

**GUIA DE ESTUDIO PARA LA INTERPRETACION DE CUATRO BAMBUCOS
TRADICIONALES TOLIMENSES EN INSTRUMENTOS MELODICOS NO
TRANSPOSITORES**

DIEGO FERNANDO CUARTAS

FREDY MORALES CASTAÑO

**CONSERVATORIO DEL TOLIMA
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y ARTES**

LICENCIATURA EN MUSICA

IBAGUÉ

2012

**GUIA DE ESTUDIO PARA LA INTERPRETACION DE CUATRO BAMBUCOS
TRADICIONALES TOLIMENSES EN INSTRUMENTOS MELODICOS NO
TRANSPOSITORES**

DIEGO FERNANDO CUARTAS

FREDY MORALES CASTAÑO

Trabajo de grado para optar al título de

Licenciado en música

MAESTRO SERGIO ANDRES SANCHEZ SUAREZ

Director

CONSERVATORIO DEL TOLIMA

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y ARTES

LICENCIATURA EN MUSICA

IBAGUÉ

2012

Dedicamos este trabajo en primer lugar a Dios.

A nuestros padres, docentes, a todos

nuestros estudiantes y a todas

aquellas personas que

creyeron en

nosotros

AGRADECIMIENTOS

Los autores expresan sus agradecimientos a:

SERGIO ANDRES SANCHEZ SUAREZ Maestro en Música; por su paciencia, comprensión y colaboración como asesor de este trabajo de grado.

A HUMBERTO GALINDO PALMA, RAQUEL JOHANNA GIRALDO, JOSUE VALBUENA y a todas aquellas personas que con su orientación ayudaron a realizar este trabajo.

RESUMEN

La presente monografía resume el proceso investigativo y de producción de la elaboración de la *Guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores*. El objetivo de este trabajo es el de proporcionar al Conservatorio del Tolima material didáctico que se utilice como fuente de consulta para docentes y estudiantes, y que sirva como aporte a la pedagogía musical actual.

Con el fin de contribuir a la preservación del baluarte musical tradicionalista del Tolima, a través de la guía de estudio propuesta en el presente documento se pretende incentivar la interpretación del bambuco en instrumentos melódicos, buscando que las músicas tradicionales cobren un nuevo significado e importancia entre instrumentistas, docentes y estudiantes de música.

Uno de los puntos clave en la elaboración de este trabajo fue el frecuente uso de las NTICS (Nuevas tecnologías de la información y de la comunicación) aspecto que enriqueció ampliamente su desarrollo, permitiendo la utilización de instrumentos musicales modernos y sistemas de audio y grabación los cuales dotaron al producto final de herramientas como tracks de audio con ejemplos musicales, acompañados de una guía de estudio provista de elementos conceptuales, instrucciones de uso, ejercicios preparatorios y un diseño innovador, aspectos que facilitan su utilización como recurso didáctico musical.

PALABRAS CLAVE

Enseñanza, didáctica, pedagogía musical, NTICS, bambuco

ABSTRACT

The present monograph sums up the research and production process for the development of the *Study guide for the interpretation of four traditional bambucos Tolimenses in melodic, non-transposing instruments*. The goal of this research work is to provide the Conservatory of Tolima with didactic material which can be used as a reference source for teachers and students and which contributes to the current musical pedagogy .

In order to contribute to the preservation of the traditional musical bulwark from Tolima, the study guide which is proposed in this document aims at incentivizing the interpretation of bambuco in melodic instruments, so that the traditional music takes on a new meaning and significance among instrumentalists, music teachers and students.

One of the key points in the development of this work was the frequent use of "IT" (Information Technologies), which extensively enriched it, so that modern musical instruments and audio recording systems were able to be used. They provided the final product with several tools such as audio tracks with musical samples plus a conceptual study guide, instructions for use, introductory exercises and an innovating design. These aspects make the material easy to use as a didactic musical resource.

KEYWORDS

Teaching, didactics, musical pedagogy, information technologies (IT), bambuco

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	11
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	13
2. JUSTIFICACIÓN.....	15
3. OBJETIVOS.....	18
3.1. OBJETIVO GENERAL.....	18
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	18
4. MARCO DE REFERENCIA.....	19
4.1. ANTECEDENTES.....	19
4.1.1. Arreglos para cuarteto típico Colombiano.....	19
4.1.2. Material educativo computarizado.....	20
4.1.3. Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región Andina Colombiana.....	20
4.1.4. cartilla de iniciación musical.....	21
4.2. EL BAMBUCO.....	22
4.2.1. Historia del bambuco.....	23
4.2.2. Escritura del bambuco.....	32
4.2.3. Reseña de los autores y las obras.....	39
4.3. MODELOS PEDAGOGICOS.....	46
4.3.1. Teorías del aprendizaje.....	47
4.3.2. Constructivismo.....	49

4.3.3. Aprendizaje significativo.....	52
4.3.4. Autoaprendizaje o aprendizaje autónomo.....	54
4.4. PRODUCCIÓN MUSICAL.....	56
4.4.1. Fase 1 la sesión de grabación	57
4.4.2. Fase 2 la mezcla.....	57
4.4.3. Fase 3 la Masterización	58
5. METODOLOGIA	59
5.1. ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN.....	59
5.2. LINEA DE INVESTIGACIÓN.....	59
5.3. ETAPAS DE ELABORACIÓN	60
5.3.1. sondeo de opinión.....	60
5.3.2. Recopilación de información primaria y secundaria.....	60
5.3.3. Transcripción de las líneas melódicas de los cuatro bambucos seleccionados y transcripción a un software de edición musical	60
5.3.4. Producción y grabación.....	61
5.3.5. Diseño gráfico de la guía de estudio.....	61
5.4. CRONOGRAMA	62
6. INFORME DE LA INVESTIGACIÓN	63
6.1. DISEÑO DEL MATERIAL DIDACTICO (Guía de estudio)	63
6.1.1. Planteamiento didáctico	64
6.1.2. Historia del bambuco	68
6.1.3. Bambucos	68
6.1.4. Glosario técnico	69
6.1.5. Bibliografía.....	69
6.2. DISEÑO DEL MATERIAL DIDACTICO NTIC (CD).....	70
7. CONCLUSIONES	72
8. REFERENCIAS	74
LISTA DE ANEXOS	78

LISTA DE FIGURAS

Pág.

FIGURA 1. INDIOS BAILANDO BAMBUCO EDUARD WALHOUSE MARK	26
FIGURA 2. EL BAMBUCO BOGOTA, RAMON TORRES MENDEZ.	27
FIGURA 3. GOLPES DE BAMBUCO EN LA TAMBORA.....	33
FIGURA 4. PARTITURA DE BAMBUCO, PERFUME DE LAS VIOLETAS .	34
FIGURA 5. PARTITURA DE BAMBUCO, A LOS TOROS.....	35
FIGURA 6. COMPORTAMIENTO BASICO DE LA GUITARRA Y EL TIPLE EN LAS ESCRITURAS DEL BAMBUCO	36
FIGURA 7. EL APRENDIZAJE SEGÚN AUSUBEL	53

LISTA DE TABLAS

Pág.

PERIODOS DE DESARROLLO DEL BAMBUCO.....	24
---	----

INTRODUCCIÓN

En la ciudad de Ibagué y el departamento del Tolima existen diferentes ritmos tradicionales correspondientes a la idiosincrasia colombiana dentro de los cuales se encuentra el bambuco. Este género es uno de los más representativos de nuestro país y elemento principal del folclore tolimense. El presente trabajo centrará la atención en el bambuco, su repertorio y tradicionalismo, con el fin de que la música folclórica del Tolima tenga mayor aceptación e interés en las nuevas y futuras generaciones de estudiantes de música y en el público en general. Para llevar a cabo este propósito, es necesario incentivar a los jóvenes a que se acerquen a las raíces de la cultura musical terrígena, con el fin de que convivan con otros tipos de músicas diferentes a aquellas a las que están acostumbrados como el rock, el pop y otros géneros urbanos. Con la intención de impulsar una mayor divulgación del bambuco entre la gente, se propone la creación de una guía de estudio que aborde la música autóctona desde otro enfoque, más fresco y llamativo, donde se utilicen formatos musicales actuales que usen el tiple, el bajo eléctrico, la percusión y el piano, pero sin perder la particularidad rítmica, la lógica y los rasgos de la música folclórica. En esta guía, se indicarán los aspectos teórico-prácticos del bambuco con el fin de ser interpretando en un instrumento melódico adaptando el acompañamiento musical a un formato que se valga del uso de instrumentos innovadores al género.

Por medio de un sondeo de opinión y la información facilitada por entendidos en temáticas folclóricas y tradicionales, músicos y docentes referente a los bambucos más populares del Tolima, se seleccionaron como insumo de la guía de estudio las siguientes obras: El Contrabandista (Cantalicio Rojas),

Ojo al Toro (Cantalicio Rojas) Sanjuanero Tolimense “El Ibaguereño” (José Ignacio Camacho Toscano) y San Pedro en el Espinal (Milciades Garavito).

La guía de estudio va dirigida a cualquier instrumentista que pueda interpretar una línea melódica; a profesores o estudiantes y también autodidactas que no pertenezcan a un ámbito de formación académica formal, como músicos aficionados con conocimientos básicos en los rudimentos de la gramática musical.

Como educadores es imprescindible comprender la importancia de preservar el gran baluarte musical tradicionalista aportando a la región nuevas propuestas pedagógicas que orienten a una educación musical enfocada a la preservación y difusión de las tradiciones, costumbres, y aires musicales característicos del departamento del Tolima por medio de ideas innovadoras que atraigan a nuevos interpretes a este tipo de música.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El célebre economista colombiano Salomón Kalmanovitz (2004), en su obra *Economía y Nación* describe el fenómeno de la globalización como el proceso de la libre circulación de capitales, mercancías y factores de la producción entre los países del mundo. La incidencia de la globalización en la sociedad, los avances tecnológicos y las dinámicas cambiantes de la cultura musical actual han convertido a la música en un fenómeno susceptible de sufrir muchas transformaciones. A raíz de estos factores, en Colombia se ha experimentado la inclusión de diversos tipos de músicas, modernas en su contexto sonoro, que utilizan novedosos instrumentos musicales y que se valen del empleo masivo de la tecnología. Esta situación y la fuerte influencia que el mercado musical internacional, los medios masivos de comunicación y el consumismo ejercen sobre la sociedad colombiana, ha llevado a las músicas tradicionales a quedar relegadas al olvido.

Las nuevas generaciones de músicos están preocupadas por expresiones musicales más actuales, situación que está llevando a la música tradicional del Tolima a caer paulatinamente en desuso por la no inclusión de nuevas tecnologías en sus productos sonoros. Esta problemática, sumada a la poca difusión que las músicas folclóricas tienen por parte de los medios masivos de comunicación, ha generado que estudiantes de música y personas que interpretan instrumentos musicales en boga como sintetizadores, guitarras eléctricas, baterías etc., no reflexionen acerca de la necesidad de aprender y difundir los ritmos tradicionales del Tolima. Este aspecto tiene como consecuencia el desconocimiento del origen, historia, e interpretación de los aires musicales tradicionales, dando como resultado un total desinterés por parte de los músicos en acercarse a estos géneros. Dicha condición debilita la preservación de la música Andina Colombiana y específicamente del bambuco, que en la actualidad no goza de mucha popularidad entre los jóvenes y el público en general. En este contexto y evidenciando las razones

expuestas como problema principal de la música folclórica del departamento del Tolima, se plantea el siguiente interrogante:

¿Cómo se puede contribuir a que el repertorio musical tradicional del Tolima tenga mayor divulgación entre estudiantes de música, intérpretes, docentes y el público en general?

2. JUSTIFICACIÓN

Cada vez son más las universidades, colegios y claustros educativos que han adoptado el uso de la tecnología como herramienta de enseñanza, hoy en día está en aumento la producción de software educativo, el uso de la virtualidad, las salas de internet, la interactividad y la comunicación global en las aulas de clase. En el mercado se encuentran centenares de materiales pedagógicos que de una u otra forma utilizan en su método la tecnología como llave que abre la puerta al conocimiento; las matemáticas, la historia, la biología, la geografía y todas las ciencias de la educación se aprenden más fácil con la tecnología y en este contexto la educación musical no se puede quedar atrás. Con base en lo expuesto, la propuesta contenida en este documento se enfoca en la exigencia de aplicar estas importantes tecnologías (NTICS) en favor del ámbito de la educación musical.

Por medio de la *guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores* se busca lograr que la música folclórica regional sea de mayor interés para la comunidad en general, la cual está inmersa en las ya conocidas NTICS (Nuevas Tecnologías de la Información y de la Comunicación) que han revolucionado el mercado musical moderno por la inclusión de novedosos instrumentos, sistemas de audio, video, sonido, grabación, hardware y software especializado, entre otros. Esta revolución no es solamente un fenómeno evidenciado en el ámbito de la música, sino que por el contrario se ha hecho manifiesto en todos los sectores de la sociedad, trascendido las barreras de los hogares, trabajos, educación y la vida cotidiana de los colombianos, convirtiendo a las NTICS en elementos de primera necesidad.

En Colombia, el gobierno nacional en los últimos años ha adelantado trabajos que buscan orientar a la educación hacia un direccionamiento más tecnológico, a partir de estas premisas, el Estado lanzó el portal educativo “Colombia Aprende” que consiste en el punto de acceso y encuentro virtual de toda una comunidad educativa por medio del ofrecimiento y fomento del uso de contenidos de enseñanza al servicio de toda la comunidad, que

buscan contribuir al fortalecimiento de la educación del país por medio de la utilización de las NTICS. Como se evidencia, el uso de estas nuevas tecnologías en el entorno educativo de la actualidad es innegable, y la enseñanza de la música folclórica Tolimense no puede ser la excepción. Por esta razón, es necesario que la enseñanza de las músicas vernáculas se adapten a las exigencias de la cultura musical moderna, caracterizada por el alto uso de la tecnología y la implementación de instrumentos musicales del presente. Es así, que la propuesta brindada está orientada a desarrollar este proceso, insertando la música tradicional dentro del contexto sonoro actual para que de esta forma los aires folclóricos departamentales no sean olvidados sino que por el contrario se fortalezcan, sean aprehendidos y divulgados dentro de toda la comunidad. Por medio de esta guía de estudio se brindará una adecuada transcripción de las líneas melódicas de cuatro bambucos tradicionales del Tolima, acompañada de un formato sonoro más actual, complementadas con ejercicios preparatorios, escalas y un bagaje teórico amigable que harán de la interpretación musical del bambuco un camino agradable para recorrer.

Por último, desde el punto de vista pedagógico, con el propósito de poner en práctica las competencias desarrolladas a partir de la experiencia académica que ofrece el programa de profesionalización del Conservatorio del Tolima, *la guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores* busca contribuir al desarrollo de materiales didácticos y fuentes de consulta que indiquen la interpretación de las líneas melódicas del bambuco, para despertar en los estudiantes de música, docentes e instrumentistas, iniciativas interpretativas desde un formato musical más llamativo, con el fin de que los músicos que acceden a instrumentos melódicos consideren el bambuco y el repertorio tradicional tolimense como un interesante ofrecimiento y empiecen a relacionarse con este género.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Elaborar una guía de estudio para la interpretación de las líneas melódicas del bambuco utilizando un formato sonoro actual.

3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Aportar al Conservatorio del Tolima una guía de estudio que sirva como material didáctico y fuente de consulta que indique la interpretación melódica del bambuco y su repertorio en el Tolima.
- Recopilar fuentes primarias y secundarias que contengan información documental válida acerca del bambuco y su repertorio en el Tolima.
- Escoger cuatro bambucos tradicionales del repertorio musical tolimense para utilizar sus líneas melódicas en la guía de estudio
- Realizar las transcripciones de las líneas melódicas de los bambucos seleccionados manteniendo la escritura más acertada para su interpretación.
- Realizar la producción musical de los bambucos escogidos para la guía de estudio.

- Realizar el diseño del material didáctico de la guía de estudio

4. MARCO DE REFERENCIA

Para la elaboración del presente trabajo fue necesaria la recopilación y análisis de distintos documentos que fundamentan con una base teórica y conceptual el objeto de estudio del mismo, y que se presentan a continuación.

4.1. ANTECEDENTES

El conocimiento de las temáticas desarrolladas en trabajos investigativos, pedagógicos y educativos, referentes a las músicas andinas y al bambuco en particular, su difusión y enseñanza, son un punto clave para establecer fundamentos que permitan determinar los antecedentes del proyecto *guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores*. Han sido numerosas las propuestas investigativas que se han desarrollado en Colombia referente a temáticas similares que abordan los aspectos claves a tener en cuenta en el momento de iniciar una la propuesta como la expuesta en este escrito; a continuación se enunciarán brevemente los trabajos más significativos que proporcionaron a este proyecto referencias teóricas concisas que le sirvieron como punto de partida para su desarrollo. Las investigaciones observadas fueron las siguientes:

4.1.1. Arreglos para cuarteto típico Colombiano (2009)

Trabajo de grado desarrollado por Nelson Augusto Bohórquez Castro, estudiante de la Escuela de música de la universidad Tecnológica de Pereira. Este trabajo ofrece a los estudiantes de la Escuela de música de la Universidad Tecnológica de Pereira un repertorio para cuarteto típico Colombiano que brinda diversas posibilidades técnicas y musicales para su

interpretación, buscando aumentar el interés de los alumnos dentro de la asignatura de cuerdas típicas. Las Partituras ofrecidas en este trabajo constituyen un material disponible susceptible de ser complementado con las capacidades técnico-musicales de las que disponen los estudiantes, con el fin de que se planteen nuevas exigencias para los semestres avanzados de la práctica de “conjunto de cuerdas típicas”. El resultado de este trabajo fue un paquete de 12 arreglos musicales amoldados a las capacidades y necesidades de los estudiantes avanzados de la Escuela de Música. La estructura rítmico armónica que se utilizó fue de carácter moderno buscando que sirviera como complemento al repertorio con el que habían trabajado durante toda su carrera. Las obras ofrecidas contaron con un lenguaje armónico diferente que aportó un sabor diverso al tradicional sin perder su esencia.

4.1.2. Material educativo computarizado para la enseñanza de cinco ritmos tradicionales del Tolima en la guitarra (2006)

Trabajo de grado desarrollado por Jesús María Morales y Angélica Rodríguez, estudiantes de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima. Este trabajo se basa en la aplicación de un software que permite aprender a tocar en guitarra cinco ritmos tradicionales del Tolima, buscando generar inquietud y expectación en los muchos músicos que anhelan experimentar. La intención principal de esta idea es la de despertar entusiasmo por estos ritmos musicales, y lograr contagiar a la gente hacia este tipo de investigaciones. Este trabajo pretende promover y rescatar el folclor tolimense al interior de la cultura colombiana para recuperar su participación en el campo musical.

4.1.3. Improvisación en el Pasillo y el bambuco de la región Andina Colombiana (2006)

Trabajo de grado desarrollado por Javier Alcides Pérez Sandoval y Francy Lizet Montalvo López estudiantes de la facultad de Música de la Universidad

El Bosque. Este trabajo fue el proyecto ganador de la Beca de Investigación Nacional de la Música del Ministerio de Cultura en el año 2006, aborda conceptos relacionados con la improvisación en el Pasillo y el bambuco de la región Andina de Colombia por medio de un estudio exploratorio descriptivo. Esta investigación plantea un análisis de los elementos de la música tradicional ofreciendo innovación y experimentación por medio de la combinación de los mismos con conceptos propios del jazz, sin salirse de la tradición. Para su desarrollo los autores exploraron diversas variables con el propósito de establecer las características y la sonoridad de los géneros musicales del pasillo y el bambuco; fue necesario el análisis de las obras de distintos autores y épocas que les permitieron entender y apreciar el contexto sobre el cual se desarrollaron. El resultado de dicho trabajo arrojó características rítmicas, melódicas, armónicas y estructurales que les permitieron definir los elementos que serían utilizados como recursos en la improvisación de dichos géneros. Partiendo de un proceso de exploración, y luego de haber aplicado las conclusiones del análisis de los elementos de los dos géneros musicales, junto con las herramientas y conceptos de improvisación del jazz, fue posible que los autores desarrollaran un lenguaje de improvisación para el pasillo y el bambuco, donde se definieron métodos y formas que conservaron las sonoridades y características propias de ambos géneros.

4.1.4. Cartilla de iniciación musical “Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos” (2005)

Trabajo Desarrollado por Luis Fernando Franco Duque, partícipe del Plan Nacional de Música para la Convivencia, de la dirección de artes del Ministerio de Cultura Colombiana. Esta cartilla de Iniciación musical se ha diseñado y aplicado como herramienta de apoyo al docente en su trabajo de orientación musical a niños y jóvenes en las Escuelas de Música Popular Tradicional del Eje Andino del Centro-Occidente Colombiano. Enfatiza en el trabajo rítmico-percusivo, rítmico-armónico, melódico e improvisatorio que corresponde a los dos primeros niveles, de los cuatro propuestos en las

escuelas. Las actividades ofrecidas en la cartilla están destinadas a establecer el conocimiento y conciencia de los elementos, estructuras y conductas básicas que caracterizan a la música occidental de los Andes, y su relación con la música de otras partes de Colombia. Propone la comprensión de los elementos del lenguaje musical de cada región en particular. La cartilla está conformada por un cuadernillo de texto teórico y un Cd de audio, el texto teórico está dividido en cuatro capítulos, un glosario técnico y una introducción de contexto. Cada unidad está compuesta por aspectos teóricos acompañados de ejercicios prácticos que buscan un logro musical específico. Es importante recalcar que en el trabajo en el aula que plantea la cartilla se hace énfasis en la utilización del Cd de audio como un aspecto vivencial de los contenidos propuestos a partir de la audición y la práctica sonora. Al final de todas las unidades hay un aparte de tipo evaluativo que le brinda al docente diversas pautas de evaluación a utilizar e indicadores de logro que permiten medir la capacidad de respuesta y asimilación de cada alumno.

4.2. EL BAMBUCO

El bambuco es una de las manifestaciones folclóricas más típicas de la región andina de Colombia, está establecido como un emblema nacional. Geográficamente es posible encontrarlo en los departamentos de Nariño, Putumayo, Caquetá Cauca, Valle del Cauca, Tolima, Huila, Antioquia, Risaralda, Quindío, Caldas, Cundinamarca, Santander, norte de Santander, y Boyacá (Ríos, 2008). Se caracteriza por su carácter bimétrico ($3/4$ y $6/8$) y fue llevado al pentagrama por el compositor, bandolista y arreglista Pedro Morales Pino (1863-1926) (Varney 2001). Muchas obras están escritas en $3/4$ pero se interpretan a $6/8$, situación que se evidencia particularmente, cuando músicos extranjeros intentan interpretar la partitura. Esta concepción generó una larga polémica, cuyos diferentes caminos han conducido finalmente a la ya mencionada bimetría (Bernal 2004)

Según Ríos (2008) en la actualidad el bambuco se interpreta en todo tipo de conformaciones instrumentales y vocales, desde solista hasta una orquesta sinfónica o un gran coro polifónico; Pero, tradicionalmente en el eje regional Tolima-Huila el bambuco presenta los siguientes formatos vocal-instrumentales: solista, dueto, tríó, estudiantina, banda, conjunto de rajaleñas y cucamba sanjuanera que utilizan como medios de expresión instrumentos cardofonos, como tiple bandola guitarra y requinto; también idiofonos por ejemplo el chucho, la esterilla, el ciempiés o el mates; instrumentos aerófonos como la flauta travesera, la flauta de queco o la hoja, y los membranofonos, como la tambora y la puerca.

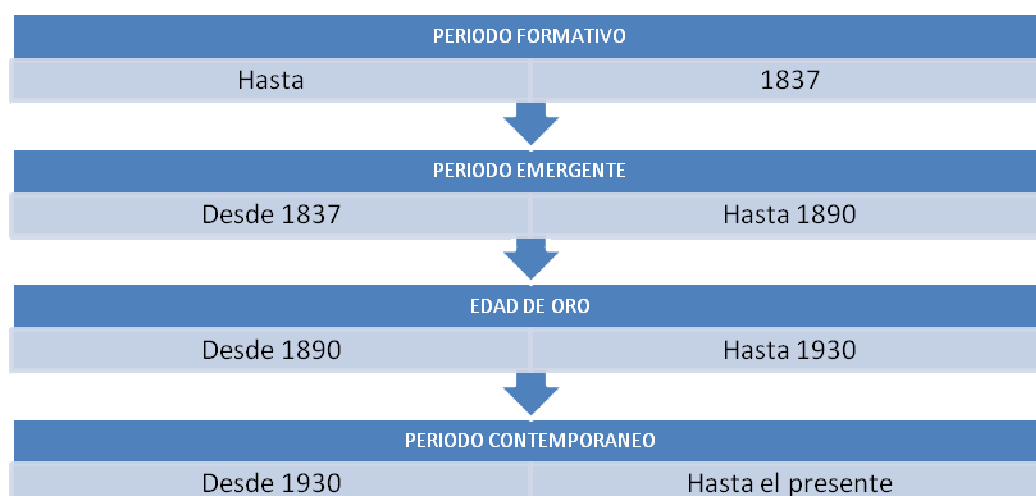
Álvaro Trujillo Cuenca (2002) afirma que el bambuco como manifestación danzaria es la de mayor dispersión en el país y por tanto se considera como la más representativa de lo colombiano. Su estructura planimétrica es circular. Predominan los ochos, además de círculos, combinados con algunos cruces, avances y retrocesos; los desplazamientos se presentan espontáneamente. En la estereometría, hombres y mujeres llevan el mismo paso pero predomina como rutina el escobillado bajito; las figuras más características son la arrodillada, la invitación, la perseguida y los coqueteos.

La temática del bambuco se basa en el amor y como lo diría la maestra Rocío Ríos en su obra titulada *El Tolima grande a capella "El bambuco es el proceso del romance campesino expresado a través del movimiento"* (Ríos, 2008, p. 15)

4.2.1. Historia del bambuco

Estudios investigativos realizados por el compositor, autor, cantante e investigador musical bogotano Jorge Añez (1951) afirman que el bambuco en su forma instrumental y vocal se puede dividir en cuatro grandes periodos.

Tabla 1. Periodos de desarrollo del bambuco (Añez 1951)



- Periodo Formativo (Hasta 1837)

Este período tiene en cuenta el desarrollo del bambuco desde sus primeras apariciones documentadas, donde se percibe como un importante aspecto musical de la sociedad colombiana. La primera aparición confirmada de la palabra bambuco en un contexto musical se produjo en una carta del general Francisco de Paula Santander el 6 de diciembre de 1819 al General Joaquín París Ricaurte que se encontraba establecido en la región del Gran Cauca. En esta carta el bambuco era mencionado como un punto de referencia característico de la región, aspecto que le sugería al general París la posibilidad de aprovechar su estadía en aquel extenso territorio para disfrutar de lo mejor que la zona tenía para ofrecer, incluyendo el bambuco. Apartes de dicha carta dejan entrever la importancia del bambuco en la idiosincrasia de la época, *“Refréscale en el Puracé, báñate en el rio Blanco, paséate por el Ejido, visita 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 muchuyaco”* (Miñana, 1997, p. 98) El hecho de que en 1819 el bambuco ya fuera mencionado como uno de los aspectos más propios de la región Caucana implicaba que se había consolidado como tal desde tiempo

atrás, esto demuestra que el bambuco era un aspecto musical ampliamente reconocido por los lugareños de la época. La identificación del bambuco como símbolo nacional se produjo en la batalla final de la Guerra de la Independencia del Perú el 9 de diciembre de 1824, en Ayacucho, Perú. Una división militar española avanzaba hacia el Batallón Voltigeros de la Guardia, unidad del ejército de la Gran Colombia, el cual contraatacó y capturo al virrey español José de Laserna y Martínez de Hinojosa y sus jefes de Estado Mayor. Esta contraofensiva fue acompañada por la banda del regimiento que tocaba bambucos, muchos de los soldados del Tolima, Huila y Cundinamarca se encontraban emocionalmente-inspirados por el sonido de la banda de guerra del regimiento que los acompañaba al ritmo de bambucos, mientras desarrollaban sus actividades militantes afirma Mazuera (1972) en su obra "Orígenes Históricos del bambuco, Teoría Musical y Cronología" Acontecimientos como este divulgaron en gran manera el bambuco, estableciéndolo como símbolo nacional y popularizándolo por todas las regiones de la Gran Colombia.

- Periodo emergente (1837-1890)

Esta fase comprende la creación, reconocimiento y aceptación del bambuco en la formación de la cultura musical nacional, independiente de otras músicas, específicamente las europeas. A lo largo de este periodo fueron muchos los factores que potenciaron la expansión del bambuco por toda la zona colombiana, El bambuco se hizo presente no solo en las manifestaciones musicales sino que trascendió a otras áreas artísticas como por ejemplo las del teatro y la pintura, extendiendo así su campo de acción e influencia en la sociedad de la época; (Varney, 2001) La primera representación iconográfica recordada del bambuco fue una acuarela del reconocido español y representante consular de la Gran Bretaña en Colombia, Eduard Walhouse Mark (1817-1895), titulada "Indios bailando bambuco" pintada el 26 de diciembre de 1845 en el municipio

Boyacense de Ráquira, situado a unos 60 km de Tunja la capital de Boyacá. En la pintura se puede ver a los campesino bailando al son de carrasca y algunos instrumentos de cuerdas ritmos de bambuco (Sánchez, 2009).



Fig 1. Indios bailando bambuco, Eduard Walhouse Mark (1817-1895)
<http://www.banrepcultural.org/book/export/html/27401>

Estas y muchas otras manifestaciones cotidianas en las que el bambuco fue protagonista demostraron una vez más la velocidad con la que fue aceptado en la cultura de los pueblos Colombianos de aquellos tiempos. Otro aspecto a considerar que no impidió en lo mas mínimo la propagación del bambuco por las llanuras colombianas consistió en que los únicos medios de transporte disponibles eran los que se realizaban principalmente las vías fluviales y por las arduas vías terrestres, nada de esto limitó la difusión del bambuco por las regiones colombianas, sino que por el contrario con el pasar de los años se extendió con rapidez.

La aceptación del bambuco no fue un evento que solo se dio en las clases medias y bajas de la sociedad colombiana, en la aristocracia bogotana, se observó este fenómeno musical con elevada frecuencia. El bambuco era un aspecto musical comúnmente aceptado en esta clase social y ampliamente difundido entre la misma. Muchas de estas manifestaciones se podían evidenciar por ejemplo en representaciones pictóricas como la de Ramón Torres Méndez (1809-1885) uno de los más famosos pintores colombianos del siglo XIX, titulada "El bambuco-Bogotá". Donde se puede observar la imagen de un caballero de elegante traje bailando con una señora de vestido de noche acompañados de un conjunto formado por violín, tiple, y clarinete en el que los músicos están vestidos de Etiqueta (Varney, 2001). Lo anterior permite concluir que en tan sólo treinta y dos años desde su primera aparición documentada, se establece el bambuco como un ícono de la música en Colombia, aceptado y fomentado en todos los niveles sociales.



Fig 2. El bambuco - Bogotá, Ramón Torres Méndez (1809-1885)
<http://www.banrepcultural.org/book/export/html/27401>

Según Cruz (2002), el año de 1851 vio la aparición de los primeros textos escritos por el distinguido autor Bogotano Rafael Pombo para ser acondicionados específicamente al bambuco. Por otro lado la adaptación del bambuco como una pieza de concierto creció con gran rapidez. Su primera aparición fue la de un concierto ofrecido en la ciudad de Bogotá por el dúo de violín y piano de Franz Coenen y Ernst Lubeck el 28 de noviembre de 1852. Otro recordado concierto fue el de Breitkopf y Hartel que le dio un progreso significativo en la aceptación y el prestigio del bambuco como pieza de concierto. La obra para piano fue titulada "El bambuco – Aires Nacionales neogranadinos Variados para el piano", compuesta por Manuel María Párraga, que es descrito como uno de los compositores Colombianos más populares del siglo XIX.

Una de las referencias más importantes del bambuco en obras literarias se produjo en la novela María de Jorge Isaacs (1837-1895), *"Bambuco: baile de ambiente campesino, típico de la región andina, en el que intervienen parejas cuyos movimiento imitan la conquista de la mujer por el varón"*. (Isaacs, 1969, p.13) Este autor sugirió que el bambuco tenía origen africano, indígena o español. En el siglo pasado hubo una nación llamada "Bambouk" en el oeste de lo que hoy es Mali, en África. Su ubicación esta dentro de un ángulo formado por los ríos Faleme y Senegal entre 12º 30 'y 14º 30 'de latitud norte y entre los 10º 30 'y 12º 15 ' de longitud oeste. La similitud de La palabra Bambouk con bambuco y la creencia de su origen africano han sugerido que su origen probable se gesto en esta población. La palabra "Bambouk" significa "tierra de transportistas" y se deriva de dos palabras en mandinga, que era el lenguaje nativo de esta región. Este significado sugiere que la gente de "Bambouk" puede haber sido un pueblo cuya labor principal consistía en llevar las cargas en sus espaldas (Varney 2001).

José María Samper, un ascendiente del presidente de Colombia Ernesto Samper Pizano fue el autor del primer texto en prosa dedicado al bambuco publicado en el periódico "El hogar" el 1 febrero de 1868, Este artículo es posiblemente la primera publicación en la que se hace una distinción detallada entre bambucos de las diferentes regiones de Colombia describiendo distintas variantes de los Llanos Orientales, Tolima, Antioquia, Bogotá y sus alrededores y Cauca (Cruz, 2002).

El período emergente también fue señalado por la "trascendental" llegada a Bogotá de Pedro Morales Pino de la ciudad de Ibagué en el año 1877. Morales Pino (1863-1926), nacido en Cartago, Cauca, tenía sólo catorce años de edad y ya tenía la fama suficiente como pintor y músico, sus los padres le permitieron su migración a la capital a esta corta edad. Jorge Añez (1951) señala cómo a mediados de los fines del siglo XIX se había desarrollado en Bogotá una comunidad considerable de músicos dedicada al cultivo de la música popular colombiana. Fue en este ambiente musical que Morales Pino fue presentado por sus padres razón que sin duda influyó en su decisión de pasar de la pintura a la música. Uno de los grandes logros de Morales Pino fue la colocación del bambuco en la partitura la cual se caracterizo por la detallada exactitud y precisión en sus transcripciones.

- Edad de Oro (1890-1930)

En este período el bambuco se convierte en el género musical predominante en Colombia y se estableció como principal representante de la cultura nacional colombiana. Mientras que Morales Pino realizaba una gira de conciertos que culminó en la Exposición de Buffalo en 1901 con su grupo musical "La Lira Colombiana", en esta época, existía en Bogotá una intensa vida cultural de acuerdo con su nueva reputación como la "Atenas de América del Sur". Se considera que no fue sino hasta el final del siglo

XIX, que la cultura colombiana tuvo confianza suficiente en sí misma para empezar a reconocer la calidad de su producción musical propia (Bermúdez, 2009). Durante este período fueron escritos muchos de los bambucos que hoy son considerados verdaderos clásicos y columna vertebral del género del bambuco escrito. En esta época el bambuco se desarrolló ampliamente en manos de compositores de la talla de Morales Pino, Emilio Murillo, Adolfo Marín, Elías Soto, Pedro León Franco y otros más. Las primeras grabaciones fonográficas en México de bambucos los dotó de gran popularidad en América Latina y los llevó a un intenso intercambio de géneros populares con otros países. En la década de 1920 el bambuco se utilizó en la música para teatro y para cine mudo, fue transmitido por diversas cadenas radiales en Nueva York en el año de 1926, y representó a Colombia en la Exposición de Sevilla en el año 1929. Sin embargo, hacia finales de la década su popularidad comenzó a disminuir (Varney, 2001).

- Periodo Contemporáneo (1930 hasta el presente)

Debido a la falta de una industria discográfica local y las oportunidades musicales para Colombia los músicos de grabación se encontraban en los Estados Unidos, y con la creciente popularidad del jazz y el tango argentino, el bambuco perdió seguidores. Según Jhon Varney (2001) una de las causas de que origino que el bambuco comenzara un proceso de declinación fue ocasionada por la poca popularidad que tuvo en la industria discográfica. Dicho autor afirma acerca de la relación entre el bambuco y las industrias dedicadas a la producción y gestión de discos musicales que la industria discográfica no estimulo las ventas ni la grabación del bambuco, y tal como ocurre hoy en día eran relativamente pocos los músicos que manifestaban un verdadero interés por este género. Esta situación llevó significativamente a un intervalo reducido de oportunidades para los artistas que habían saltado a la fama con el bambuco en esta época.

Las manifestaciones del bambuco en la década de 1940 se expresaron por medio de la aparición del “bambuco fiestero” que surgió junto con la “Rumba Criolla” que fue desarrollada principalmente por los compositores Emilio Sierra (1891-1957) y Milciades Garavito (1901-1953) en Bogotá. Los bambucos fiesteros son descritos por Hernán Restrepo Duque como *"híbridos donde hay recuerdos de Cuba, de la costa y de todo aquello que más tarde nos inundara"* (Restrepo, 1986, p. 34).

Sin embargo, a pesar de que los compositores y directores de las orquestas habían puesto en marcha el auge de la rumba criolla y los bambucos fiesteros, a finales de la década de los 40s la notoriedad musical de estos géneros se trasladó al porro, que gozó de emergente popularidad y fuerza comercial en la música de la Costa Atlántica. Este aspecto ayudó a reforzar en Colombia el establecimiento de la industria de la grabación, que a su vez le permitió al país adentrarse en el mercado de la música andina como una industria estable. En 1960, el bambuco logró el reconocimiento de su propia fiesta nacional, el “Festival Folclórico y Reinado nacional del bambuco” celebrado en Neiva Huila. La canción insignia del festival, "El Sanjuanero Huilense", compuesto por Anselmo Durán en (1899 – 1940) pertenece al género de los bambucos fiesteros.

En la ciudad de Ginebra Valle, fue inaugurado en 1974 un festival de música vernácula en honor al maestro Benigno “Mono” Núñez (1897-1991), convirtiéndose en un evento anual. Más tarde le fue dado el nombre de “Festival del Mono Núñez”. En este importante festival el bambuco ha tenido un gran protagonismo y aceptación entre sus participantes durante todas sus celebraciones. En eventos como este, en la década de 1970 y 1990 se ha observado que la apreciación del bambuco, visto como representante distintivo de la cultura musical autóctona de Colombia ha aumentado significativamente.

En el campo de la arte musical contemporáneo, el compositor Blas Emilio Artehortua compositor modernista clásico nacido en la ciudad

de Medellín en el año de 1943, compuso su "Suite Popular Colombiana," inspirado en Siete Canciones Populares del país, donde se destacan arreglos a bambucos como San Pedro en el Espinal de Milcíades Garavito (1901-1953) y El sotareño, de Francisco Diago (1867-1945). Dichos arreglos son considerados por muchos críticos como "bambucos estilizados" (Varney 2001).

El Instituto Colombiano de Cultura "Colcultura" ha promovido concursos de arreglos musicales en categorías instrumentales, corales y sinfónicas en los que el bambuco ha desarrollado un papel predominante como género protagónico.

4.2.2. Escritura del bambuco

Dentro de los numerosos atributos que caracterizan al bambuco se menciona que uno de los aspectos más esquivos de este género es el de la dificultad que su escritura. Los bambucos rurales más antiguos que pueden escucharse hoy en día corresponden a la cultura indígena Nasa, ubicada en 4 zonas tradicionales relacionadas con subdivisiones históricas del territorio, como los antiguos cacicazgos, en el departamento del Cauca en zona limítrofe con los departamentos de Tolima y Huila. Miñana (1997) distribuye el repertorio en cuatro estratos temporales: arcaico -siglo XVIII-, de los ritos religiosos -Siglos XIX y comienzos del XX-, del Gran Cauca y de la radio y la música de cuerda -1950 en adelante. *"El género que prima, sin lugar a duda, es el bambuco (más del 90% del repertorio). Es un tipo de música caracterizado por su carácter bimétrico (6/8 y 3/4) y por síncopas caudales en la melodía. Aunque las flautas no son temperadas se encuentran melodías con cierto sabor pentatónico, modal e incluso tonal. El bambuco para el nasa es algo más que un ritmo, algo más que un conjunto de piezas, es un estilo, una forma de hacer música".* (Miñana 1997 p 69) Algo que caracteriza el toque de las tamboras en este tipo de formato organológico es la acentuación estructural del tercer pulso en la distribución en 3/4, que cobra una importancia capital como punto de "amarre" para las melodías y

que muchas veces, como en el siguiente ejemplo, es el punto de comienzo del acompañamiento.



Fig 3. Golpes de bambuco en la tambora (Miñana 1997)

Uno de los primeros bambucos publicados, si no el primero, es en realidad una especie de fantasía para piano en el carácter de una música nacionalista de salón con intenciones de virtuosismo, El bambuco “Aires nacionales neo- granadinos variados para el piano Op. 14” de Manuel María Párraga, publicado en 1859. Cabe resaltar el patrón rítmico insistente que acompaña las melodías cuya exigencia es mayor a medida que transcurre la pieza. Por ser ésta una obra del periodo neogranadino se explica en ella la fusión de melodías bambuqueras y acompañamientos con acentos de joropo, apuntando, sin hacerlo explícito, hacia una explicación de los diversos regímenes de acentuación del bambuco en la no determinación de los diferentes géneros para esta época. (Bernal, 2004)

En 1885 aparece uno de los primeros métodos conocidos para bandola e, incluida dentro de la “colección de piezas nuevas y muy fáciles para los aficionados a la bandola” la partitura de “El Perfume de las Violetas”, con la aclaración: bambuco aire colombiano (D’Aleman, 1885). Dicha partitura está escrita en compás de 6/8, régimen acentual que se mantiene en toda la obra excepto en los compases 14, 20 y 22, en los que la agrupación y la acentuación configuran una distribución en compás de 3/4. Una característica importante que diferencia a esta partitura de lo reconocido como genérico en el bambuco es la ausencia de la síncopa caudal externa entre la última corchea de un compás y la primera del siguiente.

EL PERFUME DE LAS VIOLETAS

BAMBUCO

AIRE COLOMBIANO

The musical score is written for a single treble clef staff in 6/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of *Animato*. The piece features a series of eighth-note patterns with various articulations, including accents (^) and slurs. There are several first and second endings marked with *1ª vez* and *2ª vez*. A section marked *marcato* is indicated by a wavy line above the notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fig 4. Partitura de bambuco El perfume de las violetas (Bernal, 2004)

El motivo de la discordia en relación con la escritura del bambuco se ilustra en la siguiente partitura “A los Toros” de Emilio Clavijo.

1. Notación en compás de 3/4

The first section of the score is in 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes Bandola I and Guitarra. The second and third systems include B.I. and Gtr. The music is in the key of D major (two sharps) and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, creating a syncopated feel. The B.I. part often has rests in the first half of the measure, while the guitar parts provide a steady accompaniment.

2. Notación en compás de 6/8

The second section of the score is in 6/8 time. It consists of three systems of staves. The first system includes B.I. and Gtr. The second and third systems also include B.I. and Gtr. The music is in the key of D major and features a more flowing, melodic line in the B.I. part, often with eighth-note runs. The guitar accompaniment continues with a similar rhythmic pattern to the first section.

Fig 5. Partitura de la primera sección de A Los Toros, bambuco de Emilio Clavijo. (Bernal, 2004)

Lo que confunde a muchos de los que han escrito al respecto es esa oposición que se da entre el nivel melódico principal y el nivel de los bajos, en relación con los fraseos, las articulaciones y los modos de acentuación. Y, en este tipo de bambucos, el problema no se soluciona escribiendo la bimetría 6/8 3/4 porque lo que se presenta es un desplazamiento relativo del sitio del compás que es considerado el acento principal, no solamente por el comportamiento en los bajos sino también porque el rasgueo del tiple hace que la armonía cambie en ese mismo lugar y, además, porque las articulaciones en los niveles melódicos hacen lo propio. A lo anterior se suma que en las diversas coreografías conocidas, ya sean estas tradicionales o las canonizadas por los practicantes de la proyección folclórica, puede verse como se toma uno u otro sitio para el apoyo principal en el paso básico. En la escritura en 3/4 el primer pulso está en el mismo sitio de la acentuación estructural ya descrita en los golpes de tambora - tercer pulso de la bimetría 6/8 3/4.

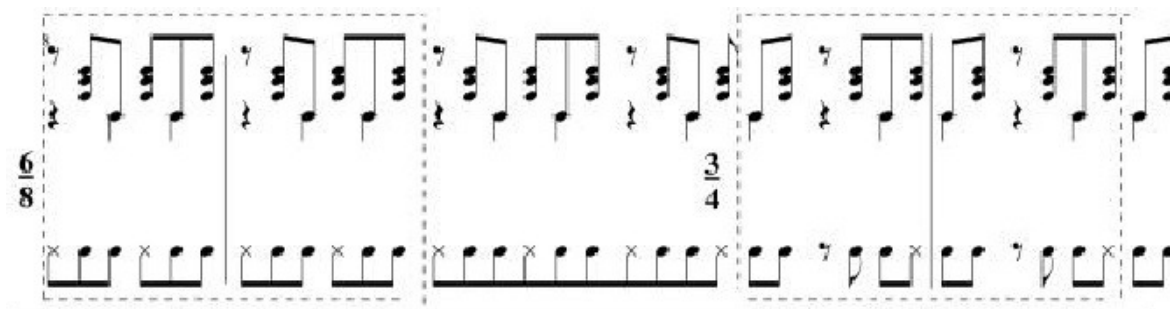


Fig 6. Comportamiento básico de la guitarra y el tiple en las escrituras del bambuco (Bernal 2004)

Al compositor, bandolista y arreglista Pedro Morales Pino (1863-1926) se le atribuye la labor de haber llevado al pentagrama y haber definido la escritura de muchos géneros populares andinos, especialmente del bambuco. Morales Pino y sus contemporáneos, por razones que no han podido dilucidarse a cabalidad, decidieron que la mejor manera de expresar el bambuco era adoptar el compás de 3/4 y considerar como primer tiempo el mencionado pulso en donde cambia la armonía (aunque existe el

antecedente ya visto del bambuco de Párraga). Daniel Zamudio se opone rotundamente a la escritura en 3/4 y propone diversas combinaciones de compases tomando como unidad básica la corchea (Zamudio 1961). Andrés Pardo y Jesús Pinzón son de los primeros músicos en señalar su posible ascendente africano al estudiar las similitudes con algunos géneros del litoral pacífico colombiano y se muestran favorecedores de la escritura en 6/8, aunque uno de ellos más tarde se plegaría a las tesis de Zamudio (Pardo, Pinzón, 1961).

Independientemente de si la escritura es o no correcta, es importante resaltar las diversas prácticas en la interpretación del bambuco, que pueden ser rastreadas desde los comienzos de la grabación discográfica de temas colombianos hasta la actualidad (Bermudez, 2009). El dueto Calle y Ochoa con la Lira Antioqueña en una grabación hecha en Nueva York para la casa Columbia en 1910. El Quinteto Luis A. Calvo en la década de 1940. Un conjunto tradicional de Rajaleña del Huila, en la que el género sirve como tonada base para el canto de coplas. La Orquesta de Emilio Sierra a mediados de la misma década de 1940. El célebre dueto antioqueño de Obdulio y Julián, en una muestra de dos bambucos de muy diferentes características que forman parte de la misma producción discográfica en la década de 1950. La Orquesta de Manuel J. Bernal que actuó en diversos programas de radio durante las décadas de 1950 y 1960. El guitarrista uruguayo Eduardo Fernández interpretando una obra de Gentil Montaña de finales de la década de 1970. La pianista Ruth Marulanda en la década de 1980. Cuatro Palos en 1993. El trío Palosanto en 1995. El conjunto Villa María en el contexto de un festival en 1998. Todos esos son bambucos y no puede afirmarse que algunos de ellos estén mal interpretados porque partan de una pretendida mala escritura. Lo cierto es que los músicos adoptan uno u otro de los regímenes acentuales y/o se mueven entre ellos mezclándolos de diversas maneras y con distintos criterios. Esta discusión de la escritura es para los académicos y de todas maneras ha sido y sigue siendo trascendida por unas prácticas que provienen de muy distintas tradiciones mezcladas e hibridadas.

Las partituras no son una fuente muy fidedigna en relación con la interpretación, porque existen tal cantidad de versiones distintas de unas mismas obras que lo único que muestran es cómo la carga de códigos interpretativos de tradición oral sigue estando presente. Por otra parte se dan situaciones como que la escritura canonizada por la generación centenarista, y seguida por costumbre, riñe con las prácticas interpretativas. Un ejemplo muy claro de esto se da al comparar la escritura de bambucos en un autor como Álvaro Romero Sánchez (1909-1999) y su respectiva grabación original por el Trío Morales Pino del que el compositor era guitarrista y director: están escritos “en 3/4” y suenan “en 6/8”, incluso la armonía cambia sistemáticamente en el segundo tiempo (primero del 6/8). Ejemplos en sentido contrario se dan continuamente, especialmente en las nuevas generaciones de intérpretes que llegan al género cuando la discusión pareciera haberse zanjado a favor de que todos los bambucos deban escribirse en la bimetría 6/8 3/4

Desde un punto de vista taxonómico es evidente que el género bambuco tendría subgéneros o especies que lo conforman. Se nota también en la producción discográfica a lo largo del Siglo XX, en los concursos y conciertos y en las cada vez menos frecuentes reuniones sociales en donde está presente el bambuco, una tendencia generalizada hacia la interpretación en el régimen acentual del compás de 6/8. A pesar de ello algunos músicos, compositores y arreglistas de la actualidad preferimos no “escribirlo todo” o remitirnos a la versión que más nos gusta, porque múltiples elementos son del estilo que prefiera trabajarse consiente o inconscientemente: como se dice en algunos círculos hay bambucos que toca “leerlos de oreja”.

El proceso de homogeneización continúa, influenciado en las últimas décadas por géneros transnacionales, especialmente la balada, que tiñe las voces con sus dejos, presta sus melodías, sus círculos armónicos y su tratamiento de los textos, en un estilo que algunos estamos dando en llamar festivalero, porque es en esos espacios y a través de las obras inéditas que se presentan año a año en donde más se nota tal influencia. En los bambucos instrumentales la discusión ha sido otra porque los compositores,

arreglistas e intérpretes están en búsquedas personales en las que la hibridación con otros géneros transnacionales el jazz y el rock principalmente sin dejar de lado la música académica, otras músicas populares latinoamericanas e incluso algunas de las catalogadas como world music es considerada por la mayoría de ellos como una propuesta innovadora, lo que genera múltiples prácticas y una polarización no muy saludable.

El rechazo visceral de un sector de los organizadores y del público de los festivales de música andina hacia los jóvenes músicos de corte experimental que hacen presencia allí, se debe a que su creatividad rompe no solo con lo que debería ser la sonoridad apropiada de los bambucos, sino que, al trascender los límites de las formas, están redefiniendo también los procesos sociales y las ideologías asociadas a ellos. Lo que hacen estas agrupaciones es darle pluralidad de cuerpos al lirismo del tiple y el bambuco, cuerpos que un acervo nacionalista basado en la mentalidad colonial ha negado *“en ellos nos encontramos con nuevos caminos compositivos e interpretativos que trascienden fronteras”* (Ochoa 1997 p 56) En medio de este panorama, en los últimos años y especialmente en un reducido círculo de músicos jóvenes y no tan jóvenes del país, la variedad acentual de los bambucos vuelve a tomar impulso, recuperando y recreando una riqueza que los procesos de adaptación, ocultamiento y homogenización habían relegado. En ese sentido, pensando en la variedad de los bambucos y tal como lo expresa un viejo dicho bogotano, “los muertos que vos matáis gozan de cabal salud”.

4.2.3. Reseña de los autores y las obras

Para desarrollar la *guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores*, se realizó un sondeo de opinión en donde se tabularon los criterios de entendidos en temáticas folclóricas y tradicionales, músicos y docentes consultados, en el que expresaron su opinión con base en su experiencia, sobre cuáles son los bambucos tradicionales más populares

del Tolima. Dentro de los bambucos mencionados en el sondeo, solamente cuatro fueron elegidos por concordancia de criterios como los más distintivos y típicos en la historia del Tolima; por tal razón se consultaron las biografías de sus autores y las reseñas de los mismos. Las biografías de los autores son las siguientes:

- Cantalicio Rojas González (1896-1974)

Según la biografía “Memoria de Cantalicio Rojas González 1896-1974” obra desarrollada por el educador e investigador Humberto Galindo Palma (1993), Cantalicio Rojas Sin duda alguna es uno de los más importantes personajes del folklore colombiano, su obra musical contiene géneros como el bambuco, torbellino, sanjuanero, rumba criolla pasillos, entre otros. Rojas González nació el 27 de marzo de 1897 en un municipio que antiguamente era parte del departamento del Tolima y que hoy pertenece al departamento del Huila. Su oficio principal era el peluquero del pueblo, oficio que lo hizo cercano a las personas y le permitió ganar popularidad entre su gente. En sus tiempos libres era músico, una vocación que lo atrajo siendo un niño y lo hizo ser recordado aun hasta nuestra época. Desde temprana edad interpretaba la guitarra, el tiple y la bandola, y anotaba letras en sus cuadernos de apuntes para formar canciones que dieron paso a las creaciones que lo harían ser la representación misma del folklore colombiano.

Empezó sus estudios primarios en 1904 en Dolores Tolima, el servicio militar lo prestó en Popayán, desde donde luego se trasladó a Aipe; pero su residencia fue en Natagaima, municipio donde pasó la mayor parte de su vida y donde nace la mayor parte de su música, dando origen a sus canciones y tocando para la banda del pueblo. Natagaima lo adoptó como suyo, para entonces ya era un músico, compositor reconocido y amigo del pueblo.

Su obra musical era única, así como su inspiración para escribir y su capacidad para hacer de sus vivencias una bella pieza musical. Utilizó todo lo que vivió, su principal fuente de inspiración fue su vida misma. Con un lenguaje aparentemente simple, recreó lo que percibía a su alrededor, describió la esencia de las cosas que vivió, mostró su tierra tal como es, con nombres propios habló de la gente, de sus afectos, de sus penurias y de su modo de vida”.

Su influencia musical fue variada, diversos factores influyeron en su identidad y formación musical; la emisora Radio Santafé, los grupos musicales del momento, su participación en la banda tocando el clarinete, fueron piezas claves para formar una obra musical completa; aun las fiestas de la época aportaron a la creación de su música y composiciones. Su música es pues, el reflejo de lo que se vivió en aquel tiempo, influyó a la gente de entonces y aun suena en el tiempo actual, despertando como en un principio completa admiración y respeto por su obra.

En 1938 compuso el sanjuanero tolimense 'El Contrabandista'; fue grabada en 1950 por el dueto Garzón y Collazos, razón por la cual esta obra se convirtió en una de las más reconocidas a nivel nacional y en la representación folklórica de las fiestas sanjuaneras del Tolima.

Del señor Cantalicio Rojas se conocen 65 composiciones, todas llenas de esencia cultural, de historia, de características propias de la época, describen el Tolima de antes y la tradición de su gente; en la obra *Memoria de Cantalicio Rojas González 1896 – 1974* se menciona que su arte significó un importante legado musical para la música colombiana, y su valor fue reconocido en la historia (Galindo, 1993). En 1964 fue condecorado con la medalla al Merito por SAYCO, asociación de la que era miembro; en 1973 su composición la Caña interpretada por el Coro del Tolima fue un triunfo en Europa. Esto describe su grandeza musical y la importancia de su obra.

La grandeza y riqueza de su obra musical, no se refleja en su forma de vivir, fue humilde, su oficio de peluquero fue su actividad económica principal, no vivió de su música pero si para ella; el reconocimiento no lo obtuvo en su época, fue con el paso de los años que se reconoció el valor histórico y cultural de sus composiciones. Murió en Ibagué el 19 de noviembre de 1974 a la edad de 78 años, en su casa y junto a su nieta, su vida se apaga pero no con el su música, su legado musical vivió a través de la historia y hoy constituye una de las más importantes fuentes culturales del departamento del Tolima.

- José Ignacio Camacho Toscano (1926-1983)

Con base en el trabajo Investigativo titulado: José Ignacio Camacho Toscano, Legado Artístico y Musical de un Maestro Para el Tolima, Motta, Alférez, Camargo y Sánchez (2009) concuerdan en que Camacho contribuyó con sus composiciones e interpretaciones a mantener viva la tradición la tradición, identidad cultural y desarrollo musical del Departamento. Nació el 16 de Noviembre de 1926 en Tocaima, a los 15 años de edad llegó a Ibagué, en donde se casó y tuvo dos hijos; en Ibagué hizo sus amigos, compuso sus canciones, enseñó y dirigió las bandas. Estudió en el Conservatorio de música obteniendo su título en teoría, solfeo, armonía, historia de la música y método orf. Fue músico mayor de la banda de músicos del Batallón Rook; fue profesor de música en la Universidad del Tolima, donde organizó la actividad musical en la institución y fundo coros que representaron a la universidad en diversos eventos universitarios; también organizó coros y actividad musical en el colegio de San Simón. Fue asesor de los coros del Conservatorio de música, Director de la Banda Departamental de Música durante varios años, donde presentó arreglos musicales y montó obras del folclor colombiano. En julio de 1982 el periodista Camilo Pérez Salamanca le hizo un reportaje en donde afirmaba que Ibagué como ciudad musical debía tener dos grandes bandas, una Departamental de música popular

colombiana y una segunda Banda Sinfónica. Pensaba que la música del interior del país estaba estancada por la incapacidad de innovación, y porque muchos de los letristas, no compositores, le seguían cantando al pasado. Bajo su dirección la Banda Departamental grabó su primer disco LP; fue elogiado por el presidente Carlos Lleras Restrepo luego de su representación en el antiguo palacio de San Carlos. En un reportaje concedido al diario el cronista en 1966 consideró que la música de negros o afrocaribe en América era bastante innovadora, desde la guajira, el son, o el guapango cubano, el Reggae Sanandresano o Jamaicano, la samba brasilera, el merengue dominicano y hasta los distintos aires vallenatos. Consideraba que el término “salsa” no existía, que era un acuñado publicitario de los gringos para vender y no para adecuar, que en la salsa se incluía el danzón, la guacharaca, el son, el bolero, la guajira, el mambo, el merengue, el twis y otros ritmos negros. Era llamado cariñosamente por sus amigos “El Negro”, llevo a sus hijos a sentir el amor por la música y a continuar creando, arreglando, impulsando y proyectando la música. Murió en julio de 1983 cuando estaba en el mejor periodo de su producción musical. Una de sus principales presentaciones fue en el concierto del Teatro Colón, donde la banda del Tolima interpreto música de Cantalicio Rojas y Alberto Castilla.

- Milciades Garavito Wheeler (1901-1953)

Según el investigador Jaime Rico Salazar (2004) Milciades Garavito Era músico por naturaleza, su madre Inés Wheeler tocaba la guitarra, y su padre Milciades Garavito Sierra compuso importantes obras musicales. Nació el 25 de julio de 1901 en Fresno Tolima, y fue uno de los principales exponentes de la música colombiana, compuso las primeras rumbas criollas y se le atribuye la creación de este ritmo musical. Su formación musical se le debe principalmente a su padre, fue él quien le dio sus primeras clases de música, recibiendo de el no

solo sus primeros conocimientos, sino también la responsabilidad de la dirección de la banda de La Palma en Cundinamarca sin haber llegado aún a su mayoría de edad, lo que muestra su gran talento musical.

Formo junto con sus hermanos Alfonso y Julio Garavito Wheeler y con la participación de su padre un cuarteto en 1921; su padre tocaba el piano, sus hermanos el violín y el interpretaba la flauta, combinación musical que hizo que años más tarde el cuarteto se convirtiera en la internacional "Orquesta Garavito". Durante este tiempo de trabajo nacen las composiciones "La loca Margarita" y "Mariquiteña" como las primeras rumbas criollas de la época, razón por la cual se le atribuye la creación de este ritmo. Bajo su dirección, el cuarteto se traslada a Bogotá en 1928, en donde se posicionaron como la primera agrupación musical. Su éxito fue abrumador, cautivo toda clase de público, contagio a la comunidad nacional y extranjera con el ritmo y sabor colombiano, se convirtió desde entonces en uno de los principales exponentes de la música como expresión cultural colombiana, su trabajo recibió diversos reconocimientos internacionales que confirmaron su grandeza musical.

Dentro de sus principales creaciones, el bambuco San Pedro en el Espinal se convirtió en un tema representativo del folklor colombiano, y es escuchado en la actualidad durante las fiestas del Tolima, contiene una gran riqueza cultural, su ritmo contagia de alegría y fiesta, y adorna con gracia las celebraciones culturales. Creó innumerables composiciones, compuso bambucos, danzas, pasillos, vals bundes, todos constituyen una representación de la cultura colombiana y su gran talento musical.

Dentro de sus más reconocidas obras se encuentran los bambucos San Pedro en el Espinal, el güeche, ante el micrófono; los pasillos estamos buenos, ríete mujer, la luz de tus miradas, cariñitos; las danzas estrella del mar, Lucia Maruja, Georgina y amor que pasa, entre otros.

Su último trabajo musical fue hacer un arreglo a su obra “Gitanilla”, pero antes de finalizar este proyecto murió el 23 de abril de 1953 en Bogotá. Su música constituyó uno de los principales aportes culturales a la historia musical.

Las reseñas de las obras se mencionaran a continuación

- “El contrabandista” autor Cantalicio Rojas

El estudio investigativo de Galindo (1993) Apunta que la fecha de composición del tema El contrabandista fue hacia el año 1938. La obra es hoy por Decreto el himno oficial de las fiestas sanjuaneras del Tolima. Es la única obra del compositor que comparte créditos de autoría con otras personas (Luis Enrique Liz) y se dice que el autor titulo esta obra inspirado en un amigo suyo de Natagaima quien destilaba aguardiente de “contrabando” en su casa, actividad que entonces era ilegal pero de práctica común.

- “Ojo al Toro” autor Cantalicio Rojas

El bambuco Ojo al Toro, fue inspirado al autor a raíz de una anécdota ocurrida a el mismo en Natagaima: durante unas fiestas al estar departiendo con sus amigos se escapo uno de los toros preparados para la corrida de la tarde, el animal embistió justamente hacia donde él se encontraba, quien logro reaccionar a tiempo al grito de sus paisanos que le decían ¡ojo al toro! *“El animal me alcanzo a rozar los pantalones con sus cuernos”* (Galindo, 1993, p. 36)

- “Sanjuanero Tolimense” autor José Ignacio Camacho Toscano

El Sanjuanero tolimense, es un lenguaje representativo de la idiosincrasia del departamento del Tolima. Su nombre original es el “Sanjuanero Tolimense el Ibaguereño”, melodía insignia del maestro José Ignacio Camacho Toscano interpretada en numerosas ocasiones por la banda departamental del Tolima que dirigía el mismo maestro Camacho, aseguran Motta, alfárez, Camargo y Sánchez (2009) en su proyecto investigativo.

- “San Pedro en el Espinal” autor Milciades Garavito

Rico (2004) afirma en su libro titulado *La canción Colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*, que todas las obras de Garavito fueron muy importantes, pero la composición que consiguió mayor popularidad fue el bambuco fiestero “San Pedro en el Espinal” el cual fue grabado por la orquesta de Eduardo Armani en Buenos Aires en la década de los 40. Esta composición mantiene su popularidad hasta nuestros días y continúa siendo el tema insignia con el que promueven año a año las fiestas tolimenses.

4.3. MODELOS PEDAGOGICOS

El aprendizaje es un proceso que no en todas las ocasiones se da de forma sistemática por estar supeditado a diversos factores como actividades, programas académicos, estrato social, condición económica, experiencias, etc. En el quehacer educativo, es necesario entender que solamente con el hecho de participar en un ambiente de enseñanza, el conocimiento no es alcanzado del todo por un grupo determinado de estudiantes, ya que para lograr este propósito, en las aulas de clase es necesaria la correcta

aplicación de métodos ó teorías del aprendizaje humano que justifiquen el diseño de ambientes de aprendizaje efectivos.

“La pedagogía musical, durante su historia ha evidenciado la necesidad de avanzar a la par con la tecnología para facilitar la labor docente en educación” (Aguilar, 2002, p.100). Las NTICS y la revolución tecnológica han tenido una penetración tan fuerte en la sociedad actual, que hoy en día es imposible pensar en la tarea educativa sin apropiarse de las herramientas que la tecnología ofrece. La incidencia de este factor en la educación ha hecho que los procesos de enseñanza modernos exijan la coexistencia con las tendencias que han cambiado el rumbo de la educación, que la han convertido en una educación mas tecnológica, que se vale del uso de la informática para facilitar el acceso al conocimiento, la transmisión de la información y la interactividad como fuente de comunicación entre las personas (Salcedo, 2001). En este contexto, se puede afirmar que la pedagogía musical actual requiere con urgencia incurrir en innovaciones tecnológicas que por medio de audio, video, informática y comunicaciones, presente a los estudiantes de la actualidad propuestas educativas desde otro enfoque, mas tecnológico, donde sea el mismo alumno su propio constructor de conocimientos, valiéndose de todas las herramientas que la tecnología pone a diario a su disposición y de una orientación docente enfocada a edificar conocimientos desde las propias experiencias del alumno.

Para el desarrollo de la guía de estudio ofrecida en la presente documentación se debe tener una base teórica solida referente al aprendizaje humano, modelos pedagógicos y las características de los diversos métodos y postulados que hablan acerca de la enseñanza.

4.3.1. Teorías del aprendizaje

Todas las aproximaciones psicopedagógicas al fenómeno de la educación tienen aspectos teóricos que fundamentan los diseños de ambientes de enseñanza-aprendizaje. Sin embargo, no siempre los puntos de vista y las aproximaciones de cada teoría concuerdan en sus conclusiones,

estableciendo así una divergencia de conceptos, perspectivas y métodos utilizados en la educación. No existe un postulado teórico que atienda todos y cada uno de los aspectos concernientes a la obtención del conocimiento y que abarque todas las teorías que existen sobre dicha temática, por tal razón, es necesario conocer los aportes más significativos que cada teoría expone en relación al tema.

Las aproximaciones al fenómeno del aprendizaje oscilan entre dos puntos opuestos, el Conductismo y el Cognoscitismo. El primer punto, no tiene en cuenta al sujeto que aprende, solamente se centra en las condiciones externas que favorecerán su aprendizaje, en los eventos que le llevaran a lograr el resultado esperado y en el reforzamiento de cada uno de los resultados obtenidos. Por el contrario, en el otro punto, el sujeto que aprende es el centro de importancia, esto da pie a que aspectos como su campo vital, su estructura cognoscitiva y sus expectativas sean tenidos en cuenta dentro de su entorno psicológico y social (Ribes 1982). En esta esfera los factores que promueven el aprendizaje son las aptitudes del sujeto, su procesamiento de información, su motivación interna, su significancia, etc.

Las teorías del aprendizaje también han servido como referente para definir los fundamentos teórico-prácticos en los que se basó la aplicación de las NTICS al ámbito de la educación. Según Salcedo (2001) El evolucionismo genético de Piaget, propone que el aprendizaje está subordinado al desarrollo orgánico y de estructuras cognoscitivas (a la madurez del estudiante), además se basa en la experiencia, actividad inquisitiva sobre el objeto de conocimiento. Por otra parte el aprendizaje resulta de alcanzar nuevos estados de equilibrio a partir de desequilibrios cognitivos que se solucionan mediante asimilación de nuevos conocimientos y acomodación de las estructuras cognoscitivas a partir de experiencias. La utilización de las NTICS en ámbitos educativos por medio de elementos como el audio digital, video, software educacional, etc., reproducen los viejos esquemas de la instrucción programada en cualquiera de sus modalidades (Aguiar, 2002). El uso interactivo de todo este tipo de herramientas hace parte de una tecnología derivada del estructuralismo genético propuesto por Piaget, el

cual estableció los fundamentos conceptuales y epistemológicos para darle significado empírico al postulado teórico del desarrollo de la inteligencia.

Una teoría pedagógica que goza de gran popularidad en la actualidad y que tiene su origen en las teorías de Piaget es el Constructivismo, el ha cual ha planteado un cambio radical en la educación tradicional, al punto de que todos los desarrollos de herramientas que han contribuido a favorecer el aprendizaje han fundamentado sus bases en esta teoría.

4.3.2. Constructivismo

El constructivismo, cuyo origen viene del latín “construere” que significa interpretar, *“es una teoría del aprendizaje que concibe al ser humano como ser racional, activo y competente, quien procesa la información obtenida del entorno, la interpreta en base en lo que ya conoce, convirtiendo esto en un nuevo conocimiento”* (Zubiría, 2004, p.36). Este paradigma pedagógico está centrado en la persona y sus experiencias previas a partir de las cuales realiza nuevas construcciones mentales. Concibe el conocimiento como una construcción propia donde el alumno queda como protagonista en el proceso de enseñanza y aprendizaje, encargado de transferir el conocimiento teórico a la práctica diaria. Tanto educando como educador mantienen un rol activo, uno como constructor de conocimiento y otro como facilitador y guía. El docente crea situaciones de conflicto para que el alumno ponga en práctica sus conocimientos y desarrolle sus habilidades, es quien motiva al alumno, fomenta la discusión y la exploración bajo un ambiente colaborativo en el cual todos aprenden y todos enseñan. La idea principal de este modelo es asegurar que el proceso educativo implique siempre un aprendizaje significativo para el alumno (Sala, 2009). Las escuelas constructivistas llevan al análisis, el dialogo y la reflexión aplicando la crítica para que los conocimientos, habilidades y hábitos adquiridos en el aula sean los adecuados. El Aula debe ser un lugar donde se aprenda no solo a leer y escribir, sino también a comprender el mundo, a vivir en la realidad y a ajustarse a ella. Las bases constructivistas provienen de las aportaciones de autores como Piaget (1896-1980), Ausubel (1918-2008) y Vigotsky (1896-

1934), con ayuda de la teoría de las inteligencias múltiples del postconstructivista Gardner (1943). Este enfoque concibe a la escuela como un espacio socio cultural donde existe igualdad de posibilidades de éxito para todos. El alumno aprende cuando otorga significado al conocimiento estudiado y el profesor solo orienta en el proceso cuando se requiere. Los actores de este proceso son, maestro, quien funge como agente educativo, alumno, convertido en sujeto de la educación y el contenido que sirve como patrimonio cultural; todos estos unidos en torno de una continua mejora social. Hoy en día se cree que hay suficiente constructivismo en la educación, pero la verdad, falta mucho todavía para llegar a esta realidad. Para lograr este cometido, se requiere considerar al docente como una persona que aprende y enseña a aprender (Zubiría, 2004).

Los principios constructivistas indican que el alumno es el responsable de su propio proceso de aprendizaje, calificándolo como un ser activo cuya tarea es la construcción de conocimiento en base a estructuras previas, ya sea reconstruyéndolas o creando nuevas. *Es importante que los contenidos sean significativos, organizados y fáciles de asimilar para que exista disposición hacia el conocer* (Sala,2009, p.89). Bajo supervisión, el alumno torna el aprendizaje en un proceso de participación guiado.

Según, Zubiría (2004) la transición del constructivismo en pedagogía se gestó a principios del siglo XX en dos vertientes paralelas: un constructivismo genético representado por la teoría de Jean Piaget, y un constructivismo social, cuyo exponente máximo fue Lev Vigotsky.

- Constructivismo genético de Piaget: Jean Piaget (1896-1980) epistemólogo, psicólogo y biólogo suizo, comenzó a estudiar el desarrollo cognitivo humano demostrando que este se da por etapas. Con su epistemología genética conformo las raíces del constructivismo percibiendo el conocimiento como resultado de un proceso de asimilación, acomodación y equilibrio, una adaptación para encontrar la armonía entre sí mismo y el ambiente. En su teoría, establece que existen representaciones en el interior de la mente humana llamadas esquemas, que en conjunto constituyen una

estructura cognitiva que se puede modificar de acuerdo al entorno. Para conseguir un aprendizaje significativo, se debe romper el equilibrio con nueva información, analizarla y modificarla para integrarse a esquemas previos o construir nuevos.

Sala y Onrubia (2009) concuerdan en su libro afirmando que Piaget, establece la existencia de estadios de desarrollo cognitivo que van desde la infancia hasta la adolescencia. Según esta teoría el conocimiento se estructura de manera diferente en cada etapa de desarrollo.

- **Constructivismo social de Vigotsky:** Lev Semiónovich Vigotsky (1896-1934) psicólogo de origen judío, uno de los más destacados teóricos de la psicología del desarrollo, es considerado el precursor del constructivismo social. Su teoría se aplica en la educación regular, especial y en la evaluación. Define el aprendizaje como el resultado de la interacción del sujeto con el mundo en sociedad, la educación es el reflejo de la cultura interiorizada, aprender es entonces hacerse autónomo e independiente. La zona de desarrollo próximo expuesta en su teoría considera que los niños aprenden de la interacción social con los adultos quienes organizan el aprendizaje para que luego lo desarrollen por si mismos. En este contexto el aprendizaje se ve como la distancia entre el nivel de la capacidad de resolver un problema y la potencialidad para hacerlo en colaboración con otros, aquí el aprendizaje se convierte en un proceso social.

La creatividad es un factor determinante en los enfoques constructivistas ya que esta mejora las situaciones del aprendizaje, aporta nuevas ideas y crea ambientes generosos propicios para la construcción de conocimiento. Por esta razón debe motivarse su desarrollo mediante la libertad de acción. Educar en la creatividad ayuda al desarrollo tanto del profesional, como del alumno.

Otro manifiesto teórico de vital importancia y clave para el desarrollo de la *guía de estudio para cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores* a saber es el propuesto por el

psicólogo y pedagogo estadounidense David Ausubel (1918-2008), denominado aprendizaje significativo.

4.3.3. Aprendizaje significativo

Ausubel, en sus aportes teóricos al constructivismo, crea la teoría del *Aprendizaje Significativo* en oposición al memorístico, abarcando contenidos que dan sentido a la experiencia del estudiante ofreciendo una total comprensión. El conjunto de ideas preexistentes en el individuo llamados organizadores previos, contienen información más general y permiten fijar mejor los conocimientos específicos. El conocimiento se logra mediante el aprendizaje receptivo o por descubrimiento. Para obtener un verdadero aprendizaje significativo se debe tener la lógica, organización y articulación de conceptos, además de necesitar la disposición del alumno para aprender, por tanto el aprendizaje debe ser funcional, es decir, debe servir para algo. El factor más influyente en el aprendizaje, es lo que el alumno ya sabe, al conocer esto se puede comenzar a enseñar. El docente identifica conceptos, los organiza y jerarquiza para que desempeñen su papel de organizadores avanzados, para promover la retención de nueva información. Mediante cuadros, diagramas, esquemas y mapas conceptuales, se pueden crear representaciones mentales fáciles de recordar.

El deseo de los educadores de que los estudiantes dejen a un lado la memorística y las formas mecánicas y aprendan con “sentido” no es reciente. Años de investigación por parte de teóricos como Ausubel, Novak y Hanesian han puesto un relieve significativo en esta idea, enfatizando en la importancia de aprender significativamente. Estos autores proponen una clara distinción entre el aprendizaje mecánico, caracterizado por la alta utilización de la memorística y la anexión coaccionada de conocimientos nuevos en la disposición cognoscitiva del sujeto, y el aprendizaje significativo, este último, promotor de que el individuo relacione los nuevos conocimientos a los conceptos y proposiciones que ya domina. Según Juan Carlos Torre (1997) el aprendizaje significativo, o aprender con sentido, no se identifica con el aprendizaje de material significativo; en efecto, material

con sentido puede ser aprendido, sin sentido, literal o mecánicamente. Los mismos teóricos, diferencian también entre aprendizaje receptivo y aprendizaje por descubrimiento, relacionando las estrategias instructivas y los procesos de aprendizaje implicados en los estudiantes.

El aprendizaje receptivo consiste en el tipo de aprendizaje en donde el conocimiento se ofrece tácitamente al alumno, mientras que por otro lado en el aprendizaje por descubrimiento, el alumno selecciona la información que va a aprender. Estas dos formas de aprender, receptiva o autónoma están correlacionadas la una con la otra en función de la educación. Tanto la enseñanza expositiva (por recepción) como la basada en secuencias inductivas de instrucción (por descubrimiento) pueden desarrollar un aprendizaje de tipo memorístico o significativo, argumenta Torre (1997). La figura 7 relaciona los cuatro conceptos anteriores:

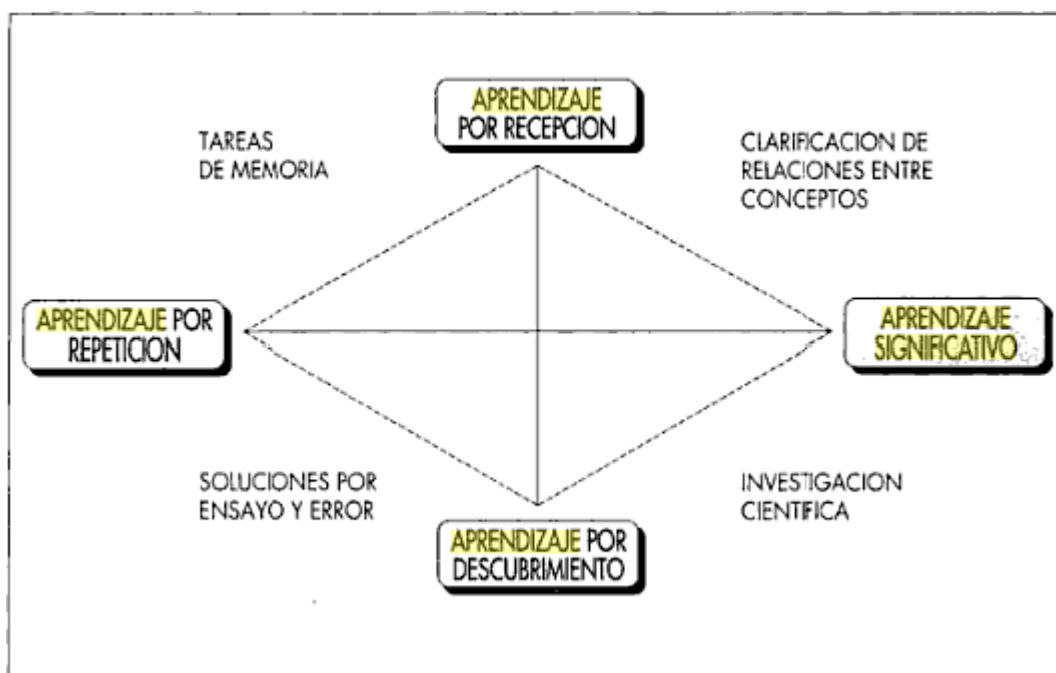


Fig 7. El aprendizaje según Ausubel (TORRE 1997)

En último lugar, y no por esto menos importante se encuentra el autoaprendizaje, punto clave a saber para el desarrollo de la guía de estudio proyectada en este trabajo.

4.3.4. Autoaprendizaje o aprendizaje autónomo.

“Dentro de todo proceso educativo el eje principal es el estudiante, quien lleva a cabo el aprendizaje” (Torre, 1997, p. 10). Este papel protagónico se incrementa en la modalidad de educación a nivel superior, en la cual el estudiante debe desarrollar y fomentar habilidades para el autoaprendizaje. Desde esta perspectiva reviste especial interés el proceso de interacción y relación que el estudiante establece con el docente tutor, con sus propios compañeros y consigo mismo, para el logro de su autoaprendizaje, apoyado por los recursos tecnológicos (NTICS) y no tecnológicos destinados para este efecto. La formación integral implica desarrollar de forma equilibrada las diferentes dimensiones de la persona, vale decir, la parte intelectual, social y profesional, con mejores posibilidades de adaptarse a la dinámica de los tiempos actuales. La formación intelectual refiere a formar el pensamiento lógico para el entendimiento y la construcción de los conocimientos así como las habilidades para desarrollar el aprendizaje continuo, de esta manera deben promoverse habilidades para el razonamiento, el análisis, la argumentación y las requeridas para la identificación y resolución de problemas (Salcedo, 2001).

Las tendencias modernas en educación indican que el estudiante en general, en su vida académica, debe adquirir la capacidad de desarrollar competencias que estén por encima de la simple asimilación de los conocimientos ya existentes. Esto conduce a que muchas de las técnicas de enseñanza actualmente utilizadas este cuestionadas, lo que se extiende a todas las disciplinas del nivel superior donde tradicionalmente se ha supuesto que la técnica de enseñanza se basa en un enfoque de enseñanza frontal, lo que no necesariamente conduce a resolver los problemas de aprendizaje y la adquisición de destrezas y habilidades por parte de los estudiantes (Torre, 1997). Se establece entonces un modelo educativo en el cual el estudiante se concibe como responsable de su propio aprendizaje o autoaprendizaje, y el papel del docente tutor consiste en conducirlo a la consecución de su autonomía, del pensamiento crítico y superior de actitudes colaborativas y sociales, de destrezas profesionales y de capacidades de autoevaluación.

El paradigma de aprendizaje que tiene lugar a partir de la utilización de las NTIC, como videos, audio digital, guías de estudio, internet, multimedia, enlaces, internet, correo electrónico, software, hardware, etc., al proceso educativo abre una ventana para el diseño de estrategias y técnicas que revolucionaran el concepto de educación en todo sentido, teniendo en cuenta el impacto de la implementación de actividades de aprendizaje mediante el empleo de nuevas tecnologías en la educación. El empleo de estos recursos como herramientas del autoaprendizaje implica una mayor responsabilidad del estudiante como sujeto aprehendiente exigiéndole mayor autonomía en la resolución de problemas de exposición y organización en el estudio. El estudiante debe de enfocarse en estas nuevas posibilidades que la tecnología le brinda, para procurar una actitud reflexiva frente a las nuevas formas de aprender, que culminará con un cambio de actitud de manera positiva, conduciéndole a una conveniente formación y logrando la obtención de un buen futuro profesional.

María Cecilia Guillermo y Carlos G. Alonzo (1997) en su obra Medio de enseñanza: Material de Autoaprendizaje, hablando sobre las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones en la educación, afirman que existen muchas razones comprobadas de por qué usar las computadoras como apoyo al proceso enseñanza-aprendizaje, algunas de ellas son las siguientes, *“las computadoras, especialmente los programas multimedia son más atractivos para los estudiantes, permiten un mayor desarrollo de habilidades del pensamiento, permiten representar la realidad de una manera más veraz, proporcionan retroalimentación inmediata e individual”*. (Guillermo, Alonso, 1997, p.64)

Con base en los anteriores postulados teóricos y en aprovechamiento de la utilización de las NTICS en la educación se proyecta la elaboración de la guía de estudio planteada en este escrito. Para lograr el producto final se echo mano de las herramientas que ofrecen las NTICS. Por ejemplo, para el desarrollo de la producción musical fue necesaria la utilización de ordenadores, software y hardware especializado en las sesiones de grabación, mezcla y masterización de los tracks de audio que conforman el Cd de estudio. Estos archivos de audio, complementan las nociones teóricas

y los ejercicios prácticos de preparación para la interpretación de bambucos en instrumentos melódicos no transpositores encontradas en el librito instructivo. El marco teórico referente a la producción musical se describe a continuación.

4.4. PRODUCCION MUSICAL

Actualmente la producción discográfica sería muy difícil sin la manipulación del audio digital. Desde que la revolución de la grabación entro en escena a finales del siglo XIX el mundo científico y artístico ha cambiado radicalmente. De esta forma, hoy en día los mp3, Cd, Dvd, dominan el ambiente de la música. Con los avances de la tecnología, el proceso de grabación de discos ha cambiado progresivamente y normalmente responde a tres grandes fases principales: la grabación, la mezcla y la masterización. Pero antes de realizar una producción musical, es muy importante que los músicos, artistas e intérpretes enfoquen su atención en una fase previa que será determinante para su proyecto y que puede durar meses o incluso años, esta etapa se denomina la preproducción, En este transcurso, es donde se desarrollan las composiciones, ensayos y arreglos de los temas que más adelante serán grabados en el disco, además se tienen en cuenta los tipos de instrumentos que serán utilizados, las bases de acompañamientos que serán programadas por computadora, las secuencias, los sintetizadores, los Midi que se utilizaran, etc., todos estos elementos se prepararan en esta etapa para poder realizar los ensayos pertinentes y después de un proceso de ensamblaje proceder a realizar la producción musical.

En la industria musical un productor juega un papel determinante, ya que mantiene el equilibrio entre aspectos como el estilo, los músicos, los intérpretes, los arreglos, la edición, las ideas del proyecto, la creatividad, la supervisión de la mezcla, la masterización etc. Un Productor musical es el cerebro detrás de toda grabación y junto a intérpretes, músicos y todo su staff lleva a cabo la realidad de la producción

Por regla general, como se mencionó anteriormente, la producción musical puede dividirse en tres grandes fases de trabajo, la grabación, la mezcla y la masterización. Los procesos de producción basados en ordenadores hacen que estas fases se fusionen cada vez más debido a las herramientas que las NTICS ofrecen en la actualidad. Por esta razón, es importante para el desarrollo de todo trabajo discográfico la clara definición de estas tres etapas para comprender mejor este proceso. Dichas fases se describirán a continuación

4.4.1. Fase 1 la sesión de grabación.

Durante esta etapa se realizan las grabaciones de los instrumentos interpretados por los músicos, antes de esto deben llevarse a cabo la ubicación de los músicos y los instrumentos en el estudio, pruebas de sonido y una correcta configuración de la cadena de audio que permita la mejor y más fiel toma de sonido. Esta etapa, según Bobby Owsinski (2009) es neurálgica para el futuro de la producción discográfica porque allí intervienen músicos, productores y todo el personal involucrado. En esta fase el productor se encarga de que se llenen las pistas con un contenido musical relevante, previamente ensayado, ensamblado y concretado en la etapa de preproducción. El productor debe tener una capacidad de detalle, precisión y perfeccionismo tan elevada que le permitan que hasta el mínimo detalle conseguido en la grabación de las pistas se mantengan presente en la mezcla.

4.4.2. Fase 2 la mezcla

En esta etapa es en la que se ultiman los detalles, se les da forma y se organizan los temas para luego agruparlos en lo que será la selección final que irá como repertorio del disco. Es importantísimo aclarar que desde la mezcla se puede potenciar o atenuar el mensaje transmitido por los artistas en sus temas, de ahí se desprende el valor que los ingenieros de mezcla (llamados también postproductores sonoros) le dan a una grabación en el

momento de su edición. En la mezcla se procesan las tomas de sonido obtenidas durante la grabación realizando una limpieza de aquellas cosas que puedan resultar indeseables para la etapa siguiente. Esta fase va desde el filtrado de ruidos molestos y la eliminación de saturaciones, hasta la corrección de afinación en cantantes u otros instrumentos. En este período se mezclan las grabaciones individuales ya editadas de los instrumentos para constituir de esta forma el tema que irá a quedar en el disco. Respecto a la mezcla, el ingeniero de grabación David Gibson afirma: “*Allí el ingeniero de mezcla decidirá que instrumento sostendrá el mayor o menor protagonismo de acuerdo a su criterio musical y lo hará a través de recursos técnicos como la selección adecuada de intensidad, aplicación de procesos de ecualización y compresión dinámica, generación de efectos de reverberación, entre otros*” (Gibson, 2005, p. 135) En la mezcla es la etapa donde más participan el oído y las aptitudes musicales del postproductor, así como sus criterios estéticos y técnicos.

4.4.3. Fase 3 la masterización

Es la última etapa del proceso de producción, quizás la parte más técnica de todo el recorrido. Bob Katz en su libro *La masterización de audio, el arte y la ciencia a severa*: “*La Masterización consiste en lograr un equilibrio general entre todos los temas del disco mediante la equiparación de las intensidades y la atenuación o amplificación de frecuencias específicas de cada pieza musical*” (Katz, 2002, p. 30) En esta fase se comprime con cuidado la intensidad sonora y se elimina ligeramente la distorsión del material, en función de la curva de intensidad para que la música suene igual de bien en una radio portátil, un equipo de sonido, o un vehículo. Además, el masterizador, (o ingeniero de masterización) es el encargado de crear, técnicamente, el ordenamiento del listado de temas, según decidan los músicos y productores. Determinado este paso, deberá bajar los temas a un soporte físico como puede ser un Cd, al que se denominara máster, de ahí se deriva el nombre de esta etapa. A partir de este disco, se crearan todas las copias que luego se comercializaran en el mercado.

5. METODOLOGIA

Para la elaboración de la *Guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores* fue necesaria la aplicación de un conjunto de procedimientos que condujeron a la consecución de los objetivos propuestos en el presente documento. Dichos procedimientos se desarrollaron con base en un enfoque de investigación apropiado para el objetivo de la monografía y acorde a las líneas de investigación establecidas por el Conservatorio del Tolima. A continuación se enunciará el enfoque de la investigación, la línea investigativa y las etapas de la elaboración adelantadas en este trabajo.

5.1 ENFOQUE DE LA INVESTIGACION

Este trabajo se desarrolló bajo el tipo de investigación cualitativa. Este tipo de investigación según Rodríguez (1996), reúne las siguientes características: parte de un problema claramente definido, los objetivos son propuestos por el investigador y utiliza técnicas estructuradas para la recopilación y el análisis de la información.

5.2. LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Concordante con las líneas institucionales vigentes, objetivos y enfoques, que el Conservatorio del Tolima ha definido en el PEI respecto a los parámetros de la investigación, y en el *Manual para la elaboración y presentación de trabajos de grado y otros textos académicos* Galindo (2011) el presente trabajo se desarrollo con base en el enfoque de la línea de Investigación de Música y Pedagogía ya que con el producto final se pretende experimentar nuevas metodologías en la enseñanza de la música tradicional del Tolima.

5.3. ETAPAS DE ELABORACION

Las etapas de elaboración fueron un aspecto clave del desarrollo de la guía de estudio ya que permitieron establecer un derrotero a seguir para la consecución de la información y la obtención del producto final. La secuencia de las etapas en las que se desarrolló la *guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores* son las siguientes

5.3.1. Sondeo de opinión

Para determinar cuáles serían los bambucos seleccionados para el material de la cartilla se realizó un sondeo de opinión donde músicos e intérpretes que estuvieran inmersos en la escena musical folclórica Tolimense expresaron sus opiniones sobre dicha temática. (Ver anexo 1)

5.3.2. Recopilación de información primaria y secundaria

Se recopilaron fuentes de información primaria y secundaria tales como partituras originales y grabaciones de los cuatro bambucos seleccionados. Estas fuentes fueron conseguidas por medio de entrevistas a expertos, bibliotecas e internet.

5.3.3. Transcripción de las líneas melódicas de los cuatro bambucos seleccionados y transcripción a un software de edición musical.

En la transcripción de las líneas melódicas de los cuatro bambucos a cualquier instrumento melódico no transpositor fue importante tener en cuenta aspectos tales como las fuentes primarias ya fueran grabaciones, y transcripciones de otras fuentes, con el fin de mantener la escritura más aproximada a la original teniendo en cuenta su facilidad en la lectura en el momento de ser interpretada.

Las transcripciones de las líneas melódicas de cada bambuco fueron desarrolladas en el software de edición musical Finale 2011, estos archivos se utilizaron posteriormente en el cuaderno instructivo de la guía de estudio para ilustrar la interpretación de la línea melódica en cada bambuco.

Por cuestiones metodológicas que se explicaran en el capítulo siguiente los bambucos se escribirán a 6/8 para buscar igualdad de criterios y facilidad en la interpretación.

5.3.4. Producción y grabación

La guía de estudio propuesta consta de un CD de audio que cuenta con la grabación de los bambucos seleccionados. En esta fase de la elaboración de la guía, se realizó la producción y posterior grabación de cada uno de los audios.

Los tracks que contiene el CD son de dos tipos, el primero “*completo*”, es decir percusión, piano, tiple, bajo eléctrico y un instrumento melódico, donde se mostrara la interpretación de las líneas melódicas de los cuatro bambucos seleccionados en la flauta travesa. El segundo tipo es de “*estudio*” para cualquier instrumento melódico no transpositor, donde el estudiante del instrumento melódico tendrá la oportunidad interpretar directamente sobre el track de audio, la línea melódica del bambuco seleccionado.

5.3.5. Diseño gráfico de la guía de estudio

La guía de estudio propuesta está compuesta por un cuaderno instructivo el cual fue cuidadosamente elaborado buscando la simplicidad en su contenido y diseño. Para lograr este propósito se utilizaron herramientas visuales como gráficos y partituras, acompañadas de nociones teóricas, aspectos históricos del bambuco y un entorno gráfico agradable que facilita la practicidad de la guía y su entendimiento.

6. INFORME DE LA INVESTIGACIÓN

Con base en el trabajo de investigación desarrollado en el presente documento los resultados obtenidos concertaron en el desarrollo de la *guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores*. La guía consta de las secciones que se describen a continuación.

6.1 DISEÑO DEL MATERIAL DIDÁCTICO (Guía de estudio)

En el desarrollo de la cartilla se tuvieron en cuenta aspectos teórico-prácticos que permiten la fácil comprensión de los conceptos, significados, ejercicios preparatorios, partituras etc. A continuación se muestra su contenido y su ubicación dentro de la cartilla:

1. PLANTEAMIENTO DIDÁCTICO	Pág.
1.1 Introducción	3
1.2 Objetivos	4
1.3 Estructura de la cartilla	5
1.4 Metodología	6
1.5 Perfil del estudiante	7
1.6 Evaluación	8
2. HISTORIA DEL BAMBUCO	9
3. BAMBUCOS	11
3.1. El Contrabandista y Ojo al Toro	11
3.1.1. Autor: CANTALICIO ROJAS	11
3.1.2. Reseña de la obra	13
3.1.3. Ejercicios preparatorios y partitura para el bambuco El contrabandista	14
3.1.4. Ejercicios preparatorios y partitura para el bambuco Ojo al toro	16

3.2. Sanjuanero Tolimense	18
3.2.1. Autor: JOSE IGNACIO CAMACHO TOSCANO	18
3.2.2. Reseña de la obra	19
3.2.3. Ejercicios preparatorios y partitura para el Sanjuanero Tolimense	19
3.3. San Pedro en el Espinal	21
3.3.1. Autor: MILCIADES GARAVITO	21
3.3.2. Reseña de la obra	22
3.3.3. Ejercicios preparatorios y partitura para San Pedro en el espinal	22
4. GLOSARIO TÉCNICO	27
5. BIBLIOGRAFÍA	29

6.1.1. Planteamiento didáctico

En esta sección se explica el fundamento pedagógico, las metodologías sugeridas aclarando el perfil del estudiante y los objetivos que se pueden alcanzar como un aprendizaje significativo o un aprendizaje autónomo mediante la utilización de la cartilla y con el beneficio de la NTIC (CD).

- **Objetivos**

Al diseñar este material didáctico se busca brindar herramientas musicales e históricas que le permitan al estudiante interpretar bambucos propios de las raíces colombianas y el desarrollo de la habilidad motriz fina en la digitación de los mismos.

Objetivos para el alumno

- Conocer el contexto histórico de los bambucos a interpretar identificando el autor y las inspiraciones del mismo.
- Reconocer el bambuco como un ritmo propio del folclor colombiano.
- Desarrollar habilidades motrices que le permitan mejorar la digitación de pasajes melódicos con diferentes grados de dificultad.

- Generar el hábito de estudio de su instrumento en casa a partir de la utilización de esta cartilla y ejercitar la lectura en el pentagrama de las figuras musicales.
- Interpretar los bambucos con el instrumento que domina empleando el acompañamiento instrumental presente en el CD (NTIC) respetando el tiempo original de la obra.

Objetivos para el profesor

- Fomentar la interpretación de bambucos que poseen una riqueza en sus motivos rítmicos y melódicos.
- Captar el interés del alumno hacia la música colombiana que brinda la posibilidad de desarrollar habilidades en la ejecución del instrumento.
- Utilizar los ejercicios preparatorios planteados en la cartilla para adquirir el nivel necesario al interpretar los bambucos.
- Implementar el uso de las NTIC por medio del funcionamiento del CD y mostrar sus ventajas para la práctica y ejecución final de los bambucos.

- Estructura de esta cartilla

Esta cartilla está diseñada con el propósito de lograr un aprendizaje específico de la línea melódica del bambuco y su interpretación instrumental; está realizada con un enfoque limitado a instrumentos melódicos no transpositores en clave de sol, (flauta dulce, flauta travesa, flauta de caña tradicional del Cauca y del Tolima, tiple, guitarra, piano,...) ya que estos posibilitan la interpretación de una melodía con el sonido en la altura real, equivalente a la ubicación de la nota en el pentagrama.

La cartilla contiene 2 elementos básicos que servirán de apoyo al estudiante y al docente. El primero es el material impreso que contiene las reseñas históricas la fundamentación teórica y ejercicios prácticos; estos ejercicios concentran los motivos rítmicos y melódicos fundamentales de cada una de las melodías de los bambucos y permiten desarrollar habilidades para interpretar los pasajes musicales de mayor nivel de interpretación; el segundo es un

Cd de audio el cual está conformado por un track que contiene una pista musical con la melodía, una segunda pista sin la melodía y la melodía sin acompañamiento, que servirá como referencia auditiva de la manera correcta como debe ser interpretado el bambuco. Los bambucos que se presentan en esta cartilla fueron seleccionados a partir de un sondeo de opinión aplicada a una muestra especializada compuesta por docentes de música y folcloristas.

- Proceso de ejecución pedagógico

Se sugiere realizar los siguientes pasos durante el estudio de los bambucos:

- Escuchar la pista musical con la melodía del bambuco.
- Leer las reseñas históricas del bambuco y generar una representación significativa de las mismas.
- Realizar una lectura exploratoria de la partitura general ya sea con solfeo o con el instrumento que domina.
- Identificar los pasajes musicales de mayor dificultad.
- Ejecutar los ejercicios preparatorios para mejorar la digitación de los pasajes.
- Practicar la melodía completa a diferentes velocidades de manera progresiva, hasta llegar al tiempo real de la obra y así tocarla con la pista musical encontrada en el CD.

- Metodología

Esta cartilla promueve la aplicación de la enseñanza activa que tenga en cuenta los conocimientos previos del estudiante y el aprendizaje significativo, para alcanzar las metas de interpretación musical propiciando el autoaprendizaje o aprendizaje autónomo. Desde el punto de vista pedagógico existe la posibilidad de implementar la guía de un docente fomentado el aprendizaje significativo o el autoaprendizaje dependiendo del perfil del estudiante.

Teniendo en cuenta que esta guía está enfocada en el aspecto práctico, se trataron cuatro tópicos fundamentales: el aspecto

histórico conceptual, en donde citamos la importancia del bambuco a nivel etnomusicológico y social; el segundo aspecto rítmico, en donde fundamentamos al estudiante en la interpretación de diferentes motivos rítmicos; el tercero es el aspecto melódico; y el cuarto el recurso del audio que en una forma sencilla ayuda de manera significativa en el proceso de interiorización y aprendizaje del bambuco.

- Perfil del estudiante

El estudiante que aborde esta cartilla debe poseer competencias, es decir conocimientos básicos en Gramática Musical (lectura del pentagrama, conocimiento de las figuras musicales y su duración, etc) y conocimientos elementales en técnica de interpretación y digitación para su instrumento.

Por otra parte existe un pequeño grupo de estudiantes que aunque tienen alguna formación musical, que en la mayoría de los casos es de tipo empírico y no posee la formación técnica adecuada, los cuales son candidatos preferenciales para trabajar con las dos propuestas es decir ser asesorado por un docente o abordar la cartilla de manera autónoma.

Los estudiantes que posee pocos conocimientos musicales, esto significa que primero que todo desea aprender música y en algunos casos no tiene las bases suficientes y necesarias para enfrentar el autoaprendizaje, necesitan un profesor para guiar el proceso.

El estudiante que ya posea competencias; es decir habilidades para argumentar, proponer soluciones a problemas, generar planes, ser hábil y estar motivado al logro, estar motivado a aprender, valorar su entorno, valorar sus conocimientos, tener confianza en sí mismo y solidificar conductos de comunicación, tiene el perfil óptimo para asumir su proceso de autoaprendizaje.

- Evaluación

La evaluación debe ser entendida como un proceso de información sobre el aprendizaje del estudiante. Una metodología, basada en el

desarrollo de actitudes y en la práctica de procedimientos para lograr el aprendizaje de conceptos, debe conceder igual importancia a todos estos ámbitos. La evaluación condiciona, las estrategias de enseñanza y aprendizaje, y bien concebidas, permiten diagnosticar la situación del estudiante y pronosticar su posible evolución al tiempo que cumple una función orientadora del proceso. La evaluación se realizará de manera continua y progresiva, la cual puede contar con la autoevaluación y la heteroevaluación. Para alcanzar un excelente nivel de interpretación, es importante abordar los ejercicios preparatorios, entenderlos, practicarlos y de esta manera tener las bases para interpretar las partituras de los bambucos aquí trabajos y así obtener una excelente evaluación del proceso y alcanzar los objetivos.

6.1.2. Historia del bambuco

Ubica al usuario de la cartilla dentro de un contexto cultural y su devenir etnológico a través del folclor, el cual lo enmarca en un punto de referencia como tradición popular.

6.1.3. Bambucos

La sección de bambucos está conformada por la biografía de cada uno de los autores, la reseña de la obra, los ejercicios preparatorios diseñados con el fin de proporcionar las herramientas que le permitan al estudiante desarrollar habilidades motrices necesarias para la interpretación; también encontramos la partitura de cada bambuco.

Como se mencionó en el marco teórico, pese a la divergencia de conceptos que existen sobre la correcta escritura del bambuco, en la guía propuesta en el presente documento la escritura se realizó en 6/8, porque esta medida encaja fácilmente sobre el esquema rítmico y armónico de los bambucos seleccionados permitiendo al estudiante una fácil comprensión a la hora de

su lectura e interpretación. Teniendo en cuenta el proceso de aprendizaje planteado en la guía, la signatura de medida 6/8 resulta altamente funcional para el estudiante que interpreta las obras, ya que como bien es sabido al desarrollar la lectura del ritmo bambuco sobre la partitura a 3/4 el nivel de dificultad se incrementa por la complejidad rítmica para este aire detrás de dicha medida. A pesar de que la escritura a 6/8 y 3/4 son dos formas de concebir la misma idea musical, pero planteada en maneras distintas aun así se obtiene el mismo resultado sonoro, consideramos que no es tan importante cómo se escriba en la partitura el bambuco, sino como resulta más eficaz para el proceso de aprendizaje del alumno. Como lo mencionaría León Cardona: *“El modelo clásico de la escritura del bambuco en la primera mitad del siglo XX fue a 3/4, sin embargo la evolución musical y su transformación hacia la estandarización del género llevaron a la forma de notación a 6/8”* (Cardona, 2009 p.126)

6.1.4. Glosario técnico

En esta sección, la guía de estudio ofrece un glosario técnico que facilitará el entendimiento de los ejercicios y la didáctica propuesta en la misma. Por ejemplo:

- **Instrumento No Transpositor:** Se refiere a un instrumento para el cual la altura de la nota que suena corresponde a la altura de la nota escrita, por ejemplo flauta dulce, flauta travesa, guitarra, tiple, piano, entre otros.
- **Instrumento Transpositor:** Se refiere a instrumentos cuyos sonidos escritos son diferentes de los sonidos reales producidos. Es decir, un instrumento transpositor toca o lee una nota y suena otra, por ejemplo clarinete, saxofón, contra bajo, contra alto, trompeta, oboe, contra fagot, contra bajo,...

6.1.5. Bibliografía

Por último la guía ofrece la bibliografía utilizada en su elaboración.

6.2 DISEÑO DEL MATERIAL DIDÁCTICO NTIC (CD)

Dando uso a las herramientas que nos ofrece la tecnología (NTICS) se diseñó una portada digital que hace parte del desarrollo estético de la cartilla; de igual manera se desarrolló la grabación y producción musical utilizando el software (Protools), interfaz DG y el PC IMAC. El proceso de grabación y producción (mezcla y masterización) de los cuatro bambucos inicia con la implementación de los siguientes instrumentos: flauta traversa, tiple, bajo eléctrico, piano y batería. Los audios se capturaron en un estudio de grabación donde participaron diferentes intérpretes especializados en cada uno de los instrumentos mencionados. Los intérpretes que grabaron fueron los siguientes:

Erick Gustavo Cabezas, Piano

Diego Fernando Cuartas, Bajo

Fredy Augusto Morales, Tiple

Jhon Alejandro Camacho, percusión

Juan Pablo Sánchez, Flauta Traversa

Se adaptó la percusión menor y la tambora a un solo instrumento de percusión, en este caso la batería, como factor importante se conservó el patrón rítmico del bambuco; el piano ensambló el ritmo del bambuco y el acompañamiento armónico de las obras buscando una sonoridad interesante y coherente. El bajo complementó la función armónica que tendría de manera tradicional la guitarra y resaltó la profundidad armónica complementando los acentos marcados en la percusión; la flauta mantuvo la fidelidad de la melodía de las obras y como aporte tradicional se implementó el tiple por su sonoridad y por ser uno de los instrumentos de cuerda más tradicionales de Colombia.

En el Cd encontramos los track de audios descritos a continuación:

El contrabandista:

1. Melodía
2. Pista

3. Pista con melodía

Sanjuanero tolimense

1. Melodía

2. Pista

3. Pista con melodía

Ojo al toro

1. Melodía

2. Pista

3. Pista con melodía

San Pedro en el Espinal

1. Melodía

2. Pista

3. Pista con melodía

7. CONCLUSIONES

- Este proyecto tuvo como principal objetivo desarrollar una guía de estudio que sirviera como material didáctico para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales del Tolima en instrumentos melódicos no transpositores el cual se llevó acabo dando como resultado un interesante material didáctico. Esta guía de estudio es útil para complementar el proceso de enseñanza y aprendizaje en instituciones educativas, entidades de educación técnica y educación no formal.
- La *guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores* es un material que resulta particularmente útil al requerir elementos de estudio que sirvan como fuente de consulta acerca del bambuco, sus orígenes, evolución y su interpretación, brindando al estudiante autodidactismo, retroalimentación, y secuencia de estudio controlada. Por medio del presente trabajo se logró un material visualmente agradable, adaptado al contexto sonoro y direccionado a profesores o estudiantes, instrumentistas que puedan interpretar una línea melódica, y también a músicos autodidactas con conocimientos básicos en los rudimentos de la gramática musical que no pertenezcan a un ámbito de formación académica formal.
- La experiencia de este proyecto no solamente dio como resultado una guía de estudio para bambucos, sino que también contribuyo a nuestro desarrollo académico en cuestiones investigativas el cual nos permitió poner en práctica los aspectos teórico-prácticos aprehendidos durante la experiencia del proyecto Colombia creativa.
- La pertinencia del uso de las NTICS en la educación es un factor indispensable que no podemos obviar como educadores. Estas nuevas tecnologías nos dotan de herramientas útiles que abren caminos y facilitan el quehacer educativo por medio de la tecnología. En el desarrollo de la Guía de estudio la importancia de las NTICS fue

imprescindible para la consecución de los objetivos propuestos como el proceso de grabación y producción musical, y el desarrollo del material gráfico de la guía.

- El resultado esperado que a futuro se derivara del uso de *guía de estudio para la interpretación de cuatro bambucos tradicionales tolimenses en instrumentos melódicos no transpositores* permitirá el acceso a una herramienta que le permitirá a muchos estudiantes, docentes e instrumentistas un acercamiento los aires folclóricos desde otra perspectiva, donde el uso continuo de las NTICS juegue un papel preponderante en los nuevos métodos y formas de enseñanza, y que abra las puertas a novedosas propuestas educativas que utilicen la tecnología como medio de innovación.

8. REFERENCIAS

- Aguiar M., Farray J., & Santana J. (2002) *Cultura y educación en la sociedad de la información*. España. Netbiblo
- Añez J. (1951). *Canciones y recuerdos: Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*. Bogotá. Impr. Nacional.
- Bermudez E. (2009) Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de 'Pelón y Marín' (1908) y su contexto. *Ensayos. Historia y teoría del arte Universidad Nacional de Colombia*. Núm. 17, pp. 87-134.
- Bernal M. (2004). *Del Bambuco a los bambucos - V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional do Estudo da Música Popular Brasil*. IASPM-LA
- Bohorquez N. (2009). *Arreglos para cuarteto típico Colombiano*. Pereira. Trabajo de grado Escuela de música. universidad Tecnológica de Pereira
- Cardona L. (2009) El bambuco moderno y su escritura a 6/8. *Música cultura y pensamiento*. Núm.1, p.126
- Conservatorio del Tolima. (2011). *Manual para la elaboración y presentación de trabajos de grado y otros textos académicos*. Ibagué.
- Conservatorio del Tolima. (2011). *PEI*. Ibagué
- Cruz M. (2002) Folclore música y nación. El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nomadas*. Núm.17, pp. 219-231
- D'aleman T. (1885). *Método Completo para aprender con perfección a Tocar la Bandola*. Paris: Imprenta especial DELANCHY et Cie.

Franco L. (2005). *Cartilla de iniciación musical "Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos*. Bogotá. Plan Nacional de Música para la Convivencia Dirección de Artes - Área de Música Ministerio de cultura

Galindo H., (1993). *Memorias de Cantalicio Rojas González 1896-1974*. Ibagué, El Poira editores e impresos S.A.

Gibson D. (2005). *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. Boston. Artistpro publishing

Guillermo M., Alonzo C. (1997) *Medio de enseñanza: Material de Autoaprendizaje*. México. Fomes

<http://www.banrepcultural.org/book/export/html/27401>

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/home/1592/w3-channel.html>

<http://www.mineducacion.gov.co/1621/article-87399.html>

Isaacs J. (1969). *María*. Buenos Aires. Editorial Huemul.

Kalmanovitz S. (2004). *Economía Y Nación*. Bogotá. Grupo Editorial Norma

Katz B. (2002). *La masterización de audio, el arte y la ciencia*. Burlington. Focal Press

Mazuera L. (1972). *Orígenes Históricos del bambuco, Teoría Musical y Cronología*. Cali, Imprenta departamental

Miñana C. (1997). *Los caminos del bambuco en el siglo XIX" Revista A Contratiempo vol 9: fasc: 1*. Bogotá. Ministerio de Cultura

Morales J, Rodríguez A. (2006). *Material educativo computarizado para la enseñanza de cinco ritmos tradicionales del Tolima en la guitarra*, Trabajo de grado. Ibagué. Conservatorio del Tolima, Facultad de Educación y Artes

Motta A.F., Alferez D.M., Camargo J. & Sanchez S.M. (2009). *José Ignacio Camacho Toscano: Legado Artístico y Musical de un Maestro Para el Tolima*. Tesis de grado, programa de licenciatura en Música. Ibagué. Conservatorio del Tolima.

- Ochoa, A. M. (1997). *Tradición género y nación en el bambuco* Revista A Contratiempo 9: 34-44
- Owsinski B. (2009). *The Recording Engineer's Handbook*. Boston. Hal Leonard Corporation
- Pardo A, Pinzon J. (1961). *Rítmica y melódica del folclor chocoano*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Perez J, Montalvo F. (2006). *Improvisación en el pasillo y el bambuco de la región andina colombiana*. Bogotá. Trabajo de grado, Universidad El Bosque
- Restrepo H., Uribe L., Mejia M., (1986). *A mí cántame un bambuco: con un estudio técnico de Luis Uribe Bueno*. Medellín. Ediciones Autores Antioqueño
- Ribes E. (1982) *El conductismo reflexiones críticas*. Barcelona. Fontanella s.a.
- Rico J. (2004). *La canción colombiana: su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*. Bogotá. Grupo Editorial Norma
- Rios R. (2008). *El Tolima grande a capella*. Ibagué, Corporación Cantoría del Tolima
- Rodriguez G., Flores J., Garcia E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga. Ediciones Aljibe
- Sala E, Onrubia J, (2009). *Las Teorías del Aprendizaje Escolar*. Editorial UOC.
- Salcedo L. (2001). *Ingeniería de Software Educativo, Teorías y Metodologías que la sustentan.*, Buenos aires. Free Press.
- Sanchez S. (2009) Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música cultura y pensamiento*. Núm.1, pp.115-130
- Torre J.C., (1997). *Aprender a pensar y pensar para aprender: estrategias de aprendizaje*. Madrid, Narcea Ediciones.

Trujillo A. (2002) *Bambuco Tradicional, baile autóctono Huilense*. Neiva. Fondo de autores Huilenses

Varney J. (2001). *An Introduction to the Colombian "bambuco" Author(s): John Varney Source: Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 22, No. 2* Houston. University of Texas Press

Zamudio D. (1961). *El folclore musical en Colombia. El bambuco* "Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Bogota. Cedefim

Zubiría H. (2004). *El constructivismo en los procesos de enseñanza-aprendizaje en el siglo XXI. Santiago de Chile*. Plaza y Valdes.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Sondeo de opinion

ANEXO B. Guia de studio