siguió contando con la asistencia de estas 5 personas, y se cambió la población del proyecto en consecuencia.



Fig. 71. Trabajo grupal del taller 1.
Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a los ejercicios, el trabajo con el ejercicio 1 fue satisfactorio, las estudiantes entendieron de manera correcta los puntos enunciados sobre el ritmo de Pasillo. Hubo modificaciones en las respiraciones inicialmente marcadas, ya que estas beneficiaban más a las estudiantes. El trabajo con el ejercicio 2 fue bueno, las estudiantes entendieron de manera correcta los puntos enunciados sobre el ritmo de Bambuco. Hubo los siguientes inconvenientes: Problemas con la célula rítmica acéfala de la letra B ya que se caía el tempo al tocarla y al inicio hubo problemas con las indicaciones de repetición (Da capo y coda). Hubo problemas con el montaje del Ejercicio 3, no se trabajó completamente. Trabajar los ejercicios anteriores llevó más tiempo del esperado, por lo que, para el siguiente taller, se redujo el número de ejercicios de 3 a 2.



Fig. 72. Trabajo grupal del taller 1.
Fuente: Elaboración propia

En aspectos generales se cumplió el objetivo del taller: El entendimiento de los ritmos de Bambuco y Pasillo. Las estudiantes al finalizar identificaron correctamente las características idiomáticas de ambos ritmos y tocaron los ejercicios 1 y 2 de manera satisfactoria.

Taller 2. Técnicas de interpretación y fraseo (2 de septiembre).

El taller tuvo como objetivo trabajar dinámicas y fraseo con un Pasillo y aspectos técnicos de articulación y flexibilidad de la flauta travesa con un Bambuco. Aparecen elementos idiomáticos de los ritmos ya trabajados en el Taller 1 y otros elementos nuevos como variaciones en las figuraciones, la forma y modulaciones.

Desarrollo del Taller.

1. Calentamiento. Se realizó la preparación debida previa a la interpretación, el estiramiento y la disposición del cuerpo. Los estudiantes interpretaron sentados.
2. Realización del ejercicio 1. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del ejercicio de dinámicas y fraseo. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y énfasis en secciones importantes y/o de dificultad, se interpretó con pianista acompañante.

Ejercicio 1. Dinámicas y fraseo.

5. Modulación a la relativa menor de la tonalidad en la frase B, común en el Bambuco y Pasillo.



Fig. 77. Modulación a relativa menor del ejercicio 1 del taller 2.
Fuente: Elaboración propia.

6. Respiraciones marcadas de acuerdo con el fraseo.



Fig. 78. Respiraciones marcadas del ejercicio 1 del taller 2.
Fuente: Elaboración propia.

3. Realización del ejercicio 2. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del ejercicio de flexibilidad y articulación. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y énfasis en secciones importantes y/o de dificultad, se interpreta con pianista acompañante.

Ejercicio 2. Flexibilidad y articulación.

Es un Bambuco con forma A-B de 36 compases. Está escrito en G menor y G mayor para señalar la modulación paralela, propia del ritmo. Se enfoca en elementos musicales idiomáticos del ritmo, elementos de flexibilidad y articulación básicos de la flauta que serán explicados durante el montaje:

1. Intervalos amplios.



Fig. 79. Intervalos amplios del ejercicio 2 del taller 2.
Fuente: Elaboración propia.

2. Arpeggios.





Fig. 86. Respiraciones marcadas del ejercicio 2 del taller 2.
Fuente: Elaboración propia.

Resultados del Taller.

Se inició a la hora acordada, asistieron 3 de las 5 personas previstas para el taller y se contó con la asistencia del tallerista Andrés Franco y en el piano acompañando a Ayleen Rozo.

En cuanto a los ejercicios: El trabajo con el Ejercicio 1 fue aceptable. persistieron los problemas de la anterior semana con las indicaciones de repetición de la partitura, hubo problemas de afinación en el registro grave del instrumento, situación que no fue contemplada en la elaboración de los ejercicios, hubo problemas en los cambios dinámicos súbitos (de fuerte a piano y de piano a fuerte), ya que no se sentían correctamente, las estudiantes tenían un rango dinámico pequeño. Al concentrarse mucho en el fraseo con las dinámicas, el tempo se caía. Se hicieron cambios en las marcaciones de respiración propuestas ya que no beneficiaba al trabajo del montaje y la consistencia de la columna de aire, Por momentos se escuchaba forzado a la hora de tocar.



Fig. 87. Trabajo grupal del taller 2.
Fuente: Elaboración propia

El trabajo con el Ejercicio 2 fue satisfactorio. Las articulaciones realizadas funcionaron bastante bien, solo hubo problemas de afinación en los cambios hacia el registro grave, como pasaba en el anterior ejercicio. Fue buena la decisión de reducir el número de ejercicios porque el tiempo fue el suficiente para trabajar de manera detallada los puntos del taller, para el siguiente siguen siendo dos los ejercicios que se trabajarán. En general, los objetivos se cumplieron en su mayoría, hubo buenos resultados al finalizar y las estudiantes tocaban con más confianza respecto al primer taller realizado.

Taller 3. Técnicas extendidas (16 de septiembre).

El taller, a través de dos ejercicios sencillos en ritmos de Bambuco y Pasillo para flauta y piano, tuvo como objetivo trabajar en la ejecución de tres técnicas extendidas de la flauta travesa: el frullato, el pizzicato y el jet whistle.

Desarrollo del Taller.

1. Calentamiento. Se hizo la preparación debida previa a la interpretación, el estiramiento y la disposición del cuerpo. Los estudiantes interpretaron sentados.
2. Enseñanza del frullato. Se hizo una explicación sobre la técnica de frullato y su ejecución en la flauta travesa. Su notación en los ejercicios es la siguiente:



Fig. 88. Notación del frullato en los ejercicios del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

3. Enseñanza del pizzicato: Se hizo una explicación sobre la técnica de pizzicato y su ejecución en la flauta travesa. Su notación en los ejercicios es la siguiente:



Fig. 89. Notación del pizzicato en los ejercicios del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

4. Realización del Ejercicio 1. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del ejercicio que contiene frullatos y pizzicatos para ponerlos en el contexto de un

Bambuco. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y énfasis en secciones importantes y/o de dificultad, se interpretó con pianista acompañante.

Ejercicio 1. Frullato y pizzicato.

Es un Bambuco con forma Preludio-A-B de 25 compases. Está escrito en G mayor por ser una de las tonalidades trabajadas anteriormente. Se enfoca en los siguientes elementos musicales y de técnicas extendidas que serán explicados durante el trabajo de montaje:

1. Aparición y uso del pizzicato en contexto del ritmo para complementar con el piano que tiene función más melódica.

Andantino ♩ = 75
Pizzicato

Flauta

Piano

Fig. 90. Uso del pizzicato en contexto del ritmo del ejercicio 1 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

2. Aparición y uso del frullato para que, con el piano de manera complementaria, se creen melodías.

Tempo de Bambuco ♩ = 100

Flauta

Piano

Fig. 91. Uso del frullato en contexto del ritmo del ejercicio 1 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

3. Alternancia entre la técnica habitual y las técnicas extendidas para dinamizar los usos en el ejercicio.



Fig. 92. Alternancia de técnicas del ejercicio 1 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

5. Enseñanza del jet whistle: Se hizo una explicación sobre la técnica de jet whistle y su ejecución en la flauta travesa. Su notación en los ejercicios es la siguiente:



Fig. 93. Notación del pizzicato en los ejercicios del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

6. Realización del Ejercicio 2. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del ejercicio que contiene jet whistles y pizzicatos para ponerlos en el contexto de un Pasillo, se implementan de nuevo los pizzicatos porque poseen cierta dificultad de interpretación sobre el frullato. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y énfasis en secciones importantes y/o de dificultad, se interpreta con pianista acompañante.

Ejercicio 2. Jet whistle y pizzicato.

Es un Pasillo con forma A-B de 16 compases. Está escrito en D mayor por ser una de las tonalidades trabajadas anteriormente y de las piezas finales. Se enfoca en los siguientes elementos musicales y de técnicas extendidas que serán explicados durante el trabajo de montaje:

1. Aparición y uso del pizzicato en contexto del ritmo para complementar con el piano que tiene función más melódica.

Tempo de Pasillo ♩=120
Pizzicato

Flauta

Piano

Fig. 94. Aparición y uso del pizzicato del ejercicio 2 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

2. Aparición y uso del jet whistle para ejercer una función de acompañamiento a la melodía llevada por el piano.

Jet Whistle

Flauta

Piano

Fig. 95. Aparición y uso del jet whistle del ejercicio 2 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

3. Alternancia entre el jet whistle y la técnica habitual para aumentar la dificultad de ejecución de las dos técnicas, ya que el cambio resulta dificultoso en un principio.

D.C. al Fine

Fine

Fig. 96. Alternancia entre el jet whistle y la técnica habitual del ejercicio 2 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

Resultados del Taller.

Se inició a la hora acordada. Asistieron 2 de los 5 estudiantes previstos para el taller. Hubo dificultad con el trabajo de aprendizaje de ejecución de las técnicas extendidas, sobre todo con el pizzicato, ya que no se encontraba la manera de que sonara la técnica, las estudiantes aprendieron de maneras diferentes a las previstas para la explicación, pensando en otros fonemas para la ejecución.



Fig. 97. Trabajo grupal del taller 3.
Fuente: Elaboración propia

En cuanto a los ejercicios, el trabajo con el Ejercicio 1 fue satisfactorio, desarrollaron de manera correcta el frullato y el pizzicato. Por momentos, el piano tapaba la ejecución de las técnicas ya que sonaban muy suave. El trabajo con el Ejercicio 2 fue bueno. Hubo problemas al inicio con la alternancia entre el pizzicato y el jet whistle, por momentos, había confusión en la ejecución y las técnicas sonaban igual y también llegaron a sonar armónicos por una incorrecta técnica para tocar el jet whistle.

En general, los objetivos se cumplieron de manera satisfactoria, considerando que fue la primera vez que las estudiantes trabajaban técnicas extendidas, hubo un progreso importante que se tiene que destacar, los tiempos alcanzaron para desarrollar el taller completo. Para el último taller se trabajarán tres ejercicios, como en el taller 1, considerando que las explicaciones y contenidos nuevos van a ser superficiales y será más bien un condensado de los tres talleres realizados hasta ahora.

Taller 4. Técnicas de ornamentación melódica (23 de septiembre).

A través de tres ejercicios (un Bambuco y dos Pasillos), el taller 4 tuvo como objetivo trabajar algunas técnicas de ornamentación de una melodía: mordentes superiores e inferiores, trinos, apoyaturas y variación de la figuración, explicar la hemiola y mostrar modulaciones a regiones tonales no vistas hasta ahora en los anteriores talleres.

Desarrollo del Taller.

1. Calentamiento. Se hizo la preparación debida previa a la interpretación, el estiramiento y la disposición del cuerpo. Los estudiantes interpretaron sentados.

2. Realización del ejercicio 1. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del ejercicio que presenta modulación y ornamenta con mordentes y trinos. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y énfasis en secciones importantes y/o de dificultad, se interpretó con pianista acompañante.

Ejercicio 1. Modulación, mordente y trino.

Es un Bambuco con forma A-B-A de 26 compases. Está escrito en G mayor por ser una de las tonalidades trabajadas anteriormente, pero modula en su sección B a C mayor. Se enfoca en los siguientes elementos musicales y técnicos que serán explicados durante el trabajo de montaje:

1. Aparición de mordentes superiores y mordentes inferiores.

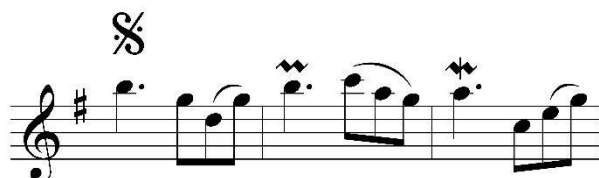


Fig. 98. Mordentes superiores y mordentes inferiores en el ejercicio 1 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

2. Aparición de trinos.

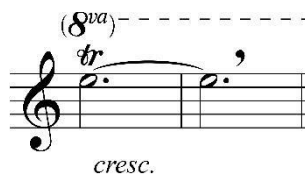


Fig. 99. Trinos en el ejercicio 1 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

3. Aparición de indicador de ejecución a la octava superior.

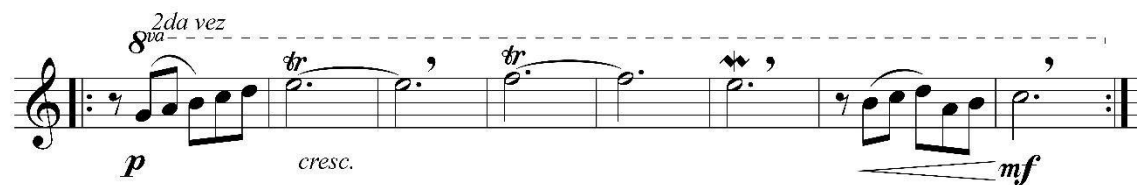


Fig. 100. Indicador de octava superior del ejercicio 1 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

4. Modulación a C mayor, IV grado de la tonalidad inicial



Fig. 101. Modulación a C mayor del ejercicio 1 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

3. Realización del ejercicio 2. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del ejercicio que presenta apoyaturas y hemiola. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y énfasis en secciones importantes y/o de dificultad, se interpretó con pianista acompañante.

Ejercicio 2. Apoyatura y hemiola.

Es un Pasillo con forma A-B-A de 21 compases. Está escrito en G menor y modula a Bb mayor en su sección B. Se enfoca en los siguientes elementos musicales y técnicos que serán explicados durante el trabajo de montaje:

1. Aparición de apoyaturas.



Fig. 102. Apoyatura del ejercicio 2 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

2. Aparición de hemiola. Fue intencionalmente resaltada con la articulación para evidenciarla con facilidad.

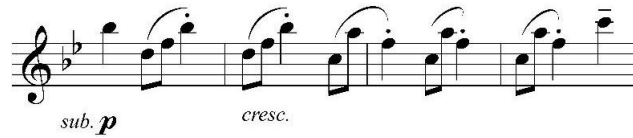


Fig. 103. Hemiola del ejercicio 2 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

3. Aparición de calderón en el cierre de una frase.



Fig. 104. Aparición de calderón del ejercicio 2 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

4. Realización del ejercicio 3. Se hizo un trabajo de montaje e interpretación del ejercicio que presenta variación de la línea melódica con figuraciones irregulares y de semicorcheas. El trabajo es por demostración del flautista tallerista y énfasis en secciones importantes y/o de dificultad, se interpretó con pianista acompañante.

Ejercicio 3. Semicorcheas y tresillos.

Es un Pasillo con forma A-B-C-A de 32 compases. Está escrito en C mayor y modula a A menor en su sección B. Se enfoca en los siguientes elementos musicales y técnicos que serán explicados durante el trabajo de montaje:

1. Aparición de semicorcheas en la melodía.



Fig. 105. Aparición de semicorcheas del ejercicio 3 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

2. Aparición de tresillos en la melodía.

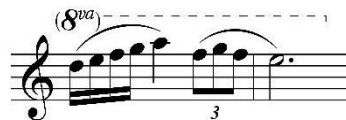


Fig. 106. Aparición de tresillos del ejercicio 3 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

3. Variación de patrón rítmico con semicorcheas. Fueron intencionalmente puestos juntos para que se evidenciara la variación en la escritura.



Fig. 107. Variación de patrón rítmico con semicorcheas del ejercicio 3 del taller 3.
Fuente: Elaboración propia.

Resultados del Taller.

Se inició a la hora acordada, asistieron 2 de las 5 personas previstas para el taller y se contó con la asistencia del tallerista Andrés Franco y en el piano acompañando a Ayleen Rozo.

Con respecto a los elementos trabajados en el taller, hubo pequeños problemas con las octavas, al pasar del registro medio al agudo en las notas más altas. Los estudiantes dominaron a la perfección el registro grave y medio de la flauta. En general fue un buen trabajo y las dificultades se superaron. Con los trinos se observaron problemas de agilidad a la hora de tocar trinos muy rápidos debido a la rigidez que tienen en los dedos, este problema no se pudo solucionar ya que esto depende de la constancia del estudiante por ir adquiriendo agilidad en los dedos. Otro problema fue el desconocimiento de las digitaciones correctas al tocar trinos en el registro agudo del instrumento, este problema se fue solucionado a lo largo del taller.

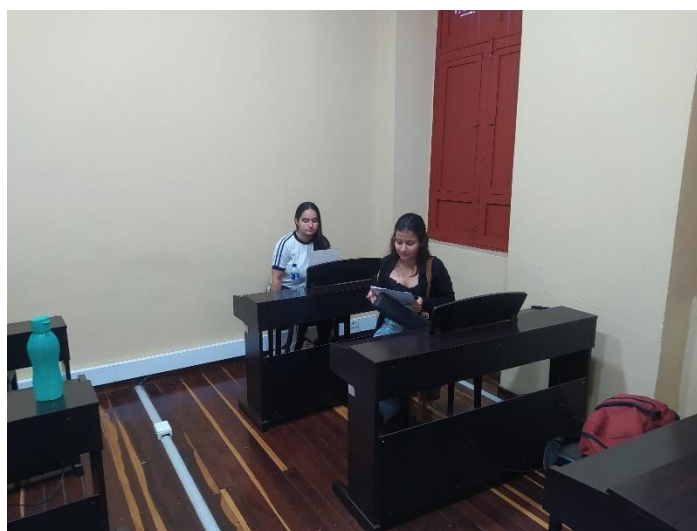


Fig. 108. Trabajo grupal del taller 4.
Fuente: Elaboración propia

El trabajo en la implementación de apoyaturas fue bueno, los estudiantes entendieron y dominaron a la perfección la apoyatura. No hubo ninguno problema en este aspecto y al trabajar la hemiola, los estudiantes no tuvieron problemas al hacerlo de manera individual, en algunos casos tenían la tendencia a correr, pero fue corregido en el transcurso. El problema estuvo al ser interpretado con el pianista acompañante, ya que al llevar ritmos y melodías distintas los estudiantes se confundían, este problema fue solucionado a lo largo del taller enfocándose específicamente en el compás donde aparecía la hemiola, reparando los errores satisfactoriamente.

6.4. Resultados generales de los talleres.

Después de la realización de los cuatro talleres pedagógicos habiendo condensado los diferentes elementos técnicos de la flauta, de cada uno se puede decir lo siguiente:

En cuanto a dinámicas, el resultado no fue el esperado, no hubo un gran avance del taller 2 al taller 4. Son conscientes de las dinámicas e intentan hacerlas, pero su rango dinámico al ser pequeño, no permitía diferenciar grandes cambios. Lograron hacer crescendos y decrescendos, pero no eran lo suficientemente grandes ya que no se sentía gran diferencia entre los fortes o pianos

La articulación fue uno de los aspectos en los que se vieron muy buenos resultados. Los estudiantes lograron entender y poner en práctica los distintos tipos de articulaciones con las sílabas: Te, De, Le, Ke, aplicándolo a staccatos, portatos, detachés y ligaduras.

En el fraseo, el progreso fue bueno. Los estudiantes son conscientes de la dirección de las frases, la intención y el clímax que tiene cada frase musical, entendieron con facilidad como ponerlo en práctica a la hora de interpretar cualquier tipo de obra. Sin embargo, el problema con las dinámicas no permitía que se trabajara a la perfección.

Se trabajó a profundidad la forma correcta de respirar aprovechando al máximo la capacidad pulmonar de cada persona. Con esto logramos que fueran conscientes de los músculos utilizados a la hora de respirar como el diafragma, los músculos intercostales y los músculos abdominales. Gracias a esto se logró que el estudiante pudiera hacer frases más largas con respiraciones más profundas.

Con los indicadores de repetición, los estudiantes mostraron cierta dificultad a la hora de encontrar codas, signos, repeticiones y saltos de primera y segunda casilla. Estos problemas se fueron solucionando a lo largo del taller haciendo que cada uno de ellos prestara mayor atención, enfocándose y comprendiendo cada salto escrito en las partituras, obteniendo una mejor continuidad a la hora de leer cada ejercicio.

El trabajo con la pianista acompañante fue bueno. Al ser tan jóvenes, su experiencia junto a un pianista acompañante era muy poca, lo cual ocasionó ciertos problemas a la hora de ensamblar los ejercicios. Sin embargo, estos problemas se solucionaron enseñándoles cómo deben darse una entrada, una salida, cómo respirar con efusividad para indicar algo al pianista, etc. A pesar de la previa inexperiencia, los estudiantes se acoplaron rápidamente a la pianista.

Se observaron bastantes problemas en cuanto al paso de una tonalidad a otra, el cambio a otras tonalidades causaba confusión con las alteraciones ya que, ignoraban el cambio tonal en la partitura, o no lo veían, tocando alteraciones que no eran las indicadas. La dificultad se presentó por falta de atención, no leían detalladamente las partituras para estar conscientes de los cambios, al final resulta siendo cuestión de preparar mejor las obras y analizarlas con más detenimiento.

En el taller se trabajaron técnicas de ornamentación tales como las apoyaturas, trinos, mordentes y octavas, las cuales no fueron de gran dificultad para los estudiantes. El único inconveniente encontrado fue la lentitud con la que hacían algunos trinos, esto es debido a la rigidez de los dedos, al ser tan jóvenes, no tienen la suficiente fluidez para tocar con suficiente velocidad los trinos, aunque este problema no es muy grave, con estudio diario y constante irá desapareciendo.

Respecto a las técnicas extendidas, el resultado fue sorprendentemente bueno. Los estudiantes son capaces de hacer los tres tipos de efectos vistos en el taller, los cuales son: frullato, pizzicato y jet whistles. Al comienzo les causó bastante dificultad lograr hacer el pizzicato y el jet whistle, pero poco a poco fueron dominándolos y a la hora de tocarlos en los ejercicios, lo lograron.

En cuanto a la flexibilidad, los estudiantes no presentaron ninguna dificultad, se pueden mover cómodamente en los diferentes registros del instrumento, sin embargo, se realizaron ejercicios para fortalecer la calidad del sonido, columna de aire y

embocadura. En este aspecto se obtuvo un buen resultado en lo que se trabajó, esto con el fin de perfeccionar e implementar en la rutina de estudio personal de cada estudiante.

Hablando de los ritmos Bambuco y Pasillo, los estudiantes lograron tocar e identificar cada uno de los elementos del Bambuco y del Pasillo en los diferentes ejercicios trabajados en los talleres. Gracias a la ayuda de la pianista acompañante, fue más fácil para ellos tocar estos dos ritmos. Cada ritmo se trabajó de manera distinta, pero fue el pilar fundamental y principal de todos los aspectos hablados anteriormente, esto con el fin de que fuera interiorizado por cada uno de los participantes del taller, lo cual se logró de manera exitosa.

7. Conclusiones

Al culminar el presente trabajo de investigación se pudo concluir que es de suma importancia implementar la música andina colombiana en los procesos de enseñanza de la flauta traversa, complementando a la gran variedad de métodos que existen para este instrumento y contribuyendo al afianzamiento de una identidad cultural en los jóvenes, promoviendo la divulgación de los ritmos andinos colombianos como los seleccionados para esta investigación. Por otro lado, en la elaboración de los cuatro talleres se determinó que se debe realizar un análisis del nivel al que se dirigen, teniendo en cuenta aspectos como la articulación, registro sonoro, técnicas extendidas, elementos idiomáticos de los ritmos, entre otras, para que sean dominadas y se encuentren dentro de sus fortalezas. De este modo, al implementar estos talleres pedagógicos se contribuye con el desarrollo de la parte rítmica, melódica, interpretativa y cultural de los estudiantes.

Los objetivos propuestos en el presente trabajo se lograron de manera satisfactoria. Se creó el taller pedagógico basado en los ritmos de Bambuco y Pasillo para el aprendizaje de la flauta traversa, a estudiantes del colegio Amina Melendro de Pulecio, objetivo general de este proyecto. Este taller tuvo la presencia de estudiantes de diferentes grados de dicho colegio, en general se observó el poco conocimiento y desinterés que tenían sobre los ritmos colombianos y aprender de ellos.

Se recopilaron las fuentes teóricas necesarias para el desarrollo de este proyecto, entre estos se pueden destacar a Henri Altes, compositor de distintos métodos de enseñanza para la flauta traversa, los cuales sirvieron de guía para la creación de los

ejercicios propuestos en el taller, enfocados en diferentes aspectos técnico-musicales del instrumento y a Carlos Miñana, reconocido en el círculo de investigadores por sus valiosos aportes en reconstruir la olvidada historia de la música colombiana.

Se analizó el repertorio base para la creación del taller pedagógico con el fin de elegir el adecuado, el cual cumplía con las características técnicas y musicales que se trabajaron a profundidad dentro del taller, las obras seleccionadas fueron las siguientes: A quién engañas abuelo del compositor Arnulfo Briceño, Edelma del compositor Terig Tucci, Entusiasmo, Pasillo del compositor Luis Antonio Calvo y Esther, Bambuco del compositor Álvaro Romero.

La aplicación de esta propuesta se realizó exitosamente a los estudiantes del Colegio Amina Melendro de Pulecio, la cual consistía en 4 talleres en los que se trabajaron diversos aspectos del instrumento, estos ejercicios estaban enfocados en los ritmos Bambuco y Pasillo colombiano. Todo este trabajo quedó recopilado en una cartilla la cual contiene los ejercicios realizados en el taller, el repertorio escogido a tocar y sus debidos acompañamientos para piano. Cabe resaltar que este proyecto tuvo como sede las instalaciones de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima.

Por otro lado, los elementos pedagógicos usados para la creación del taller fueron los parámetros de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, que especificaban los niveles musicales de los estudiantes clasificándolos en básico, medio y alto, por los que pudimos delimitar una población en específico, saber qué elementos se podían abarcar y trabajar con ellos. Otro elemento clave fue la forma en la que se abordó el taller, creando pequeños ejercicios con los ritmos de Bambuco y Pasillo, cada uno con elementos teórico-musicales específicos para trabajar, ejercicios que fueron interpretados con un pianista acompañante, enfocándose en los aspectos técnico-musicales más importantes de la Flauta Traversa como lo son la articulación, fraseo, dinámicas, flexibilidad de los registros y técnicas extendidas, sin olvidar los elementos idiomáticos característicos de los ritmos.

Referencias

- Altes, H. (1988). Método Altes. Real musical.
- Aponte, R. (2008). Edelma - Terig Tucci. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=jdUyvdr-jxs>
- Arias, A. & López, F. J. (1999). Temario de Flauta travesera, para el ingreso al Cuerpo de profesores de Música y Artes Escénicas, Aspectos técnicos, históricos e interpretativos. Cuestiones metodológicas y didácticas.
- Arias, O (2012) El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica. (6ta ed.). Editorial Magisterio
- Artes Folklóricas (s.f.). Artes Folklóricas. El Bambuco. Recuperado de:
<https://artesfolkloricas.com.co/el-bambuco/>
- Ballesteros M. y Beltrán E. (2018) - ¿Investigar creando? Una guía para la investigación – creación en la academia. Universidad del bosque. Pag. 19.
- Castilla, R. (2010). El papel de la etnomusicología en la educación y en la gestión de las políticas culturales. Revista HAOL 23, pag 85 – 97, Recuperado de <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/500/407>
- Colmenares, E. (2008) Una herramienta metodológica heurística para la comprensión y transformación de realidades y prácticas socio-educativas. Laurus (vol. 14.) Universidad Pedagógica Experimental Libertador Caracas, Venezuela.
- Correa, R. (2019) ¿A quién engañas abuelo? La Patria, Noticias de Manizales y Caldas. Recuperado de: <https://archivo.lapatria.com/opinion/columnas/ricardo-correa/quien-enganas-abuelo>

- Cortés, J. (2004). La música Nacional y popular colombiana en La colección Mundo al día (1924- 1938), Unibiblos Bogotá.
- Cuevas, S. (2015). La trascendencia de la educación musical de principios del siglo xx en la enseñanza actual. *Magister*, 27(1), pág 37 – 43. <https://doi.org/10.1016/j.magis.2015.05.002>
- Díaz, A. (2009) Pensar en la didáctica. *Revista Acción Pedagógica* no. 20. Enero - diciembre, 2011. pp. 129 - 134
- Denzin N. & Lincoln Y. (2013). *El Campo de la Investigación Cualitativa. Manual de Investigación Cualitativa Vol. I.* Gedisa Editorial.
- Díaz R. (2013). La flauta traversa del Nuevo Mundo surgió en Tiwanaku. Instituto de Música Pontificia Universidad Católica de Chile. Pag. 13.
- Dimpker, C. (2012). *Extended notation, The depiction of the unconventional* (tesis). Plymouth: Universidad de Plymouth.
- Dirección del Conservatorio (2019) *Técnicas extendidas de la música contemporánea.* Conservatorio Profesional de Música Eliseo Pinedo.
- Egg, A (1999) *El taller una alternativa de renovación pedagógica* (2ª ed.). Editorial Magisterio del Río de La Plata.
- Fundación Pro Música Andina de Colombia (s.f.). Álvaro Romero. *Compositores y Autores.* Recuperado de: <https://www.oocities.org/funmusica/aromero.html>
- Levine, C., & Mitropoulos-Bott, C. (2005). *Posibilidades técnicas de la flauta* (D. Padrós, Trad.). Huelva: Idea Books.
- León, G. (2001). *La Percusión y Sus Bases Rítmicas en La Música Popular.* Fundación Nacional Batuta. Ministerio de Cultura.
- Londoño, F. (2012). *La música académica para flauta traversa en la segunda mitad del siglo XX en Colombia: su diversidad estética en siete obras representativas.* Universidad Nacional de Cuyo.
- Meneses B. (2007) *NTIC, interacción y aprendizaje en la universidad. Fase preparatoria*
- Miñana, C. (1987). *Rítmica del Bambuco en Popayán. A Contratiempo* (1), pág. 46-55.
- Miñana, C (1997). *Los caminos del Bambuco en el siglo XIX. A Contratiempo: revista de música en la cultura*, N°. 9, 1997, págs. 7-11

- Miñana, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, N° 11 (2000) pág. 36-49.
- Orquesta Filarmónica de Bogotá (s.f.). Flauta. Flauta traversa grado 1. Recuperado de: <https://aulavirtual.ofb.gov.co/nivel/flauta/>
- Patton, W (2005) *Qualitative Career Assessment: Developing the My System of Career Influences Reflection Activity*. Queensland University of Technology.
- Pinilla, J. (1959). *Cultores de la música colombiana*. José. Ediciones J.I.P.
- Piston, W. (1984). *Orquestación. Real Musical. Flauta traversa*. Pag. 139 – 157
- Radio Nacional de Colombia (2022). Luis A. Calvo: 140 años de un patriarca de la música colombiana. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/actualidad/personajes/luis-antonio-calvo-vida-y-obra>
- Rendón, G (2017). La música para trío de cuerdas andinas colombianas (1954 – 2013). *Encuentros*, Vol. 15, No. 3. págs. 186-197
- Rico, J (2004) *La canción colombiana, su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Grupo editorial Norma
- Rodríguez, Gil & García (1996) *Proceso y fases de la investigación cualitativa. Academia Accelerating the world's research*.
- Ruíz, J. (2008). Breve reseña del Pasillo colombiano y aporte compositivo. *Revista Paideia Surcolombiana* no. 13 (2008) pág 35 – 40.
- Salazar, N. (2016). Músicas tradicionales en espacios académicos: la rueda de gaita como experiencia de aprendizaje. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 16(31),pág 205 – 218. <https://doi.org/10.22518/16578953.650>
- Sistema Nacional de Información Cultural (s.f.). Gobierno de Colombia. MinCultura. Colombia Cultural. Ritmos - Caldas
- Sistema Nacional de Información Cultural (s.f.). Gobierno de Colombia. MinCultura. Colombia Cultural. Ritmos – Cundinamarca
- Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (2021). Arnulfo Briceño, un poeta de corazón llanero. Recuperado de: <http://sayco.org/arnulfo-briceno-un-poeta-de-corazon-llanero/>
- Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo (2021). Escuche la música colombiana de Terig Tucci con el estilo del Quinteto Leopoldo Federico. *Noticias*. Recuperado

de: <https://www.teatromayor.org/es/noticias/escuche-la-musica-colombiana-de-terig-tucci-con-el-estilo-del-quinteto-leopoldo-federico-4780>

Toff, N. (2012). *The Flute Book, A Complete Guide for Students and Performers* (3ª ed.). Nueva York: Oxford University Press.

Toledo, G. & Díaz, R. (2019). La agonía del patrimonio musical colombiano. *Conrado*, 15(68), pág 104 – 111. Recuperado de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1990-86442019000300104&lng=es&tlng=es

Torres, R. (2012). *Bogotá entre cantos y desencantos, una historia de la ópera bogotana (1858- 1900)*. Recuperado de: <http://youtu.be/gyCAFP6Bm8Q91>

Trovadores Yucatecos (s.f.) *Por los senderos del Bambuco. Un poco de historia sobre uno de los géneros consentidos de la Trova Yucateca*. Recuperado de: <http://www.trovadores-yucatecos.com/Bambuco.html>

Zubeldía, M. (2017) *Los modelos de enseñanza musical en Europa. Música oral del sur*, Nº 14. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Wade, P. (2002) *Música, Raza y Nación: música tropical en Colombia*. Min Cultura. Colombia

Anexos

- A. Autorizaciones de participación firmadas por los padres de familia de los estudiantes que fueron parte de los Talleres Pedagógicos
- B. Entrevistas
- C. Obras transcritas
- D. Talleres Pedagógicos
- E. Video evidencia del proceso de implementación de los talleres