

**LA SONORIDAD ANDINA LATINOAMERICANA EN EL CONJUNTO
COLOMBIANO DE FLAUTAS DE PICO, GUÍA DIDÁCTICA PARA EL
APRENDIZAJE DE LAS ARTICULACIONES**

FELIPE GUEVARA FORERO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LIC. MÚSICA

BOGOTÁ

2021

**LA SONORIDAD ANDINA LATINOAMERICANA EN EL CONJUNTO
COLOMBIANO DE FLAUTAS DE PICO, GUÍA DIDÁCTICA PARA EL
APRENDIZAJE DE LAS ARTICULACIONES**

FELIPE GUEVARA FORERO

CC. 1030676935

Cod. 2015275015

**PROYECTO DE GRADO PRESENTADO COMO PRE-REQUISITO PARA OPTAR
POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA**

ASESORA: MARIA TERESA MARTINEZ AZCARATE

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LIC. MÚSICA

BOGOTÁ

2021

Resumen

Esta investigación busca incorporar elementos técnicos de la articulación y dar solución a ellos a través de una guía didáctica que contribuya en la interpretación de la sonoridad andina a través del aire de huayno, aplicado a un conjunto de flautas dulces con acompañamiento del charango y la tambora andina.

Abstract

This research seeks to incorporate technical elements of articulation and provide a solution to them through a didactic guide that contributes to the interpretation of Andean sonority through the huayno air, applied to an ensemble of recorders with charango and Andean tambora accompaniment.

Índice

Introducción	6
1. Aspectos de la investigación.....	7
1.1 Descripción del problema.....	7
1.2 Justificación.....	9
1.3 Pregunta Problema	10
1.4 Objetivos	10
1.4.1 Objetivo general	10
1.4.2 Objetivos específicos	11
1.5 Antecedentes	11
2. Marco Teórico.....	14
2.1 Epistemología de la música andina latinoamericana.....	14
2.2 Aire Huayno	16
2.3 Flauta de pico	19
2.3.1 Evolución.....	20
2.3.2 Clasificación	23
2.3.3 Cuarteto de flautas de pico	24
2.4 Producción del sonido	26
2.4.1 Respiración.....	26
2.4.2 Emisión.....	26
2.4.3 Articulación.....	27
2.5 Transferencia de aprendizaje.....	29
3. Marco metodológico	31
3.1 Enfoque investigativo.....	31
3.2 Tipo de investigación	32
3.3 Instrumentos de indagación.....	33
3.4 Población.....	34
3.5 Diseño metodológico	36
4. Sonoridad andina aplicada al Conjunto colombiano de flautas dulces.....	38
4.1 Organología andina	38
4.2 Formato instrumental Conjunto Colombiano de flautas de pico.	42

GUIA DIDACTICA.....	45
Introducción	47
Capítulo I	48
1. Orientaciones básicas sobre la técnica de la flauta de pico.....	48
1.1 Respiración	48
1.2 Emisión del aire	50
Capitulo II.....	52
2. Articulaciones.....	52
2.1 Portato.....	52
2.2 Staccato.....	54
Capitulo III.....	56
3. Combinando las articulaciones.....	56
3.1 Ejercicios Melódicos	56
3.2 Articulación Doble	58
Capitulo IV.....	59
4. Ejercicios de articulación para la interpretación de Huayno andino	59
4.1 Células rítmicas del Huayno en articulación doble	59
4.2 Escalas pentatónicas	60
5. Articulaciones en Melodías en aire de huayno.....	62
Adaptaciones.....	63
Orientaciones sobre dos adaptaciones	63
Adaptaciones.....	70
Bibliografía	84

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 Celula rítmica huayno.....	18
Ilustración 2 Variaciones rítmicas huayno.....	18
Ilustración 3 División del pulso (Carrasco, 2018)	19
Ilustración 4 Flauta tallada en hueso (BBC mundo, 2009).....	21
Ilustración 5 Flautas renacentistas (Virdung, 1511)	21
<i>Ilustración 6 Flauta Barroca</i> (Conservatorio Superior de Sevilla, 2014).....	22
Ilustración 7 Partes de la Flauta en el barroco (Conservatorio superior de sevilla, 2014)	22
Ilustración 8 bisel (thomann, s.f.)	24
Ilustración 9 Partes del cuarteto de flautas (Morate, 2017)	25
Ilustración 10 Articulación (Barrios, Breve tratado de la Flauta Dulce, 2017)	28
Ilustración 11 Grupos de quenás tomado de (Alarco, y otros, Sonidos Andinos una antología de la música campesina del Perú, 2002).....	39
Ilustración 12- Dos medias-flautas ira (7" T) y arka (6T) con "falso" (llamado china en este caso), en donde la duplicación del concepto macho-hembra (basado en Baumann 1996: 36).	39
Ilustración 13 Flautas transversas tomado de (Civallero, 2017)	40
Ilustración 14 Cuarteto de flautas	42
Ilustración 15 Cuarteto de flautas con charango.....	42
Ilustración 16 Cuarteto de flautas con Guitarra	43
Ilustración 17 Conjunto colombiano de flautas de pico.....	43
Ilustración 18 Respiración abdominal acostado	48
Ilustración 19 Respiración abdominal	49
Ilustración 20 Fonema D (Dilo en ingles, s.f.).....	52
Ilustración 21 Fonema R (Dilo en ingles, s.f.).....	53
Ilustración 22 Fonema T (Dilo en ingles, s.f.)	54
Ilustración 23 La Partida- Víctor Jara Adap - Felipe Guevara compas 12-14.....	64
Ilustración 24 La Partida- Víctor Jara Adap - Felipe Guevara compas 40	64
Ilustración 25 La Partida- Víctor Jara Adap - Felipe Guevara compas 42-45.....	65
Ilustración 26 La Partida- Víctor Jara Adap - Felipe Guevara compas 38-41	65
Ilustración 27 Sonatina- Quilapayun Adap - Felipe Guevara compas 32-35	66
Ilustración 28 Sonatina-Quilapayun Adap - Felipe Guevara compas 27-31	67

Introducción

Las flautas de pico son instrumentos de viento utilizados en la música de cámara y gran parte de su repertorio es Barroco europeo, periodo musical donde los compositores escribieron numerosas obras para este instrumento con un alto nivel de virtuosismo.

En los periodos históricos posteriores, clásico y romántico, la atención de los compositores se enfoca en los cuartetos de cuerda y la orquesta sinfónica, por esta razón la flauta pierde popularidad y repertorio. Actualmente la flauta de pico adquiere renombre como instrumento de aprendizaje gracias a las metodologías de la escuela activa y por otra parte en el repertorio de música contemporánea.

Esta investigación relata la evolución histórica de las flautas de pico, los elementos básicos en cuanto a la respiración, emisión y articulación, las características organológicas del cuarteto Soprano Alto Tenor Bajo y el Conjunto colombiano de flautas dulces.

Posteriormente se define qué es lo andino, como termino que alude a lo musical y a una zona geográfica específica donde convergen diferentes culturas. Se exponen, además, los instrumentos aerófonos de la zona andina latinoamericana, sus maneras de ejecutar e interpretar con el fin de desarrollar una guía didáctica que transfiera la técnica articularia de la flauta de pico en función de dos arreglos en aire de huayno.

1. Aspectos de la investigación

1.1 Descripción del problema

En el año 2015 nace un cuarteto de flautas de pico en la comuna I del municipio de Soacha, inicialmente con el nombre *Cuarteto de flautas dulces Frans Brüggen* en homenaje al flautista holandés Frans Brüggen nacido en (1967) por sus grandes contribuciones a la música para este instrumento. Fue profesor de la Universidad de Harvard y la Universidad de Berkeley, además de grabar una selección de obras bastante amplia del repertorio de la flauta de pico y la flauta traversa, escrito a lo largo de su historia. Esto no solo posicionó a la flauta dulce como un instrumento virtuoso, sino que además generó escuela en este instrumento motivando el estudio de este e invitando a compositores que escribieron música contemporánea para este instrumento.

En sus inicios el *Cuarteto de flautas dulces Frans Brüggen* enfatiza en la interpretación de repertorio barroco¹ de compositores como Alessandro Scarlatti, J.S Bach y Georg Friedrich Händel, dada por el gusto estético del grupo hacia la música de esta época donde la flauta fue un instrumento muy utilizado en las composiciones, aprovechando las características polifónicas y contrapuntísticas propias de un cuarteto musical con instrumentos melódicos, en espacios cerrados como lo fue la música de cámara.

El bajo continuo es otro elemento indispensable en la música del barroco, consiste en la unión de un instrumento armónico como el clavecín o el laúd con la voz del bajo, marcando constantemente la armonía de las piezas, estos instrumentos de acompañamiento actualmente no se fabrica en masa y son de muy difícil acceso, razón por la cual se integra la guitarra acústica al conjunto por su similitud con el Laúd, de esta manera se amplía la sonoridad del grupo, por lo que pasa a llamarse *Conjunto de flautas de pico Frans Brüggen*.

En la comuna I del municipio de Soacha, nace la academia de música que lleva el mismo nombre del conjunto: *Academia Frans Brüggen*, con la misión de ofrecer procesos formativos en música

¹ Barroco: movimiento cultural y artístico que se desarrolló hacia finales del S. XVI hasta mediados del S. XVII permeando la literatura, arquitectura, escultura y la música.

y gestar escenarios de participación en la comuna que contribuyan al esparcimiento y desarrollo cultural de sus habitantes, a través de conciertos de música clásica - tradicional colombiana y conciertos didácticos

El acercamiento del *Conjunto de Flautas Frans Brüggen* con la comunidad inicia ofreciendo conciertos didácticos en colegios donde las niñas y los niños del municipio aprendieran no sólo términos o conceptos musicales como la lectura, la escritura o la clasificación de alturas, también viajar a través de la imaginación por medio del timbre y los ritmos musicales que recrean las características sonoras de un lugar, en este caso la geografía andina con el fin de sensibilizar a las personas acerca de la importancia que tiene cuidar conocer y apropiarse el territorio.

En línea con lo dicho, el *conjunto de flautas* ve la necesidad de abordar otros repertorios por medio de los cuales expresen temáticas de cuidado, sentido de pertenencia, sensibilización al territorio y al paisaje sonoro de otro contexto, hallando resonancia a través de aires andinos latinoamericanos con nuevas posibilidades tímbricas y sonoras para el conjunto generando un sincretismo que vincula instrumentos de cuerda como el charango e instrumentos de percusión menor andinas como cucharas, maracas y tambora, al conjunto de flautas, dando transformación al nombre de *Conjunto de flautas Frans Brüggen a Conjunto colombiano de Flautas Dulces*.

En esta búsqueda de saberes musicales y expresivos se ve la necesidad de investigar más a fondo acerca del repertorio basado en música andina latinoamericana, así como tomar conciencia de las implicaciones técnicas que tiene para el *conjunto colombiano de Flautas* el abordar estas músicas, así como la importancia de conocer su contexto y las características propia del aire musical.

Por lo anterior, la presente investigación pretende develar aspectos del desarrollo técnico en la ejecución de las flautas dulces que requieren la adaptación de articulaciones, elementos expresivos y ornamentos propios de la música occidental, a la interpretación de un aire latinoamericano junto al charango y percusión menor añadido al conjunto.

1.2 Justificación

Tras la popularidad de la flauta de pico en los periodos histórico-musicales renacimiento y barroco, se da una notable caída en lo que a música escrita respecta para este instrumento, pues en los siglos siguientes los compositores hacen en menor medida piezas corales y se concentran en formatos de cuerda y agrupaciones más grandes como lo sería la orquesta sinfónica. A partir de su desarrollo en el clasicismo la flauta pierde popularidad, aunque posteriormente a mediados del siglo XX, cobra nuevamente relevancia gracias a tendencias de interpretación en música histórica o antigua como lo es el caso del músico *Frans Brüggen* mencionado anteriormente.

Por otro lado, nuevas corrientes pedagógicas toman la flauta dulce como instrumento fundamental en el aprendizaje musical, por su rapidez de aprendizaje, “facilidad” para emitir sonidos y además su costo accesible. Catalogándose como un instrumento escolar, principalmente gracias a las contribuciones de la metodología Orff donde en su amplia propuesta utiliza la música tradicional en la enseñanza musical haciendo uso de la Flauta de pico y otros instrumentos de percusión menor.

Para el *Conjunto colombiano de Flautas de Pico* es importante resignificar el uso de la flauta de pico como un instrumento de concierto, que requiere un estudio riguroso, una técnica adecuada y, dada su sonoridad agradable que no se limite a la iniciación musical o instrumental, sino que transmita por otros escenarios y con otras dinámicas. Por lo anterior, esta investigación pretende adaptar obras del repertorio andino, ajustándolas a las necesidades del formato y; por este medio mejorar su nivel técnico e interpretativo en su hacer musical y cumplir su objeto social en la comuna I de Soacha.

Se considera importante también obtener mejores resultados sonoros en cada ejecución, por lo tanto, se suma al proceso de aprendizaje de cada pieza del repertorio una serie de pautas técnicas como: Emisión de aire, Articulación, Digitación y precisión de los motivos rítmicos característicos de la obra abordada. Estos aspectos técnicos e interpretativos no se aplican de la misma manera en la música barroca, por lo que se hace importante en esta investigación resaltar las características

que en este sentido requieren ser tenidas en cuenta al momento de apropiarse el repertorio de las obras andinas y permitir que cada músico las integre de la mejor manera.

Cabe resaltar que aspectos como: gestualidad, emotividad, y expresión, van de la mano con los significados que el músico asocie en su interpretación y condicionados en buena medida por los saberes de tipo contextual que se tenga alrededor de la música: cultura, territorio, memoria, estética. Motivo por el cual es necesario situar al intérprete en un contexto puntual por medio de un referente histórico y puntos geográficos (pues este trabajo no pretende ahondar en dinámicas socio culturales o etno-educativas) de las prácticas de donde provienen estas músicas y que aporte en su significado cultural.

Por los motivos expuestos esta investigación pretende contribuir de manera significativa al proceso musical de *Conjunto colombiano de Flautas dulces* también a sus proyecciones artísticas y pedagógicas a través de una guía didáctica permita comprender e interiorizar las articulaciones propias del lenguaje de la flauta de pico aplicadas a dos adaptaciones contrastantes del repertorio andino latinoamericano que contenga también pautas metodológicas que aborden aspectos del desarrollo técnico e interpretativo y de esta manera contribuir al avance artístico, pedagógico y social del grupo.

1.3 Pregunta Problema

¿Cómo apropiarse elementos técnicos con base en los aires andinos latinoamericanos en la dinámica formativa del “*Conjunto Colombiano de flautas*”

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo general

Diseñar una guía didáctica con base en dos obras de música andina latinoamericana que contribuyan a la apropiación de elementos técnicos y sonoros en el “*Conjunto colombiano de Flautas dulces*”.

1.4.2 Objetivos específicos

- Reconocer las características organológicas del cuarteto de flautas de pico, además, de sus referentes históricos con el fin de conocer y tomar decisiones respecto al uso de la técnica
- Describir la técnica de la articulación instrumental europea que ha sido empleada en la flauta de pico, como un referente para el estudio interpretativo del conjunto.
- Explorar el concepto de la música andina latinoamericana donde exista una comprensión clara del término y su sonoridad, para la selección de un aire musical con mayor expansión por el territorio.
- Adaptar dos obras musicales en aire de huayno como un elemento que permita abarcar la sonoridad andina y poner en práctica las técnicas aprendidas.
- Realizar pautas metodológicas que permitan la implementación de articulaciones en la interpretación de piezas musicales.

1.5 Antecedentes

A continuación, se mencionan una serie de documentos que brindan aportes significativos en la enseñanza de la flauta de pico, la conformación de cuartetos y metodologías para estos instrumentos, los cuales permiten tener una visión más amplia de aspectos técnicos y didácticos del proceso de aprendizaje y así lograr un mejor acercamiento a la interpretación de música para flauta.

- **Estrategias pedagógicas en los procesos de iniciación musical a través de la flauta dulce** (López F. T., 2014)

Esta investigación parte de un recuento histórico de la flauta dulce donde resalta sus cualidades como instrumento de concierto, con amplio estudio y desarrollo musical, incentivando el gusto hacia el estudio de este instrumento, en escolares de básica primaria del colegio Fabio Terán López.

Posteriormente hace un análisis de los métodos tradicionales más utilizados en la iniciación musical de la flauta dulce como lo son la metodología de Carl Orff, Zoltan Kodaly, Maurice Martenot, Edgar Willems y Shinichi Suzuki, en aras de consolidar una estrategia pedagógica aplicable a procesos de formación musical.

Como objetivo se propone: Diseñar estrategias pedagógicas, que sirvan como guía en el trabajo de iniciación en la conformación del Ensemble de flautas dulces con niños entre 7 a 14 años con énfasis en repertorios sobre ritmos andinos colombianos.

Como resultado los procesos musicales fueron muy significativos, la calidad del sonido, la afinación, el volumen y la postura mejoraron, reflejando todo el proceso de formación aplicado con repertorio colombiano para el aprendizaje de la flauta dulce.

- **Reconocimiento e interés de la música colombiana por medio del aprendizaje de la flauta dulce, en el Colegio Gimnasio Moderno de Bogotá, grado cuarto Decroly (Payán, 2012)**

Este trabajo de grado apunta más hacia despertar un interés y aprecio de los niños por la música colombiana y despierta una preocupación por el desinterés que los niños del colegio Gimnasio Moderno de Bogotá tienen por las músicas colombianas.

Lo que propone esta tesis específicamente es el uso de la flauta dulce como medio para el aprendizaje de músicas autóctonas de Colombia como lo son melodías de costa atlántica, el pacífico, los llanos orientales y la región andina para dar una mirada amplia del territorio colombiano. Esto a futuro permitiría a los niños acercarse a otros instrumentos de viento de manera más cómoda. Este proceso se llevó a cabo en el periodo de un año de prácticas en el colegio Gimnasio Moderno de Bogotá.

Su objetivo propone: Despertar interés y reconocimiento de las músicas colombianas a través del aprendizaje de la flauta dulce (Soprano). Además de crear sentimientos de identidad y sensibilidad respecto a la música colombiana.

Metodológicamente esta tesis se basa en corrientes pedagógicas y psicológicas, siguiendo autores como J. Dewey y Decroly basándose en los centros de interés para llegar a los alumnos, un aporte muy significativo desde el punto de vista pedagógico.

- **Barrios, Breve Tratado de la Flauta Dulce (2017)**

Este tratado aporta significativamente en la recopilación de información respecto a las flautas de pico, haciendo una definición detallada de la familia instrumental, desde su evolución histórica hasta el diseño actual del instrumento y del cuarteto de flautas dulces.

En relación con este proyecto, el tratado de flauta dulce es una guía clara en cuanto a la instrumentación como la tesitura de cada flauta, aspectos técnicos como: respiración, articulación y digitación.

Para ampliar en cuestiones dinámicas e interpretativas desarrolla, perfila y secuencia el uso de las articulaciones propias de la flauta dulce, recurso técnico y expresivo estudiado en el instrumento como parte de los pilares de estudio.

Este trabajo surge como una propuesta de estudio para estudiantes universitarios que quieran mejorar la técnica de la flauta de pico, describe el autor que el conjunto de técnicas y ejercicios requieren de un bagaje en el instrumento para poder llegar de manera efectiva a su desarrollo.

- **La música andina como escenario de la educación artística desde la temática ambiental (Lancheros & Jaramillo, 2016)**

Esta investigación nace desde el proyecto de profesionalización de la Universidad Pedagógica Nacional, Colombia Creativa, realizada por Fernando Castilblanco Lancheros y Mauricio Jaramillo Noguera, en el año 2016.

Este trabajo propone una serie de talleres enfocado en niños y jóvenes del municipio de Ubaté donde por medio del aprendizaje de la música andina, se fortalezca la conciencia y la educación ambiental permitiendo dimensionar lo que implica el cuidado del territorio. Esto dio como resultado la creación de instrumentos musicales a partir de material reciclado, que posteriormente

se materializa en el Festival Bambú de la canción ecológica, con la participación de los niños y jóvenes de la región.

El repertorio que emplea es andino vocal e instrumental, donde se recrean paisajes sonoros del territorio andino y sus letras hablan de la naturaleza y el cuidado por la misma. Para la presente es una clara muestra de que la música andina evoca sentimientos y temáticas de amor por el territorio, teniendo efectos positivos en los oyentes como en los intérpretes.

2. Marco Teórico.

Es necesario precisar lo andino, brindar un contexto que permita comprender el significado y las raíces territoriales de esta música. Por otra parte, es indispensable conocer en profundidad el formato instrumental, el cuarteto de flautas de pico, sus implicaciones técnicas en la ejecución y por último definir una metodología que permita la articulación de estos componentes indispensables para la comprensión de esta investigación.

2.1 Epistemología de la música andina latinoamericana

Este apartado se compone de la reflexión sobre la lógica de ¿Qué es lo andino?, pues sus orígenes se encuentran más allá de lo musical como en la danza y encuentros sociales y culturales, estas definiciones son importantes para enriquecer el imaginario sobre esta música, como lo comenta cita de Yesid Pineda.

“Lo andino es un vocablo polisémico que no alude exclusivamente la zona geográfica atravesada por Los Andes. En lo territorial es un amplio espacio multinacional que incluye, además de los Andes, la Costa Occidental y la Amazonía de Sudamérica, a sociedades multiétnicas y pluriculturales, donde se conjugan y

complementan, la unidad y la diversidad. Lo andino es un proyecto de identidad e integración y un proceso cultural dinámico. La música andina es la música de estos pueblos, de estas culturas, producidas a través del tiempo, por indios, criollos, mestizos, negros, por una sociedad históricamente jerarquizada; es una música vigente y en constante innovación” (Godoy, 2007 citado en Pineda, 2015 p.43).

Es entonces la música andina una mezcla cultural que no solo se ciñe a una región específica, una cultura o una lengua, pues también se suma la costa occidental lo que resulta dilatado al momento de aclarar el término. Entonces ¿a qué zona determinada nos referimos al hablar de música andina?

“Cuando se habla de MATS² se hace referencia a la música de los andes, es decir, música interpretada en regiones de Suramérica que son recorridas por la cordillera de los andes. Esta música surge como tal en los países denominados andinos: Bolivia, Perú, Chile, Ecuador, parte de Argentina y Colombia” (Béhague, 1985 citado en Pineda, 2015 p.43).

Cabe resaltar que la gran influencia gran influencia indígena en este mestizaje cultural, pues de allí se derivan los instrumentos tradicionales como las *sikus*³, estos entendidos dentro de su cosmovisión como un complemento o equilibrio entre lo femenino y masculino, además del uso tan característico de la escala pentatónica, en melodías sin el uso de un acompañamiento armónico definido. es resultado de las dinámicas coloniales el diálogo con los instrumentos de cuerda y sus

² Como lo describe el autor de la cita Música Andina de Territorios Suramericanos

³ Sikus o zampoñas son una familia de instrumentos de vientos hechos de una serie de cañas de diferentes tamaños conformando con estos sonidos las escalas musicales.

respectivas adaptaciones, esto abre dos perspectivas en las dinámicas de la música andina como se referencia a continuación.

“Raúl Romero plantea que para interpretar y comprender claramente la MATS hay que observar sus características desde dos contextos diferentes. Uno, desde la perspectiva de la música andina suramericana indígena y otro desde la perspectiva de la música andina suramericana mestiza” (Romero, 1985 citado en Pineda, 2015).

De esta última nace la incorporación de instrumentos armónicos como la Guitarra, de la cual se derivan otros instrumentos de cuerda adaptados e interpretados a la cultura andina como lo fue el charango, el tiple o el cuatro. Cabe mencionar que instrumentos como el violín o el arpa traídos directamente de Europa, terminaron siendo adoptados por la cultura indígena sin que ellos cambiaran sus músicas tradicionales.

2.2 Aire de Huayno

Para dar una direccionalidad clara sobre las músicas andinas latinoamericanas, este capítulo aborda un corredor musical que permite establecer un aire presente en la mayor cantidad de países de la zona andina latinoamericana.

Hay expresiones musicales que abarcan diferentes ritmos y territorios donde es interpretado y llevan el nombre específicamente de aires, los cuales contienen una sonoridad que está vincula con sus paisajes y sus gentes. Esta conexión con la naturaleza y el territorio, de la cual los aires dan cuenta, se toma en especial la región andina, por su conexión con los países latinoamericanos y su sonoridad afín con los aerófonos del conjunto.

La cantidad de expresiones musicales, llamadas simple o comúnmente “ritmos” que surgen de cada país o territorio de la llamada música andina latinoamericana, es de gran variedad. Poseen una inmensa riqueza que este trabajo no puede abarcar en su totalidad, por lo que se ocupa de una expresión musical que ha permeado la mayor cantidad de países como lo es el huayno.

“Para la etnomusicóloga argentina Isabel Aretz, es la especie dominante en la zona de dispersión de la cultura incaica que abarca desde el norte argentino hasta el Ecuador. En Chile, es común observarlo de preferencia en las regiones de Arica, Parinacota, Tarapacá y Antofagasta.” (Loyola & Cádiz, 2016).

Lo anterior es claro, aunque también se hayan variantes en la zona sur de Colombia. El huayno es un vocablo quechua que alude al baile en grupo o en parejas, expresión que tiene sus raíces en la danza, la música y el territorio andino llegando a tal expansión que su nombre toma variantes entre los países, en Bolivia se le conoce Huayño o Huaiño y en Perú como Huayno. Esta distinción no es solo de escritura, pues el aire toma variantes de tipo musical de una región a otra y de un país a otro.

Especialmente este ritmo recrea en gran parte el significado de lo andino desde sus letras y su tímbrico instrumental que consta de quenás y zampoñas acompañadas de guitarra, charango o tambora, musicalmente predominan las escalas pentatónicas y modales en métrica de cuatro cuartos 4/4 o dos cuartos 2/4.

“Los géneros musicales, actualmente, han sufrido cambios drásticos desde el punto de vista de los tradicionalistas; por otra parte, los innovadores plantean la pervivencia de los géneros musicales, adecuándolos, renovándolos, reinventándolos para los tiempos actuales y prosiga así su vigencia en el gusto de las nuevas generaciones” (Carrasco, 2018).

A lo largo de la historia el aire fue evolucionando en contextos musicales y culturales, por lo que hoy sería difícil encontrar y definir huaynos puros, pues el género ha sido una mezcla de culturas llegando a ser interpretado por grupos muy importantes de la música latinoamericana como Inti-illimani y Quilapayún que dentro de su instrumentación cuentan con el tiple colombiano e instrumentos provenientes de diferentes países del continente sureño como muestra de que es música de toda la cordillera de los Andes. Es en este sentido que al hablar de huayno nos referimos también a una raíz de la cual emergen diversificaciones

“Actualmente existen muchas danzas que es probable que se hayan iniciado en el huayno mismo, ya que en su subdivisión por pulso es muy similar, al igual que en la manera de ejecutar de 2 sus instrumentos acompañantes. Así tenemos diferentes músicas como: tunantada, huaylas, serranita, chuscada, pampeña, huayño, pandilla, chimayche, entre otras. Todas ellas pertenecen, posiblemente, al universo del huayno.” (Carrasco, 2018)

El objetivo de la presente no es abarcar todos los tipos de huaynos, sus diferencias y similitudes, se toma como referencia los grupos que han marcado un precedente en las identidades sonoras por medio de la fusión, Inti-illimani y Quilapayun por su riqueza musical e instrumental, la cual logra abarcar una visión amplia de la sonoridad característica de los andes latinoamericanos.

En términos generales como en otros aires musicales, existen unas células rítmicas que caracterizan dicho aire constituyendo un patrón base para el acompañamiento. En el caso del huayno se puede extraer la figura musical de una corchea acompañada de dos semi corcheas.

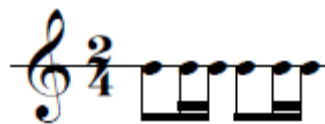


Ilustración 1 Célula rítmica huayno

De la anterior se derivan unas variaciones predominantes en el acompañamiento



Ilustración 2 Variaciones rítmicas huayno.

A nivel práctico estas células rítmicas son aproximaciones de las expresiones sonoras que se basan en el aprendizaje de tradición oral, por lo tanto, no contemplan la escritura musical como un elemento fundamental e importante que afecte directamente los resultados sonoros. Aproximaciones más fieles como la de (Carrasco, 2018) sugieren una división del pulso en cincoillos de semicorcheas, lo que conlleva una reinterpretación de las figuras.

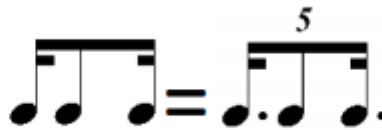


Ilustración 3 División del pulso (Carrasco, 2018)

2.3 Flauta de pico

Los orígenes de la flauta se remontan a la prehistoria motivo por el que no se tiene claro su nacimiento, sin embargo, se conoce como un instrumento musical elaborado desde la edad media.

El nombre de flauta ha sido mencionado a lo largo de la historia de distintas maneras, generalizando actualmente como recorder, flauta de pico o flauta dulce, estas denominaciones se atribuyen a diversas cualidades del instrumento, de acuerdo con lo dicho por *José Gustems Carnicer* (2003), en su tesis doctoral

- Sus características sonoras (flauta dulce...)
- La forma del instrumento (flauta de pico...)
- Su construcción (Blockflöte –por el bloque–, flûte à 9 trous –por el número de agujeros–)
- Su lugar de origen (English flute, flûte d’Angleterre)
- Su capacidad evocadora de situaciones (Recorder, flûte d’amour...)

- Su uso (Consort flute, Common flute, Tercerola...)
- La onomatopeya de soplar (FL). No en vano, Pablo Nasarre, en su obra *Escuela de*

Música según la práctica moderna, libro IV, capítulo XVII, incluye a la FD dentro “de los instrumentos flatulentos y de las proporciones que se deben observar en ellos”

- La onomatopeya de su ejecución (Tig tigi)
- El material de construcción (Tibia) (Carnicer, 2003)

Por otra parte, nombrar el instrumento en países de habla hispana puede resultar confuso, pues se emplean con frecuencia dos términos *Flauta Dulce* y *Flauta de Pico*, tema que puede ser de poca importancia, pero en el medio académico se distingue por el doble enfoque que adquiere la flauta dulce como: herramienta pedagógica sugerida en la metodología Orff, y como instrumento de concierto que requiere de un estudio técnico a profundidad. Dicho de este modo el nombre académico más usado es *Flauta de Pico* o *Recorder Flute* en inglés.

2.3.1 Evolución

Desde la antigüedad se tienen indicios de la flauta en interpretaciones musicales, de construcción rudimentaria con materiales como el hueso de animal, que dan como resultado formas irregulares que dependían de las condiciones del hueso. Los hallazgos de la primera flauta datan de hace más de 35.000 años de antigüedad descubierta por un grupo de arqueólogos en la actual Alemania, como lo registra un artículo de la BBC en el año 2009.



Ilustración 4 Flauta tallada en hueso (BBC mundo, 2009)

Durante la edad media se da el paso de figuras irregulares a formas establecidas como el cilindro producto de sistemas como el torno que permitían moldear la madera, aunque también se utilizaron cuernos de animal, es en este periodo que la flauta alcanza popularidad en toda Europa.

Es en el renacimiento, tras los fuertes cambios de pensamiento que permearon todos los campos del conocimiento, uno de ellos la manera de hacer música instrumental a varias voces, esta nueva técnica permitió la creación de nuevas flautas con una misma sonoridad, pero diferente registro. Por otra parte, las flautas del renacimiento tenían una sonoridad más grave.

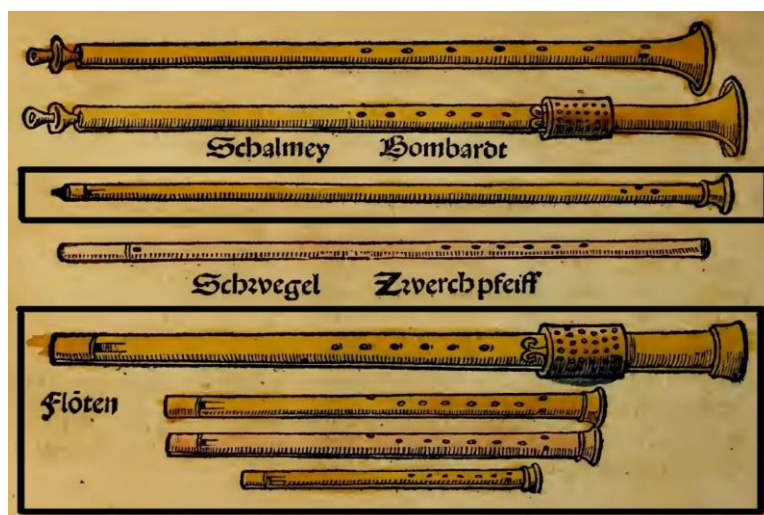


Ilustración 5 Flautas renacentistas (Virdung, 1511)

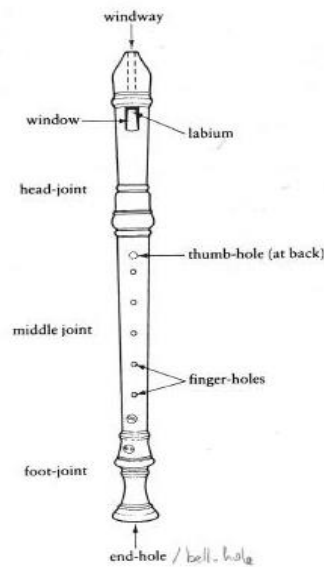
Finalmente es en el Barroco donde se alcanza un mayor punto de desarrollo en la técnica polifónica, la escritura de nuevos tratados y el virtuosismo instrumental, además de la consolidación de la tesitura actual de la flauta de pico a través de la modificación de los agujeros, algunos eran más estrechos para alcanzar las notas cromáticas, la incorporación de llaves para la flauta tenor y bajo, como la fabricación en dos piezas y tres piezas que permitían modificar la afinación.



Ilustración 6 Flauta Barroca (Conservatorio Superior de Sevilla, 2014)

En este periodo musical compositores de renombre como J.S Bach, Alessandro Scarlatti y Georg Philipp Telemann por mencionar algunos, escriben gran cantidad de obras virtuosas para flauta de pico solista.

A continuación, se puede apreciar de manera más detallada los componentes y la estructura de la Flauta de pico como se conoce en su mayoría actualmente.



The parts of a recorder

Ilustración 7 Partes de la Flauta en el barroco (Conservatorio superior de sevilla, 2014)

Es así como la flauta de pico adopta su forma actual alcanzando en barroco el punto más alto de su desarrollo y evolución. Posteriormente en el clasicismo aparece la flauta travesa como instrumento con un registro y volumen mucho mayor, encajando perfectamente en la orquesta clásica que se conformó en dicho periodo musical, quedando la flauta dulce reservada exclusivamente para la música de cámara.

Posteriormente, la flauta vuelve a ser un instrumento relevante en la música contemporánea, compositores como Luciano Berio⁴ y Miki Ishii⁵ hacen uso de las diferentes sonoridades que ofrece la flauta con una exploración tímbrica que juega con las técnicas extendidas del instrumento.

En la actualidad se fabrican flautas en materiales alternos a la madera como el plástico, se llaman flautas de resina las cuales pierden resonancia al ser el plástico más grueso y rígido que las maderas, estas flautas son utilizadas mayormente en la educación musical escolar tras las nuevas corrientes pedagógicas musicales.

2.3.2 Clasificación

Cada instrumento musical hace parte de un grupo de instrumentos similares por su construcción o manera de ejecución, como es el caso de los cordófonos, membranófonos y aerófonos siendo estos de cuerda, percusión y viento. Otro termino que se emplea para mencionar estos “Al hablar de la familia de los instrumentos de viento, se hace referencia a aquellos instrumentos que en su producción sonora dependen del aire” (Córdova, 2018).

Se cataloga en la familia de viento madera debido a los materiales originales de su construcción y hace parte de los instrumentos con embocadura de bisel⁶ como la flauta travesa, a diferencia que en la de pico el aire entra por un canal o boquilla y no se da el choque directo con el bisel para emitir su sonido.

⁴ (1925-2003) Compositor italiano vanguardista reconocido por el trabajo experimental con la música

⁵ (1936-2003) Compositor y directores japones de música contemporánea

⁶ Corte de aire sobre una superficie que produce la vibración del instrumento

La columna de aire es el volumen o cantidad de aire que ingresa en la flauta, este se distribuye por todo el instrumento generando el sonido y las notas musicales dependiendo de los agujeros cubiertos, en la siguiente se puede apreciar gráficamente el tránsito del aire desde la boquilla, su choque con el bisel y la cantidad de aire que ingresa al instrumento, pues una parte se desvía fuera del instrumento para producir el sonido.

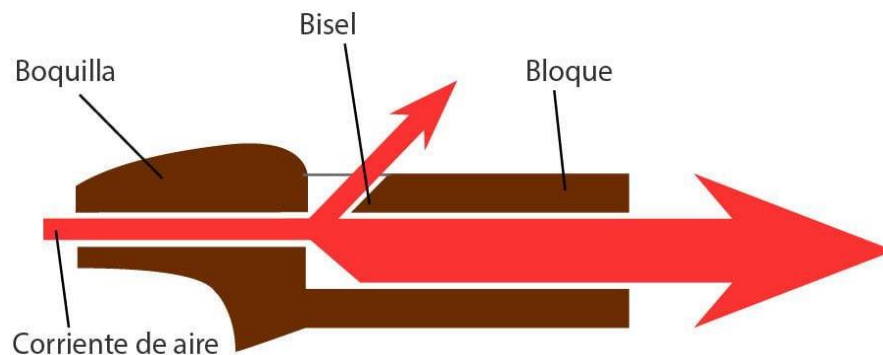


Ilustración 8 bisel (thomann, s.f.)

La construcción suele realizarse en maderas como el ébano, palo santo, arce, granadilla y cedro por mencionar la mayoría, dependerá del tipo de maderas que se emplee como en todo instrumento de madera la cualidad de su sonido, en la presente no se pretende profundizar este aspecto.

La madera no es el único material utilizado en la fabricación de las flautas de pico ya que por cuestiones económicas se ha optado actualmente por construirlas en resina o plástico pues esto hace que el instrumento sea de menor costo y por ende más accesible para los procesos de enseñanza. Actualmente este material es muy utilizado en la producción comercial de las flautas.

2.3.3 Cuarteto de flautas de pico

A lo largo de la historia la flauta de pico ha estado presente en diferentes estilos y formatos musicales cumpliendo diferentes roles como solista, solista con orquesta y en conjuntos de la misma familia de flautas de pico en dueto, trío, cuarteto, quinteto y sexteto. Este capítulo se centra específicamente en hablar de la formación coral del cuarteto, que flautas la conforman, cuáles son sus partes, registros y afinaciones.

En el desarrollo histórico de la flauta de pico se produjeron una gran variedad de ellas y los expertos asociaron ese desarrollo a la clasificación de las voces humanas. En tal sentido y en general las flautas dulces se clasificaron como una familia siendo las más agudas las Sopraninos o pícocos, afinadas en Fa y las Sopranos afinadas en Do. (Barrios, 2017)

Dicha clasificación proveniente de la tesitura vocal humanas se divide de agudo a grave en Soprano, Alto, Tenor y Bajo, en siglas SATB. Esta formación de voces no siempre resulta de la más manera, pueden varias según los gustos y necesidades sonoras del intérprete y compositor, dando como resultado ordenes como: AATB, ATTB o ATBB.

Como es de esperarse cada flauta que representa las voces SATB debe tener una forma característica que la distinga de las demás, aunque presenten todas similitudes como la embocadura y el sistema de construcción en tres partes. A continuación, se puede apreciar de manera detallada las partes que conforman cada flauta del cuarteto.

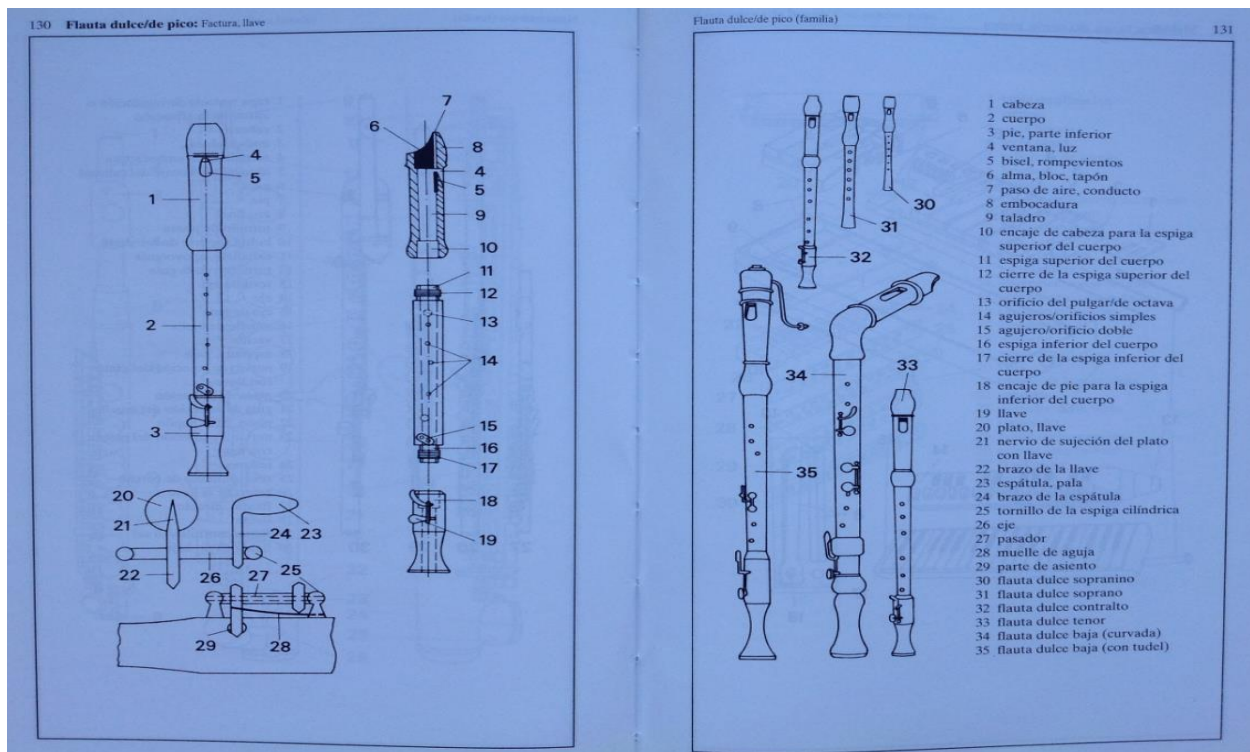


Ilustración 9 Partes del cuarteto de flautas (Morate, 2017)

2.4 Producción del sonido

2.4.1 Respiración

Desde un punto de vista general “la función principal de tus pulmones es el inter-cambio de gases entre el aire y tu sangre”. (Llobet & Odam, 2010) este proceso es vital para el funcionamiento del cuerpo y puede aplicarse de distintas maneras en la interpretación musical dependiendo la necesidad, como es el caso de los instrumentistas de viento que utilizan la respiración abdominal o diafragmática, conveniente también para la flauta de pico.

Este tipo de respiración a diferencia de la clavicular y torácica, permite un mayor flujo del aire, aprovecha la capacidad máxima de los pulmones y otorga un mayor control de la salida del aire. “Para que este proceso tenga lugar, los músculos y huesos del tórax actúan como fuelles que obligan a entrar y salir al aire.” (Llobet & Odam, 2010)

El cuerpo humano tiene la capacidad de inhalar aire por la nariz y la boca, para los instrumentistas de viento es más conveniente utilizar la boca, no se desconoce la primera como lo comenta Leonardo Córdova “la inspiración nasal para ciertos ejercicios técnicos muy concretos, como recursos para pasajes musicales rápidos de inspiración corta y rápida” (Córdova, 2018) .Aunque por la delicadeza del sonido en la flauta de pico no es recomendable utilizar la respiración nasal como lo describe Lobke Sprenkeling desde su experiencia, “Cuando tocamos la flauta de pico, tenemos que inhalar y exhalar por la boca. Respirar por la nariz hace ruido” (Sprenkeling, 2020).

2.4.2 Emisión

La presión existente entre las boquillas de caña - metal y la salida del aire, provoca una resistencia en la emisión del sonido, este factor distingue el uso del aire en la flauta de pico. “Las flautas o la voz no cuentan con mucha resistencia. En estos instrumentos, el apoyo respiratorio se usa para mantener los pulmones abiertos el mayor tiempo posible para que el aire no salga de golpe, sino que fluya de manera controlada y suave.” (Sprenkeling, 2020)

La afinación en la flauta de pico depende del control de la columna de aire, la estabilidad y continuidad que se tenga de la misma, esto permite mejorar la afinación y ampliar la resonancia de cada sonido. la velocidad de salida dependerá entonces del registro de las notas, en las graves será menor y en las agudas será mayor.

La amplitud del aire enriquece las posibilidades en la emisión de un buen sonido con la flauta de pico, como lo describe Lobke Sprenkeling en sus fundamentos de la técnica de flauta de pico. “Podemos soplar de forma más amplia o delgada ahora tenemos 4 posibilidades: 1. aire lento y amplio 2. aire lento y delgado 3. aire rápido y amplio 4. aire rápido y delgado” (Sprenkeling, 2020)

2.4.3 Articulación

“La emisión inicial del sonido generalmente se puede hacer de dos formas distintas: con la participación de la lengua o por ajuste de la embocadura al proyectar la corriente de aire o aliento a la embocadura” (Bonet, 2018) Para la flauta de pico se utiliza el movimiento de la lengua para articular este, pero ¿qué es la articulación en música?

A lo largo de la historia musical los compositores se han preocupado por escribir distintos tipos de acentos que enriquecen el lenguaje musical de manera general o específica, según el musicólogo y violinista Clive Brown en su artículo para la revista Quodlibet articulación y fraseo traducido por María Pildain para la Universidad de Alcalá

“La articulación influye fundamentalmente en dos aspectos: el estructural y el expresivo. En el aspecto estructural, hablamos de la articulación de frases y secciones, mientras que, como recurso expresivo, la correcta articulación de cada una de las notas y figuras era fundamental para dar vida a una idea musical” (Brown, 2013)

Desde un punto de vista técnico aplicado a la flauta de pico se entiende: “El proceso de la articulación es un mecanismo voluntario que necesita constante entrenamiento para lograr un

cierto dominio en la combinación del trabajo principalmente de la lengua, los dientes superiores e inclusive, la tráquea” (Barrios, 2017).

Para los instrumentos de viento es de suma importancia trabajar la articulación como recurso técnico y medio de interpretación, las articulaciones en la flauta de pico se producen de manera general con las sílabas: De – Te – Re que se asocia directamente con Legato: uso ininterrumpido del aire Portato: separar suavemente el flujo del aire. Staccato: Cortar de manera contundente el flujo del aire. La lengua en este sentido juega un papel crucial como lo define el pedagogo Johann Joachim Quantz.

“La lengua es el medio por el cual se da animación a la ejecución de las notas en la flauta. Es indispensable para la articulación musical y sirve el mismo propósito que las arcadas en el violín. Así, su uso distingue a un flautista de otro... La vivacidad depende menos de los dedos que de la lengua. Es la lengua quien debe animar la expresión de las pasiones en piezas de todos tipos...” (Quantz, 1752 citado en Díez & Flores p.4).

En la flauta de pico la lengua no toca directamente la boquilla lo que permite una libertad mayor en la articulación como sucede con el lenguaje hablado, por lo que los fonemas anteriormente mencionados: De -Te - Re no son los únicos posibles, por el contrario, existen muchos otros y se dividen en simples y dobles como se amplía a continuación en la descripción de:

Articulaciones simples: Un solo fonema, T - L - R - D - K

Articulaciones dobles: combinación de fonemas, DR - LR - DEGUE - TEKE

Diversos autores han clasificado las articulaciones, a continuación, un ejemplo de Portato


Denominación	Abreviatura	Efecto	Ejecución	Escritura
Portato	Port.	Ligado y levemente destacado, picado-ligado.	Ataque delicado de lengua con la pronunciación a Re – re – re – re.	

Ilustración 10 Articulación (Barrios, *Breve tratado de la Flauta Dulce*, 2017)

2.5 Transferencia de aprendizaje

El concepto de transferencia se entiende básicamente como pasar un objeto de un lado a otro, ya sea con el dinero, jugadores de fútbol, estudiantes de una escuela a otra, ceder permisos o datos personales y demás ejemplos que se pueden mencionar para utilizar el término desde la contabilidad o los negocios. Académicamente este término también se ha utilizado en la psicología, la ciencia y en la educación se habla de Transferencia de aprendizaje, “Uno de los objetivos más importantes de cualquier aprendizaje es que lo que se aprendió pueda ser generalizado a otros contextos y a otras condiciones, diferentes de la situación original.” (Lobato 2006;2012 citado en souza, 2015).

La transferencia de aprendizaje como se describe en la cita anterior es un proceso en el cual se desplazan aprendizajes a otros escenarios, según las necesidades, contexto y situaciones. Este movimiento debe facilitar la adquisición y desempeño en una situación distinta a la aprendida, pues en la educación formal se suele presentar en situaciones precisas, aunque su objetivo sea que los individuos se desenvuelvan en distintas facetas de la vida, unas veces se cumple y otras no tanto.

Los tipos de transferencia del aprendizaje se dividen en tres según el caso, se ha notado que no en todos los casos resulta práctica la transferencia si las tareas no tienen relación con los aprendizajes adquiridos y de la dificultad de estas depende su efectividad, según algunos estudios de verificación. la transferencia se clasifica en tres tipos, como se cita en la mencionada revista iberoamericana de psicología:

“hablaban de ‘transferencia positiva’, cuando el aprendizaje de una tarea facilitaba el aprendizaje de otra tarea, de ‘transferencia negativa’, cuando el aprendizaje de una tarea dificulta el aprendizaje de otra, y de ‘transferencia cero’ (zero transfer), cuando el aprendizaje de una tarea parecía no estar relacionado con el aprendizaje de otra tarea (Flores, 1997 citado en souza, 2015).

De las mencionadas, la transferencia positiva es ideal para complementar el aprendizaje, lo que implica una relación entre el saber y el contexto aplicable, en el caso de la presente investigación el estudio de la articulación en la flauta dulce característica del barroco puede transferirse a la interpretación de sonoridades andinas latinoamericanas, el punto de encuentro se haya en las similitudes de los instrumentos aerófonos andinos con los europeos ya descritos.

Un ejemplo puede ser el uso de la articulación doble en un grupo donde a partir de tres notas se toque una portado y las restantes staccato. Como ejercicio de estudio es efectivo, pero aún más cuando al comparar una de las células características del huayno.

Musicalmente las habilidades que el “*Conjunto colombiano de flautas dulces*” ha adquirido a través de la interpretación de repertorio barroco en diversos aspectos y el adaptarse a las condiciones, contexto y necesidades tanto técnicas como interpretativas que la música andina latinoamericana requiere y aporta en el desarrollo musical del conjunto.

La sonoridad de la música andina Latinoamericana permea un conjunto de paisajes, desde la organología sus respectivos roles instrumentales y características interpretativas deben ser transferidas a las dinámicas sonoras que mejor se acoplen al conjunto, manteniendo una sonoridad característica por lo andino.

Finalmente, este trabajo busca transferir el aprendizaje de las articulaciones en las flautas de pico a la interpretación de las sonoridades andinas aprovechando las similitudes de los instrumentos aerófonos, articulando instrumentos de cuerda y percusión propios latinoamericanos estudiando diferentes texturas como la homofonía y la polifonía aplicada a este repertorio.

3. Marco metodológico

3.1 Enfoque investigativo

Esta investigación es cualitativa ya que es útil para acercarse y familiarizarse con un contexto, autores, dinámicas y situaciones antes de proceder a la etapa aplicativa por lo que a nivel metodológico permite tener en cuenta los sujetos y como se establecen las relaciones con el contexto, para este trabajo resulta muy útil por su naturaleza interpretativa de unas músicas, sus tradiciones culturales y el acercamiento de los intérpretes hacia estas.

La investigación cualitativa también permite en este caso un cruce de disciplinas y áreas del conocimiento que son pertinentes abordar para la construcción y desarrollo de este método que incluye lo fenomenológico, la interacción simbólica, sociología y la semiótica

Este tipo de enfoque es pertinente en esta investigación por la naturaleza de lo andino y sus músicas, desde lo investigativo se define así según María Eumelia Galeano “La realidad social es el resultado de un proceso interactivo en el que participan los miembros de un grupo para negociar y renegociar la construcción de la realidad.” (Galeano, 2003) Otra cita de la misma autora resalta la validez de este enfoque en los objetivos que se plantea este proyecto.

“La investigación cualitativa es multimetodo: es interpretativa, naturalista, estudia las personas en su ambiente natural tratando de entender el sentido, de interpretar el fenómeno en términos de lo que significa para la gente, de lograr una aproximación más cercana al objeto que estudia” (Galeano, 2003)

De esta manera permite abordar las realidades subjetivas de cada uno de los temas a tratar, como las flautas y la música latinoamericana, buscando comprender las lógicas y como son estas tomadas por los sujetos que las interpretan como objeto de estudio.

Por otra parte, también tiene un sentido artístico en la manera como se relacionan el objeto y el sujeto, permite analizar según la necesidad del contexto según “La investigación cualitativa es flexible en cuanto al modo de conducir los estudios. Se siguen lineamientos orientadores, pero no reglas. Los métodos están al servicio del investigador; el investigador no está supeditado a un procedimiento o técnica.” (Quecedo & Castaño, 2002)

Siguiendo el planteamiento anterior la presente investigación cabe dentro de dos tipos de investigación según sus fases de desarrollo, en un primer momento es de tipo exploratorio y en un segundo momento es investigación acción como se describe a continuación.

3.2 Tipo de investigación

Esta investigación en su fase preliminar es de tipo exploratoria, la cual se basa en conocer un contexto y problemáticas poco conocidos por el investigador, esto requiere indagar diferentes fuentes y referentes teóricos que permitan dar luces del tema de estudio a tratar, en el caso de la presente el uso de las articulaciones en función de las dinámicas de estudio e interpretación de sonoridades andinas latinoamericanas en las flautas de pico.

Es poca la información que se obtiene de la premisa investigativa, lo que conlleva a explorar las partes que conforman la investigación para llegar a una síntesis en el planteamiento del problema y que este no caiga en desaciertos de parte del investigador por falta de conocimientos como lo comenta Frank Morales en su artículo sobre tipos de investigación.

“Dirigidos a la formulación más precisa de un problema de investigación, dado que se carece de información suficiente y de conocimiento previos del objeto de estudio, resulta lógico que la formulación inicial del problema sea imprecisa. En este caso la exploración permitirá obtener nuevo datos y elementos que pueden conducir a formular con mayor precisión las preguntas de investigación.” (Sellriz, 1980 cita en Morales, 2012).

Para obtener una enunciación precisa del problema a investigar como comenta Nelson Morales, la investigación exploratoria se divide en dos tipos, donde se investiga a través de la literatura escrita del objeto de estudio, por medio de documentos, investigaciones, libros, revistas e.t.c y paralelo esta el tipo de investigación a través de expertos, donde la información proviene de personas con experiencia en el tema a investigar, conoce maneras de pensar según la experiencia (Morales N.)

La presente se acoge a este tipo de investigación de carácter exploratorio por las dinámicas de indagación y la recolección de información pertinente para construcción de una guía didáctica que transfiera la sonoridad andina por medio de la técnica en las flautas de pico y la fusión con instrumentos andinos, pues existen pocos antecedentes que articulen estas dos premisas. Comenta (Verónica, y otros, 2017) “En términos más sencillos se puede decir que dicha investigación es utilizada con la finalidad de dar luz o claridad a cerca de temas que no se tiene un 100% de veracidad. Debe sacar conclusiones definitivas sólo con extrema precaución.”

3.3 Instrumentos de indagación

Observación

Observación del ensamble conjunto colombiano de flautas, posibilidades; dificultades y recursos para el abordaje de los diferentes géneros y la adaptación de estos al ensamble. Que sucede al interior del ensamble y que requiere formativamente con el fin de contribuir significativamente al proceso musical.

Debido a las problemáticas de la pandemia COVID-19, el proceso de esta investigación no se pudo llevar a cabo en su totalidad de manera presencial, por lo que se tomó nota de los ensayos diagnósticos, con el fin de determinar qué problemas, necesidades y dificultades inquietaban al Conjunto colombiano de Flautas de pico, en cuanto a la técnica interpretativa.

Se determinó de manera dialogada que algunos de los miembros del conjunto no cuentan con una rutina de estudio de las articulaciones, el grupo manifiesta que los métodos de estudio son escasos y de difícil acceso, además que están en otro idioma.

Se evidencia que los conceptos sobre la técnica de articulación son ambiguos y cada integrante del grupo tiene un imaginario distinto acerca de la manera de abordar las articulaciones, vinculando directamente la respiración y emisión del sonido dentro de esta problemática.

Por otra parte, el conjunto compartió de manera amplia los saberes previos que han cosechado en su carrera musical, algunos de estos procesos han sido empíricos y otros han sido académicos, sin

embargo, no han sido continuos, pues la agrupación manifiesta que las universidades de música a nivel departamental no ofertan una profesionalización en flauta dulce, por lo que el proceso es autónomo e independiente.

El grupo muestra agrado sobre el trabajo con músicas andinas latinoamericanas, pues se comparte el interés por abordar otros géneros musicales, distintos al barroco que evoquen una sonoridad por el territorio andino.

De lo anterior se concluye que el grupo necesita orientaciones de tipo técnico, las cuales permitan unificar conceptos y favorecer el sonido, además un material y un repertorio con el cual puedan aplicar las dinámicas aprendidas.

También se observan las diferentes manifestaciones culturales que conllevan estas músicas y sus territorios como también la organología de los grupos andinos y el conjunto de flautas, para ello se lleva a cabo una Revisión documental: referentes teóricos.

3.4 Población

La población para esta investigación es el Conjunto Colombiano de Flautas de Pico, grupo musical conformado por músicos en formación, con un amplio gusto por la música de flautas barroca y folclórica latinoamericana con el objetivo de incentivar el cuidado por el territorio, el gusto por los aires tradicionales y el aprendizaje musical a través de concierto didácticos en la comuna I del municipio de Soacha.

Esta agrupación se compone de 6 integrantes, distribuidos en cuarteto de flautas, percusión y cuerdas pulsadas. A continuación, una breve descripción de cada uno:

David Camargo – Flauta Soprano y Alto

Inició su proceso musical a la edad de 7 años en un coro parroquial, participó como asistente coral con el maestro Alejandro Zuleta en la Universidad Javeriana. Formó parte del programa pre - orquestal en la Fundación Nacional Batuta. Inició su formación en flauta a los 8 años y violín a los 11 años con la Maestra Clara Muñoz, participo en diferentes orquestal de la fundación Batuta en

Bogotá, con los Maestros Hernán Aguilar y Juan Pablo Valencia. Actualmente es estudiante de cuarto semestre de la Universidad Pedagógica Nacional, con el maestro de violín José Ricardo Rodríguez. En el 2018 fue músico invitado al festival internacional de música sacra de Bogotá bajo la dirección del compositor polaco Krzysztof Penderecki en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo. Actualmente participa como flautista en el Conjunto Colombiano de Flautas Dulces y la Sinfonietta el nogal como violinista.

Juan Sebastián Guzmán Villarraga – Flauta Alto

Comenzó sus estudios musicales a la edad de 12 años en la fundación Batuta, fortalece su proceso musical y sus conceptos teóricos con el Conjunto Colombiano de Flautas de pico en el año 2016, bajo la dirección del músico David Camargo y Virgilio Giraldo, donde interpreta la flauta alto. Actualmente adelanta sus estudios musicales con énfasis en la flauta traversa en la Academia Luis A. Calvo junto al maestro Carlos Pineda.

Deisy Alejandra Velandia Gil – Flauta Tenor

Estudiante de música de la Universidad Nacional Abierta y a distancia, estudió Piano con el Maestro Oscar Javier Vargas y La Maestra Vanesa Morales de la Universidad Nacional. Inicia empíricamente el estudio de las flautas dulces hondando en la flauta tenor, con una trayectoria de 6 años. Hace parte del Conjunto Colombiano de Flautas de pico. Actualmente es profesora de piano y continua sus estudios en la flauta.

Joel Garzón – Flauta Bajo.

Inicia su acercamiento con la flauta dulce a los 12 años en la Fundación Nacional Batuta formando parte del proceso pre - orquestal. Ingresó a la Banda Sinfónica de Soacha interpretando saxofón durante tres años, al no tener este instrumento en casa, realiza el estudio de las obras propuestas en la agrupación en una flauta, aumentando su interés en este instrumento. Continúa sus estudios en flauta de manera autodidacta. Junto con David Camargo conformando el conjunto Frans Brüggen en compañía de otros amigos músicos, enriqueciendo la agrupación. Actualmente interpreta la flauta bajo en el Conjunto Colombiano de Flautas de Pico.

Alejandra Villarreal Cristancho – Percusión Menor.

Inició su formación musical a los 10 años en la Fundación Nacional Batuta haciendo parte del programa pre - orquestal, continua su formación en piano en la Casa de la Cultura del municipio de Soacha. En el año 2009 ingresa a la Escuela de música de Sibaté donde comienza sus estudios en el clarinete, donde participa en diferentes festivales, concursos departamentales y nacionales perteneciendo como integrante de Banda Sinfónica de este municipio. Hizo parte de la Orquesta sinfónica Guillermo Uribe Olguín. En el 2015 hace parte de la Banda Sinfónica de la Obra Salesiana del Niño Jesús de la ciudad de Bogotá. Hacia el año 2016 inicia la profesionalización en educación musical en la Universidad Pedagógica Nacional, Actualmente es profesora de iniciación musical y clarinete además de hacer parte del Conjunto Colombiano de Flautas.

Felipe Guevara Forero – Cuerdas pulsadas

Nació el 24 de marzo de 1997, su primer acercamiento a la guitarra fue a la edad de 14 años durante el bachillerato. Comenzó sus estudios de guitarra clásica en la Casa de la Cultura del municipio de Sibaté con el maestro Fabián Pinzón. En el año 2015 ingresa a la Universidad Pedagógica Nacional, a la Licenciatura en música, en la Cátedra de guitarra clásica bajo la dirección de los maestros: Jaime Arias Obregón, Andrés Villamil y Mario Riveros. Actualmente incursiona en el estudio de músicas e instrumentos del folclor latinoamericano, cursa los últimos semestres de la carrera y trabaja como profesor de Gramática musical y Guitarra.

3.5 Diseño metodológico

La estructura del proceso investigativo se contempla de la siguiente manera, un paso a paso con el fin de cumplir la pregunta de investigación y los objetivos planteados en este proyecto

Etapas A:

Objetivo: Indagar sobre los aspectos técnicos que requiere la interpretación de músicas latinoamericanas.

Investigación

Esta etapa se compone de un barrido de tipo musical de los géneros musicales a trabajar, entre ellos están géneros colombianos típicos de cada región y la selección de otros países latinoamericanos.

Indagar y conocer los registros y tonalidades más convenientes para el conjunto de flautas de pico en relación con los instrumentos armónicos y percutidos.

Investigar las músicas latinoamericanas y hacer una selección conveniente al conjunto.

Posteriormente para nutrir y dar sentido a lo musical se hace un análisis cultural que contextualiza y enriquece la interpretación musical.

Definir los aspectos técnicos a desarrollar con el conjunto tales como: articulación, digitaciones, características del género y abordaje de estos.

Etapa B:

Objetivo: Hacer un diseño metodológico que secuencie el abordaje y contextualización de las adaptaciones.

Diseño

Este diseño consta de planificar actividades en cuanto a los ingredientes musicales que utiliza cada género, secuenciar, guiar y extraer los elementos técnicos que se requieren para su interpretación.

Etapa C:

Objetivo: Adaptar dos obras del repertorio andino latinoamericano para el conjunto colombiano de flautas de pico.

Creación

En esta etapa se procede a transferir la sonoridad de un aire latinoamericano en dos adaptaciones pensadas en el desarrollo técnico – interpretativo del conjunto. Posteriormente secuenciar y guiar de manera progresiva el estudio técnico e interpretativo que contribuya en brindar herramientas aplicadas a las adaptaciones.

4. Sonoridad andina aplicada al Conjunto colombiano de flautas dulces.

4.1 Organología andina

Alrededor de los andes los instrumentos aerófonos han sido ampliamente interpretados por las comunidades indígenas, a tal punto de ser un icono identitario de su sonoridad y su cultura, estos se han mantenido vigentes desde la época prehispánica donde se remontan sus orígenes de carácter festivo y ceremonial.

Diversas fuentes académicas reseñan instrumentos de viento artesanales que se han conocido gracias a hallazgos arqueológicos, dando indicios de instrumentos de viento que se utilizaban para imitar sonidos de animales o de la naturaleza, si bien hacen parte de la sonoridad andina, a continuación, se mencionan los instrumentos referenciados que aun hacen parte de las expresiones musicales activas.

Esta familia de instrumentos aerófonos es la más numerosa y dentro de ella se mencionan gran cantidad ellos, a continuación, en diversas investigaciones locales a nivel organológico se destacan los siguientes instrumentos.

“Las quenas pueden tocarse en privado y en situaciones contemplativas como instrumento solista, pero en contextos públicos son ejecutadas en combinación con otros instrumentos, tales como el conjunto en Cusco (Cánepa-Koch 1998), o en grupos numerosos de instrumentos de tipo similar tocados simultáneamente, como en la danza choque/a en Puno (Cuentas Ormachea 1982: 59) y en las danzas de carnaval en el valle del Colea, Arequipa (Ráez 1993: 286) citado en (Alarco, y otros, Sonidos Andinos una antología de la música campesina del Perú, 2002)

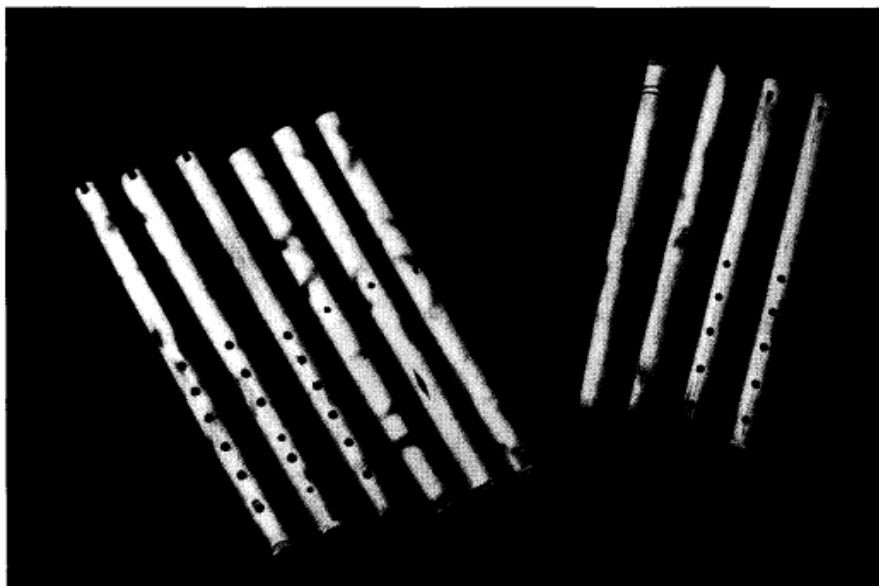


Ilustración 11 Grupos de queñas tomado de (Alarco, y otros, *Sonidos Andinos una antología de la música campesina del Perú*, 2002)

Otro instrumento utilizado frecuentemente es la Flauta de pan, la cual va acompañada siguiendo los principios del equilibrio al momento de tocar en la dinámica que describe (Alarco, y otros, *Sonidos Andinos una antología de la música campesina del Perú*, 2002) “La flauta de pan está diseñada para ser ejecutada en pares pues cada componente tiene sonidos complementarios. Uno de ellos se denomina *arca* (aquel que dirige) y la otra *ira* (aquel que sigue)”.

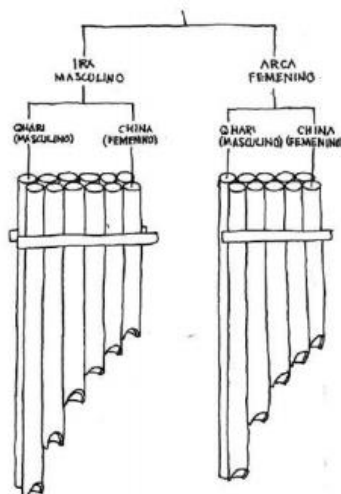


Ilustración 12- Dos medias-flautas ira (7" T) y arca (6T) con "falso" (llamado china en este caso), en donde la duplicación del concepto macho-hembra (basado en Baumann 1996: 36) citado en **Fuente especificada no válida.**

Al igual que en occidente en la zona andina también existen flautas que no se ejecutan de manera vertical, estas carecen de llaves y son fabricadas en madera de forma artesanal, las descripciones detalladas de Edgardo Civallero sobre flautas traversas de los andes mencionan:

“Las flautas traversas o traveseras –aquellas interpretadas en posición horizontal, con la embocadura y la mayoría de los orificios de digitación ubicados en su parte superior– son, junto con las flautas de pico y las flautas de Pan, una de las categorías de aerófonos tradicionales más populares en la cordillera de los Andes.” (Civallero, 2017)



Ilustración 13 Flautas traversas tomado de (Civallero, 2017)

En cuanto a la manera de ejecutar los instrumentos anteriormente mencionados como parte de los géneros musicales que interpretan, Gonzalo Chávez en su trabajo Muisca, Cambio e identidad contrastada nos da orientaciones relevantes al momento de hacer la traducción de dinámicas al conjunto colombiano de flautas: “algunos estilos exigen que el tocador dé soplos más largos y difuminados a cada nota que toque, mientras que otros estilos exigen que el soplido sea mucho más seco, rápido y cortante”. (López G. C., 2018)

Otras características que el autor destaca del soplo por una parte es el contraste del sonido llano en secciones de acompañamiento y el sonido intermitente que da la sensación de un vibrato constante como también un soplo corto y marcado que para la presente se aplica en el acompañamiento de las voces masculinas, Flauta tenor y Bajo.

A nivel percusivo hay distintos tipos de bombos que cumplen funciones poli rítmicas, para la presente se toma como referencia el bombo o tambora andina con la siguiente dinámica en el huayno descrita “Durante estos huaynos el bombo suele marcar solo los acentos de la canción, sin golpear en todos los tiempos, y las zamponas realizan sonidos más largos y superpuestos entre sí.” (López G. C., 2018)

Por otra parte, los instrumentos cordófonos se incorporan en la música andina como una influencia instaurada en la colonia, donde las comunidades indígenas acogieron de manera positiva instrumentos como el arpa, el violín y la guitarra en sus expresiones musicales.

De la guitarra específicamente se derivan cordófonos que tienen nacimiento en la zona andina latinoamericana como menciona “El charango, en cambio, es una adaptación indígena de los cordófonos europeos. También denominado en ciertas localidades como quirquincho o chillador, es una guitarra pequeña” este instrumento se fabrica originalmente con el caparazón de un armadillo y posee cinco ordenes de dos cuerdas, dando un total de diez cuerdas.

De la misma manera sucede con Tiple que nace en la zona andina colombiana, contando con cuatro ordenes cada uno de tres cuerdas, dando un total de doce cuerdas. Aunque en Colombia suele acompañar a la bandola y la guitarra en el trio típico, la riqueza tímbrica de este instrumento ha llamado la atención de agrupaciones chilenas de la nueva canción, las cuales han incluido el tiple dentro de sus formatos instrumentales que a su vez abarcan más territorio en cuanto a timbres latinoamericanos se refiere.

4.2 Formato instrumental Conjunto Colombiano de flautas de pico.

Los instrumentos que conforman el Conjunto son un cuarteto de flautas de pico: Soprano, Alto, Tenor y Bajo.



Ilustración 14 Cuarteto de flautas

Sumado al acompañamiento ritmo armónico de Charango, Guitarra.



Ilustración 15 Cuarteto de flautas con charango



Ilustración 16 Cuarteto de flautas con Guitarra

Y por último acompañamiento percutado de bombo, charcas y esterilla



Ilustración 17 Conjunto colombiano de flautas de pico

Este formato une las sonoridades de los aerófonos europeos a disposición los andinos, en un sincretismo con los timbres característicos de los andes, como símbolo de la mezcla cultural que ha permeado la música latinoamericana.

Teniendo claras estas características y conociendo las implicaciones sonoras que conlleva interpretar la flauta dulce en las sonoridades andinas se requiere estudiar los elementos técnicos que van a contribuir a este fin. Para dar respuesta a esto a continuación, la guía didáctica.

Herramientas para la interpretación del huayno
andino Latinoamericano en Flautas de Pico
Articulaciones y Células Rítmicas

GUIA DIDACTICA

2021

Tabla de Contenidos

Introducción	47
Capítulo I	48
1. Orientaciones básicas sobre la técnica de la flauta de pico	48
1.1 Respiración	48
1.2 Emisión del aire	50
Capitulo II	52
2. Articulaciones.....	52
2.1 Portato.....	52
2.2 Staccato.....	54
Capitulo III.....	56
3. Combinando las articulaciones.....	56
3.1 Ejercicios Melódicos	56
3.2 Articulación Doble	58
Capitulo IV.....	59
4. Ejercicios de articulación para la interpretación de Huayno andino	59
4.1 Células rítmicas del Huayno en articulación doble	59
4.2 Escalas pentatónicas	60
5. Articulaciones en Melodías en aire de huayno.....	62
Adaptaciones.....	63
Orientaciones sobre dos adaptaciones	63
Adaptaciones.....	70
Bibliografía	84

Introducción

la presente guía orienta sobre las articulaciones y sus diferentes usos para aplicar al ritmo de huayno, además de brindar herramientas para la interpretación de dos arreglos en este aire latinoamericano, contribuyendo en la técnica de la flauta de pico.

Los flautistas que quieran enriquecer su técnica instrumental y estudiar las articulaciones que se apliquen a la música andina latinoamericana deben contar con los conocimientos previos en gramática musical y un conocimiento básico del manejo y los recursos para la interpretación.

Para poder abordar esta guía didáctica y desarrollar los ejercicios propuestos de manera adecuada, el instrumentista debe tener un nivel básico de la teoría musical y la interpretación del instrumento, la lectura del pentagrama en diferentes armaduras además de elementos técnicos: postura, digitación, control básico de la columna de aire que permitan una ejecución fluida en el instrumento.

Capítulo I

1. Orientaciones básicas sobre la técnica de la flauta de pico

Las propuestas en este capítulo permiten unificar conceptos sobre la técnica instrumental en el ensamble musical, los cuales contribuyen significativamente a la emisión de un sonido homogéneo.

1.1 Respiración

Consciencia de respiración abdominal/diafragmática, este apartado pretende que se tenga una mayor consciencia de los músculos abdominales al respirar.

Ejercicio I

Acostarse boca arriba en una superficie plana con las rodillas flexionadas y las manos sobre el vientre. Al inhalar el diafragma sube y el abdomen se levanta, al exhalar el diafragma baja y el abdomen se contrae como se muestra en la imagen.

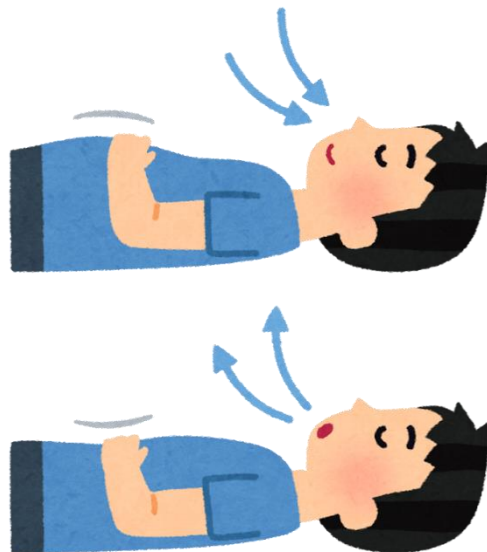


Ilustración 18 Respiración abdominal acostado

Este ejercicio se puede repetir durante uno dos minutos continuos, es importante mantener los músculos relajados sin subir los hombros y evitar cualquier tipo de tensión.

Ejercicio II

Sentarse en una silla plana ubicando los pies firmes en el suelo con el peso equilibrado en los isquiones, espalda recta, hombros relajados y las manos sobre el vientre.

Expulsar la mayor cantidad de aire hasta el punto de agotarlo y esperar la respuesta natural del cuerpo para recibir aire. Nótese como se expanden los músculos intercostales y abdominales

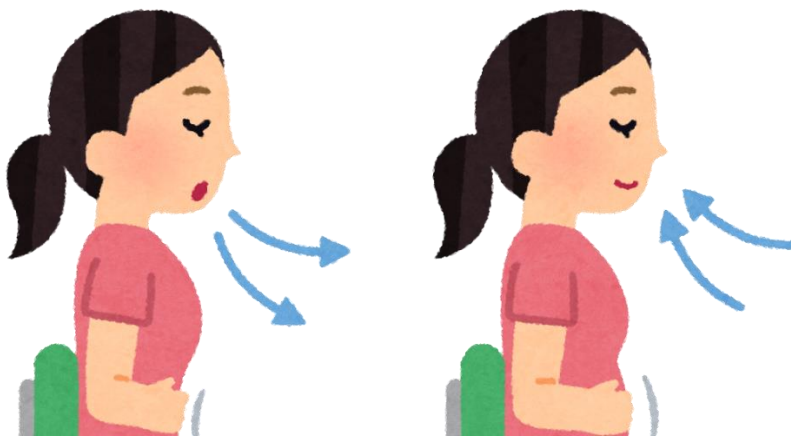


Ilustración 19 Respiración abdominal

Esta sensación se debe interiorizar para lograr una adecuada respiración aplicada a la flauta.

Repetir el procedimiento anterior colocando un objeto de mediano peso sobre la cabeza, como un libro, con el objetivo de distribuir equitativamente el peso de todo el cuerpo.

Nivel I

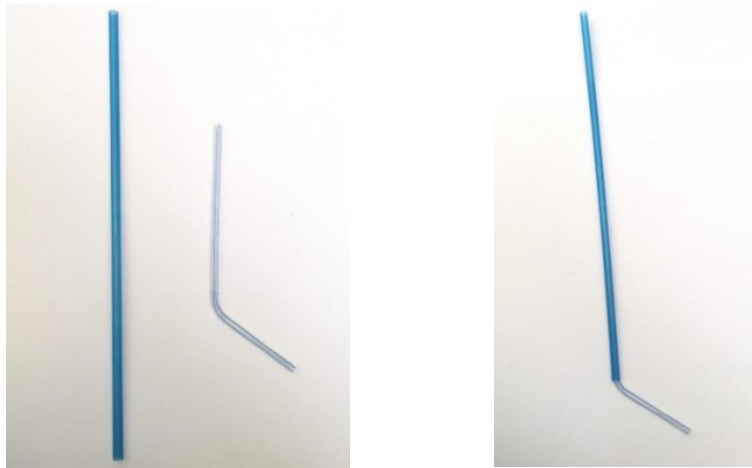
Repetir el procedimiento con la siguiente dinámica:

Con el pulso de un metrónomo a 60 bpm, Inhalar en 4 pulsos, retener el aire durante los otros 4 pulsos y soltar en 8 pulsos, la flauta de pico requiere una muy buena distribución del aire.

1.2 Emisión del aire

Ejercicio I

Para este ejercicio se necesita unir un pitillo curvo en forma de L con uno recto en forma de I e introducir una bola de papel liviana con un diámetro menor al del pitillo recto.



Con ayuda de los músculos abdominales exhalar por pitillo curvo, manteniendo la bola de papel a una altura regular dentro del pitillo recto, evitando que la bola salga disparada. Este ejercicio ayuda a tener un buen control de la salida del aire.

- El ejercicio anterior es una muestra de las distintas posibilidades que existen para manejar la dosificación del aire, se sugiere al lector proponer y practicar otros ejercicios que favorezcan la emisión prolongada del aire.

Ejercicio 3

Aplicando la dinámica del ejercicio anterior, emitiremos la nota Sol (Flauta soprano) o Do (Flauta Alto) buscando mantener una columna de aire plana la mayor cantidad de tiempo posible, sin exhalar demasiado fuerte, pues se obtendrá un sonido brusco, al igual que si se emite con mucha

suavidad, el sonido será débil y en ambos casos desafinado. El equilibrio produce un sonido afinado.

Nivel I

Tocar notas largas con la ayuda de un afinador para precisar la cantidad de aire que requiere cada nota. Este control permite buena resonancia y afinación.

Nota: Los sonidos graves requieren de una velocidad de emisión menor, también puede pensarse como producir aire caliente. ▲

Para las notas agudas se utiliza el procedimiento contrario, aire rápido y frío. ▲

Nivel II

Haciendo uso de la respiración diafragmática y manteniendo control sobre la afinación de cada nota, tocar una escala en ritmo de redondas, conservando el volumen de aire requerido en cada nota que transita por la escala.

Soprano y Tenor



Alto y Bajo



Practicar con diferentes escalas mayores y menores con movimiento ascendente y descendente.

Ejercicio 4

En la flauta de pico se respira preferiblemente por la boca para evitar ruidos con la nariz y absorber la mayor cantidad de aire.

En métrica de 5/4 a 60 bpm, inhalar por la boca durante el primer pulso y exhalar en los 4 restantes como se muestra a continuación.



Capítulo II

En este capítulo abordaremos las articulaciones simples y dobles de manera progresiva, buscando consciencia del uso de lengua en cada fonema.

2. Articulaciones

2.1 Portato

D

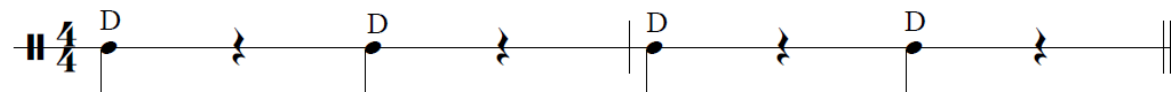
Decir la letra **D** ubicando la lengua en el paladar y no detrás los dientes como se utiliza para hablar, al hacerlo de esta manera obtenemos un fonema entre la **D** y la **R**. practicarlos varias veces para interiorizar la posición de la lengua.



Ilustración 20 Fonema D
(Dilo en ingles, s.f.)

Ejercicio 1

Practicar el fonema **D** sin el instrumento con el siguiente ritmo, dejando la lengua relajada y realizando un movimiento suave y sutil teniendo un mínimo contacto con el paladar.



Este está asociado a la articulación *Portato*, donde se mantiene una sola columna de aire y es la lengua la que separa las notas

¡A tocar! Aplicar el movimiento de la lengua a la vez que se emite una columna de aire sin perder la sensación del fonema con los siguientes ejercicios:

Ejercicio 2



Ejercicio 3



R

A diferencia del fonema **D** la articulación “**R**” inglesa es más suave, el movimiento natural de la lengua es más fluido, al pronunciar la lengua se contrae y la parte trasera se levanta como se observa en la imagen, este proceso se lleva a cabo de manera rápida.



Ilustración 21 Fonema R
(Dilo en ingles, s.f.)

Ejercicio

Pronunciar el fonema **R** sin el instrumento con el siguiente ritmo, manteniendo un rose leve de la lengua con el paladar:



Ejercicio

¡A tocar! Aplicar el movimiento de la lengua a la vez que se emite una columna de aire sin perder la sensación del fonema con los siguientes ejercicios:



Ejercicio I



2.2 Staccato

Pronunciar el fonema **T**, en este caso la punta de la lengua se dirige hacia la división entre los dientes y el paladar en forma de V en dirección precisa y se retira hacia atrás con velocidad. En lo que respecta a la flauta esta articulación no es explosiva.



Ilustración 22 Fonema T
(Dilo en ingles, s.f.)

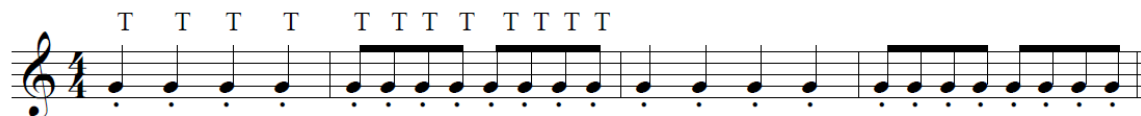
Ejercicio

Pronunciar el fonema **T** sin el instrumento con el siguiente ritmo, manteniendo la lengua el mayor tiempo posible cuando choca con la frontera dientes-paladar.



Ejercicio I

¡A tocar! Aplicar el movimiento de la lengua a la vez que se emite una columna de aire sin perder la sensación del fonema con los siguientes ejercicios:



Ejercicio II



Nota: En los registros graves conviene usar la articulación **Dud**, porque el volumen de aire es menor, reservaremos la **T** para registros agudos.

Variaciones: Tu - Tuc

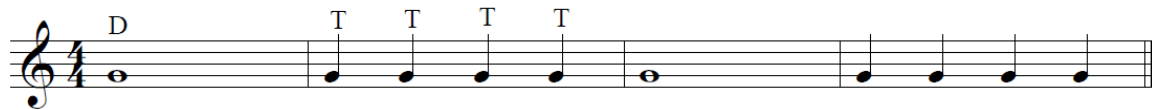
Nota: Estos ejercicios se pueden realizar en 70 bpm negra y la velocidad puede aumentar progresivamente.

Capítulo III

3. Combinando las articulaciones

¡A poner en práctica lo aprendido! Hacer distinción de cada articulación con una sola como se muestra a continuación.

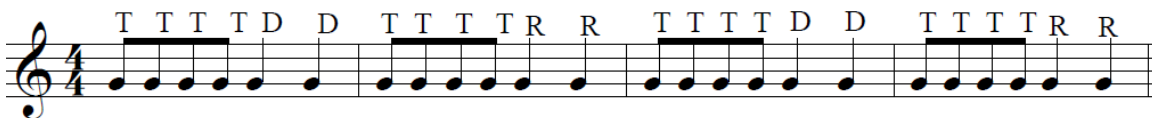
Ejercicios I



Ejercicio II



Ejercicio II



3.1 Ejercicios Melódicos

Las articulaciones se pueden aplicar a nivel melódico de la siguiente manera: Fonemas /T/ para saltos y /D/ para grados conjuntos, realizar los siguientes ejercicios sugeridos.

Baio

D D T T T T T D D D T D D T D T D D T D T

Las articulaciones dobles se utilizan para pasajes o figuras rápidas en donde la lengua combina un movimiento palatal y otro de garganta, para interpretarlas se utilizan fonemas como **L** y **K** donde el movimiento de la lengua es similar a **R** y **T**. Estos fonemas se encuentran acompañados.

Mantener una articulación fija seguida de una combinación doble de la siguiente manera.

TKTK: Teke -Teke Variación: TuCu-TuCu

DGDG: DeGue – DeGue Variación: DuGu-DuGu

LRLR: LeRe - Lere

DLDL: Di'll - Di'll

1)

T T T K T K T K T K T T T K T K T K T K

2)

T T D G D G D G D G T T D G D G D G D G

3)

T T L R L R L R L R T T L R L R L R L R

4)

5)

6)

Nota: Luego de practicar las articulaciones practicar en todos los tonos, escalas, arpeggios.

Capitulo IV

4. Ejercicios de articulación para la interpretación de Huayno andino

Los elementos melódicos y armónicos del huayno presentan las siguientes células rítmicas

4.1 Células rítmicas del Huayno en articulación doble

Practicar las células rítmicas en las siguientes articulaciones.

D L D D L D D L D D L D
 T K T K T K T K T K T K T K T K
 D R D R D R D R
 D D D D D D D D

4.2 Escalas pentatónicas

Las melodías andinas están fuertemente ligadas con la escala pentátona. A continuación, podremos en práctica las articulaciones trabajadas y células rítmicas en el estudio de las escalas.

Pentatónica de Gm

Soprano-Alto-Tenor

D D R T T D D R T T D

- Articular la siguiente melodía teniendo en las sugerencias propuestas

Poco a poco

Folklore peruano D.R

- El tempo puede variar según se requiera
- Para la siguiente melodía agregar las articulaciones que sean pertinentes según lo trabajado anteriormente.

Linda Wawita

William Luna

Orientaciones sobre dos adaptaciones

Los ejemplos que vienen a continuación pertenecen a las dos obras adaptadas para el Conjunto colombiano de flautas, donde se busca exponer textura, timbra y dinámicas como preparación al montaje de estas.

La Partida – Víctor Jara Adap. Felipe Guevara.

Ilustración 23 La Partida- Víctor Jara Adap - Felipe Guevara compas 12-14

Esta sección de la obra presenta el acompañamiento en las voces masculinas T y B, sugiriendo la articulación *Portato – staccato - staccato*. Esto no quiere decir que sea una articulación estática, se puede invertir dos *Portato* y uno *Staccato* pues en la práctica este acompañamiento se varia desplazando la articulación de la siguiente manera.

Esta dinámica se invierte, las voces femeninas hacen el acompañamiento y las masculina la melodía. En varias secciones de la obra se recomienda al grupo unificar la articulación.

Ilustración 24 La Partida- Víctor Jara Adap - Felipe Guevara compas 40

La obra *La Partida* contribuye al sonido homogéneo del ensamble gracias a la cualidad de las texturas empleadas en la adaptación, estas son de carácter homófono y melodía más acompañamiento.

A. Rec. 1

A. Rec. 2

T. Rec.

B. Rec.

Ilustración 25 La Partida- Víctor Jara Adap - Felipe Guevara compas 42-45

A. Rec. 1

A. Rec. 2

T. Rec.

B. Rec.

Ilustración 26 La Partida- Víctor Jara Adap - Felipe Guevara compas 38-41

Originalmente la melodía es interpretada a modo de canon por dos quenas, en este sentido se sugiere unificar la articulación y realizar vibrato en las flautas Soprano y Alto.



Ilustración 28 Sonatina-Quilapayun Adap - Felipe Guevara compas 27-31

Por último, la superposición de las células rítmicas trabajadas se puede estudiar a manera de ejercicios en diferentes combinaciones entre las cuatro voces. En el caso particular de la obra se encuentra dicho juego rítmico entre las voces Tenor y Bajo.



El estudio dedicado y riguroso de los ejercicios permite abordar las obras de una manera clara y sencilla, el acople de las texturas, la unificación de conceptos técnicos y articulaciones pretende brindar herramientas que pueden ser aplicadas en diferentes obras en aire de huayno.

5. Conclusiones

Esta investigación deja gran cantidad de aprendizajes académicos y personales, despierta la motivación de continuar por la ruta trazada en la construcción de un camino por explorar, frente a los fenómenos culturales y musicales de los territorios andinos latinoamericanos.

La transferencia sonora funciona en el sentido de que hay similitudes organológicas entre los aerófonos andinos y el cuarteto de flautas de pico europeo, en esta medida es posible adaptar algunas articulaciones que emulen la interpretación de las obras andinas o por lo menos se aproximen.

Las flautas de pico tienen un gran potencial sonoro para la interpretación músicas folclóricas y tradicionales, siempre y cuando se estudien las implicación técnicas e interpretativas que se requieran para el abordaje de las obras.

El Conjunto colombiano de flautas de pico ve pertinente esta investigación como una herramienta que les permite suplir las necesidades técnicas, específicamente la articulación en un material práctico que oriente el estudio técnico aplicado a un aire musical e incentive la exploración de otros géneros musicales.

Esta investigación aporta en el enriquecimiento del cuarteto tradicional de flautas de pico y a la resignificación del instrumento, porque aporta elementos tímbricos y técnicos en la interpretación de andinos latinoamericanos

A nivel académico, son muy pocas las universidades públicas y privadas que oferten cátedras para este instrumento, motivo por el cual los flautistas de pico deben recurrir al estudio empírico del instrumento y a métodos de difícil acceso, razón por la cual la guía didáctica pretende contribuir como un material de estudio.

El huayno como género musical, da respuesta a la sonoridad andina, existen otras expresiones musicales más cercanas como la guabina, el pasillo o el bambuco, sin embargo, estos aires han tenido mayor afinidad por los instrumentos de cuerda, como los famosos tríos de cuerda y

conjuntos de música campesina, por otra parte, la zona andina sur conserva más afinidad por los instrumentos de viento, que a nivel armónico y melódico mantienen sonoridades raizales hacia uso de la escala pentatónica y los modos.

Los elementos técnicos que se identificaron como relevantes en la interpretación del aire de huayno fueron las articulaciones basadas en las células rítmicas características del aire en función de mejorar la expresividad, la sonoridad, la textura y el aprovechamiento de la riqueza tímbrica de todos los instrumentos que conforman Conjunto colombiano de flautas.

Se destaca en el proceso mismo del estudio y apropiación de las articulaciones que estas son factibles para ser implementadas en otros aires colombianos y latinoamericanos.

Se invita a los flautistas de pico a profundizar e indagar sobre el uso de las articulaciones en los diferentes aires latinoamericanos en futuras investigaciones con estas temáticas.

Esta investigación va dirigida a mejorar la técnica interpretativa de las articulaciones en función de su quehacer musical y a conjuntos musicales que quieran unificar conceptos técnicos en la interpretación de obras en aire de huayno.

Adaptaciones

Score

La Partida

Victor Jara

Adaptación: Felipe Guevara Forero

Sereno
♩ = 80

Alto Recorder 1
Alto Recorder 2
Tenor Recorder
Bass Recorder
Maracas
Tambourine
Charango
Bombo

Conjunto Colombiano de Flautas

Detailed description: This is the first system of a musical score for 'La Partida'. It features seven staves. The top four staves are for recorders: Alto Recorder 1, Alto Recorder 2, Tenor Recorder, and Bass Recorder. The next two staves are for percussion: Maracas and Tambourine. The bottom staff is for the Charango, which has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Bombo staff is mostly empty. The tempo is marked 'Sereno' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes repeat signs and a double bar line.

2

La Partida

A. Rec. 1
A. Rec. 2
T. Rec.
B. Rec.
Mrcs.
Tamb.
Charango
Bombo

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues the instrumentation from the first system. The recorder parts (A. Rec. 1, A. Rec. 2, T. Rec., B. Rec.) have some notes in the second and third measures. The Charango part continues with its rhythmic pattern. The Bombo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The percussion parts (Mrcs., Tamb.) are mostly empty. The score includes repeat signs and a double bar line.

Musical score for page 3 of 'La Partida'. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: A. Rec. 1, A. Rec. 2, T. Rec., B. Rec., and Tamb. The first two staves (A. Rec. 1 and 2) are mostly rests. The T. Rec. and B. Rec. staves have melodic lines with first and second endings. The Tamb. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. A guitar part is shown at the bottom with a complex melodic line and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for page 4 of 'La Partida'. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: A. Rec. 1, A. Rec. 2, T. Rec., B. Rec., and Tamb. The first two staves (A. Rec. 1 and 2) have melodic lines. The T. Rec. and B. Rec. staves have rhythmic accompaniment. The Tamb. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. A guitar part is shown at the bottom with a melodic line and a rhythmic accompaniment of eighth notes. Chord changes are indicated below the guitar part: Em, A, Amaj7, and Am.

16

A. Rec. 1

A. Rec. 2

T. Rec.

B. Rec.

Mrcs.

Tamb.

C Am Em

19

A. Rec. 1

A. Rec. 2

T. Rec.

B. Rec.

Mrcs.

Tamb.

f

f Am Bm

22

A. Rec. 1

A. Rec. 2

T. Rec.

B. Rec.

Mrcs.

Tamb.

Am Em A Amaj7

22

25

A. Rec. 1

A. Rec. 2

T. Rec.

B. Rec.

Mrcs.

Tamb.

Am C Cmaj7 Am Em

25

29 2. Solo segunda vez con Soprano.

A. Rec. 1

A. Rec. 2

T. Rec.

B. Rec.

Mrcs.

Tamb.

29

29

33

A. Rec. 1

A. Rec. 2

T. Rec.

B. Rec.

Mrcs.

Tamb.

33

33

Musical score for page 11, measures 37-41. The score includes staves for A. Rec. 1, A. Rec. 2, T. Rec., B. Rec., Mrs., Tamb., and guitar. The key signature is one sharp (F#). The guitar part shows chords: C, Am, Bm, C, Em.

Musical score for page 12, measures 42-46. The score includes staves for A. Rec. 1, A. Rec. 2, T. Rec., B. Rec., Mrs., Tamb., and guitar. The key signature is one sharp (F#). The guitar part shows chords: A, Amaj7, Am, C, Cmaj7, Am.

46

A. Rec. 1

A. Rec. 2

T. Rec.

B. Rec.

Mrcs.

Tamb.

Sereno

46

46

Detailed description: This page of a musical score for 'La Partida' contains measures 46-49. It features five vocal staves (A. Rec. 1, A. Rec. 2, T. Rec., B. Rec., and Mrcs.), a tambourine staff (Tamb.), and two piano accompaniment staves. The vocal parts are mostly silent, with some notes in the first measure. The piano accompaniment includes a treble clef staff with a melodic line marked 'Serenio' and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Score

Sonatina Quilapayun

Hugo Lagos
Adap: Felipe Guevara Forero

$\text{♩} = 85$

prano Recorder
Alto Recorder
Tenor Recorder
Bass Recorder
Charango
Bombo

Em C

2

Sonatina

S. Rec.
A. Rec.
T. Rec.
B. Rec.

Bm Am D Bm B7 Em C

Sonatina

3

9

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Bm Am7 F#7 B7 Em C

Sonatina

4

13

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Bm Am D Bm B7 Em C

13

Sonatina

5

17

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Bm Am7 B7 Em Em C

6

Sonatina

21

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Bm Am D Bm B7 Em C Bm Am F#7

32

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Em C Bm Am F#7 Bm A#

32

32

27

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

B7 Em C Bm Am D Bm B7

27

27

Sonatina

37

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

C° G#° G° B° B°₃ ₃ ₃ ₃

Sonatina

42

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Dm Bm Dm Bm Dm Bm

Sonatina

48

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Dm D Bm B7 Em C Bm Am D

12

Sonatina

53

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Bm B7 Em C Bm C B7

58

S. Rec.

A. Rec.

T. Rec.

B. Rec.

Em

58

58

Bibliografía

- Alarco, R., Arguedas, J. M., Cánepa, G., Casas, L., Cuadros, H., & Ossio, J. M. (2002). *Sonidos Andinos una antología de la música campesina del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Barrios, J. A. (2017). *Breve Tratado de Flauta Dulce*. Universidad centro Occidental "Lisandro Alvarado".
- Barrios, J. A. (2017). *Breve tratado de la Flauta Dulce*. Obtenido de Ilustracion .
- BBC mundo. (2009). Obtenido de Fotografía:
https://www.bbc.com/mundo/ciencia_tecnologia/2009/06/090624_0018_primer_instrumento_musical_jrg#:~:text=Una%20flauta%20tallada%20hace%20m%C3%A1s,en%20el%20sur%20de%20Alemania.
- Bonet, A. V. (2018). *Método Consciencia Sonora: Articulación*. Repositorio Institucional de Asturias .
Obtenido de <https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/9525>
- Brown, C. (2013). *Articulación y Fraseo*. Biblioteca Digital Universidad de Alcalá. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10017/43748>
- Carnicer, J. G. (2003). *La Flauta dulce en los estudios universitarios de "Mestre en Educació Musical [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]*. Red de Información Educativa. Obtenido de <http://hdl.handle.net/11162/16751>
- Carrasco, R. (2018). *El Huayno, apuntes sobre su ritmica*. Obtenido de <http://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2018/04/An%C3%A1lisis-del-huayno.pdf>
- Civallero, E. (2017). *Flautas traversas de los Andes*.
- Conservatorio superior de sevilla. (2014). *flautadepico.consev.es*. Obtenido de Ilustracion:
<https://flautadepico.consev.es/modelos-de-flauta-de-pico/>
- Córdova, L. D. (2018). la técnica vocal como herramienta en el desarrollo de los instrumentos de viento-madera. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte - Facultad de Bellas Artes, universidad de Cuenca*.
- Díez, M., & Flores, C. (s.f.). *Articulación en la flauta Traversa Barroca*. Obtenido de <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historialInterpretacion/DiezCanedo/sesion2/Diez-DeDidllsTurusTeques.pdf>
- Dilo en ingles*. (s.f.). Obtenido de <https://diloeninglesonline.com/pronunciacion/pronunciacion-t-d-y-r-en-ingles/attachment/tdr-t-y-d-en-ingles-y-espanol/>
- Galeano, M. E. (2003). *Diseño de proyectos en la investigacion cualitativa*. Universidad EAFIT.

<https://www.pngegg.com/es/png-ztoat>. (s.f.).

Lancheros, F. C., & Jaramillo, N. M. (2016). *La música andina como escenario de la educación artística desde la temática ambiental [Tesis de Licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]*. Repositorio Institucional UPN. Obtenido de <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1477>

Llobet, J. R., & Odam, G. (2010). *El cuerpo del Musico, manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*.

López, F. T. (2014). *Estrategias pedagógicas en los procesos de iniciación musical a través de la flauta dulce [Tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]*. Repositorio Institucional UPN. Obtenido de <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1447>

López, G. C. (2018). *MÚSICA, CAMBIO E IDENTIDAD: la música sikuri en la en la creacion y diferenciacion de estilos musicales en Moho, Puno*.

Loyola, M., & Cádiz, O. (2016). Danzas Populares y Tradicionales en Chile. *Revista de Educacion chilena*.

Morales, F. (2012). *Conozca 3 tipos de investigación: Descriptiva, Exploratoria y Explicativa*. Obtenido de <https://www.ucipfg.com> > MSCG > UNIDAD1

Morales, N. (s.f.). *Investigación Exploratoria: Tipos, Metodología y Ejemplos*.

Morate, M. (2017). *FUNDAMENTOS ORGANOLÓGICOS, HISTÓRICOS Y ACÚSTICOS DEL INSTRUMENTO*. Obtenido de Ilustracion: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/flauta-de-pico/>

Payán, G. S. (2012). *Reconocimiento e interés de la música colombiana por medio del aprendizaje de la flauta dulce, en el Colegio Gimnasio Moderno de Bogotá, grado cuarto Decroly [Tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]*. Repositorio Institucional UPN. Obtenido de <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1639>

Pineda, Y. m. (2015). *Las logicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal [Tesis de Maestria, Pontificia Universidad Javeriana]*. Repositorio Institucional Pontifici Universidad Javeriana. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10554/16590>

Quecedo, R., & Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17501402>

souza, C. (2015). TRANSFERENCIA DE APRENDIZAJE Y COMPLEJIDAD DE TAREAS: "LA CARRETA DELANTE DE LOS BUEYES". *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*.

Sprenkeling, L. (2020). *Lobke world*. Obtenido de Documentos: <https://lobke.world/documentos>

thomann. (s.f.). Obtenido de Ilustración :

https://www.thomann.de/es/onlineexpert_page_boquillas_para_instrumentos_de_viento_madera_diferentes_boquillas_diferente_generacion_de_sonido.html

Verónica, G. N., Elizabeth, C. A., Ivonne, F. N., Luis, H. L., Marcelo, M. S., & Pilar, G. F. (2017).
ENFERMERÍA INVESTIGATIVA. Universidad Técnica de Ambato.

Virdung, S. (1511). *Música Getutscht* .