



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

Guía metodológica para la iniciación y el aprendizaje de la flauta traversa desde el bambuco y el pasillo colombianos.

Presentado por el estudiante:

Cristian Giovanni Linares Vargas

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. La investigación se basa en un trabajo realizado coherentemente y bien estructurado.
2. Tanto el documento como la sustentación son claros, precisos y bien presentados.
3. Es un trabajo con buena proyección para ser desarrollado en diferentes comunidades.

	NOMBRE	FIRMA
Jurado 1 - lector	Julio Requena	[Firma]
Jurado 2 - lector		
Jurado 3 - asesor	Alfredo Adela	[Firma]
Jurado 4 - asesor	Clara Espinoza Henao	[Firma]

Nota Final: 4.8

Dado en Bogotá D.C. a los 19 días del mes de febrero de 2014

GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN Y EL APRENDIZAJE DE LA
FLAUTA TRAVERSA, DESDE EL BAMBUCO Y EL PASILLO COLOMBIANOS

CRISTIAN GIOVANNY LINARES VARGAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ FEBRERO 2014

GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN Y EL APRENDIZAJE DE LA
FLAUTA TRAVERSA, DESDE EL BAMBUCO Y EL PASILLO COLOMBIANOS

CRISTIAN GIOVANNY LINARES VARGAS

ASESORES:

CLARA ESPERANZA NUÑEZ

ALFREDO ENRIQUE ARDILA


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ FEBRERO 2014


	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica. Biblioteca de Bellas Artes
Título del documento	Guía metodológica para la iniciación y el aprendizaje de la flauta traversa, desde el bambuco y el pasillo colombianos
Autor(es)	Cristian Giovanni Linares Vargas
Director	
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, año 2014.
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Artes.
Palabras Claves	Flauta traversa, Pasillo, Bambuco, Escuela Recrearte, Guía Metodológica, Iniciación, Niños.

2. Descripción
<p>Trabajo investigativo, el cual presenta una propuesta metodológica que busca ofrecer una forma diferente de hacer procesos en la flauta traversa. La propuesta contiene cinco unidades en las cuales se trabajan diferentes aspectos técnicos en la flauta traversa, intervalos específicos, arpeggios y dificultades técnicas específicas en obras de repertorio y se realizan arreglos para grupos de cámara de flauta traversa.</p>

3. Fuentes
<p>Páginas Web Entrevistas Focalizadas Textos Grabación de audios y videos Libros especializados</p>

4. Contenidos
<p>Introducción Capítulo 1: El Problema Capítulo 2: Marco Teórico Capítulo 3: Metodología</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <i>Formadora de Educadores</i>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

Capítulo 4: propuesta
 Conclusiones
 Bibliografía
 Cibergrafía
 Anexos

5. Metodología

Tipo de Investigación: Investigación cualitativa, la cual en un futuro pretende llegar a la IAP.
 Instrumentos de investigación: Observación participante, medios audiovisuales y entrevistas focalizadas.

6. Conclusiones

GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA DESDE EL BAMBUCO Y EL PASILLO COLOMBIANO es una experiencia que sistematiza y elabora ejercicios para flauta travesa.


Se crearon y estructuraron hábitos y rutinas diarias de estudio a los niños de la escuela *Recreate*, donde se tuvo como base fundamental el cuidar el avance en el instrumento respetando y cuidando las técnicas apropiadas para la interpretación del instrumento.

Los ejercicios planteados en la guía metodológica, se aplicaron de una manera correcta donde los niños pertenecientes al área de flauta travesa de la escuela *Recreate*, aprendieron a conocer y entender la estructura del pasillo y el bambuco colombianos, para su respectiva interpretación como solistas y en las agrupaciones pertenecientes a la escuela.

El plan de trabajo planteado para la guía cumplió las fechas establecidas para su respectiva elaboración y aplicación.

Los niños que hicieron parte de este proceso, reconocieron en la música colombiana una herramienta para avanzar en su aprendizaje musical.

La finalidad u objetivo de la Escuela *Recreate* perteneciente al municipio de Sopó es

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Formando al profesional</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

formar y adiestrar a los niños como músicos en este caso en el área de flauta travesa, donde además se formen grandes seres humanos, objetivo que con este grupo de niños se cumple a cabalidad.

Elaborado por:	Cristian Giovanny Linares Vargas
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	19	02	2014
-----------------------------------	----	----	------

AGRADECIMIENTOS

A Dios primero que todo.

Vienen muchas personas a mi pensamiento, pues he recibido bastante apoyo en este largo camino, creo que quienes más me han apoyado son el maestro Hugo León Garzón Suarez a quien deseo que Dios lo tenga en su gloria, y agradezco de manera profunda por ser quien me brindo sus conocimientos musicales por primera vez en mi vida.

A mi familia, mis padres han sido un apoyo fundamental en este camino y en mi vida en general, así que un profundo agradecimiento para ellos.

Giovanna quien en los últimos años ha sido un gran apoyo y espero lo siga siendo por muchos años más.

A todos mis docentes de la universidad, que me han ayudado a crecer personal y profesionalmente, en especial a mis asesores la maestra Clara Esperanza Núñez, el maestro Alfredo Ardila, y muy profundamente a Javier Cáceres quien me ayudo a crecer a nivel instrumental gratamente en momentos de profunda necesidad de mi vida profesional.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. EL PROBLEMA	14
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	16
1.3 OBJETIVOS	16
General	16
Específicos	16
1.4 JUSTIFICACIÓN	17
1.5 ANTECEDENTES	20
2. MARCO TEÓRICO	23
2.1 RESEÑA HISTÓRICA DEL MUNICIPIO DE SOPÓ	23
2.2 RESEÑA HISTÓRICA DE “RECREARTE”	24
2.3 TRAYECTORIA AUTOBIOGRÁFICA	26
2.4 LA FLAUTA TRAVERSA	33
2.5 LA GUÍA METODOLÓGICA	39
2.6 TEORÍA DE LAS INTELIGENCIAS MÚLTIPLES	43
2.7 EL NIÑO DE 8 A 12 AÑOS	45

2.8 EL PASILLO COLOMBIANO	49
2.9 EL BAMBUCO COLOMBIANO	55
3. METODOLOGÍA	63
3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	63
3.2 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN	65
3.2.1 Observación participante	65
3.2.2 Medios audiovisuales	65
3.2.3 Entrevistas focalizadas	67
3.3 POBLACIÓN	70
3.3.4 Galería fotográfica	72
4. PROPUESTA	74
4.1 CONVOCATORIA ESTUDIANTES	74
4.2 NIVELES DE LA GUÍA DE FLAUTA TRAVERSA	75
4.3 PROPUESTA GUÍA DE FLAUTA TRAVERSA	76
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	99
CIBERGRAFÍA	100
ANEXOS	101

INTRODUCCIÓN

Sopó es un municipio del departamento de Cundinamarca, ubicado al norte de *Bogotá*, hace parte de los municipios que conforman la conocida *Sabana de Bogotá*, a solo 30 minutos de recorrido, habitado por gente cálida y humana, los cuales conservan las tradiciones culturales de la capital del país, en él se encuentra en el momento una de las escuelas de formación artística y cultural más representativas del departamento de *Cundinamarca* y del país, que ha tenido en los últimos años reconocimientos por parte del *Ministerio de Cultura*, como sucedió en el año 2010 cuando fue reconocida como la escuela más organizada y con mayor proyección en *Colombia*.

La *Escuela Recrearte de Sopó*, nace hace once años, con un propósito netamente social, la idea surge con el fin de crear un espacio para que los niños y jóvenes del municipio, ocupen su tiempo en actividades lúdico recreativas y artísticas, para que no malgasten su tiempo libre en actividades desfavorables, la idea de la Escuela tomo fuerza con los resultados que se obtuvieron con las bandas sinfónicas en los diferentes concursos nacionales, y en once años el crecimiento de la escuela *Recrearte* ha sido notorio, teniendo en cuenta que empezó con cinco docentes, el director de la banda, dos docente de instrumentos de viento madera y otro de instrumentos de viento metales y uno de percusión.

En la actualidad, la *Escuela Recrearte* cuenta con cincuenta docentes entre los que se destacan trompeta, clarinete, saxofón, flauta traversa, violín, viola violonchelo, contrabajo entre otros, albergando cerca de dos mil niños y jóvenes beneficiados, de los cuales 22 pertenecen al área de flauta traversa, niños con ganas de aprender, y que complementan su estudio de *Educación Básica*, con el desarrollo artístico y cultural de la *Escuela*.

Ante los constantes cambios y la evolución de las metodologías de enseñanza en la educación, es necesario pensar en un aire de renovación pedagógico musical, en el caso particular de la enseñanza de la flauta travesa; si bien es cierto la música existe desde tiempos remotos y lejanos, es evidente su constante evolución, razón por la cual se debe pensar en maneras de complementar el estudio de la flauta travesa en *Colombia*.

Desde la experiencia adquirida, en los inicios en la banda del municipio de *Villeta*, pasando por reconocidas agrupaciones como la *Banda sinfónica de Cundinamarca*, o como docente en diferentes escuelas de música como la de *Tocancipa*, *Guatavita*, *Villeta* y *Sopó*, se pretende aportar un granito de arena que hace años varios colegas ya han ido investigando y planteando, en este caso el poder complementar el estudio de la flauta travesa con nuestra música tradicional.

Colombia creativa es sin duda un paso enriquecedor en la experiencia, basta recordar la gran diversidad cultural y de pensamiento que se encuentra en los compañeros y colegas, y la manera como enfocan y piensan deben tenerse cuenta para el aprendizaje de la música en *Colombia*. Es claro también que el apoyo y visión de todos los docentes con los que se ha intercambiado saberes en este camino de satisfacciones, tristezas, luchas y ganas de crear un ambiente musical direccionado en nuestro entorno y realidad social, y es que ante todo debemos pensar en los campos de acción que tenemos en *Colombia* para desempeñarnos profesionalmente, la verdad por más dura que sea debe ser afrontada.

La realidad en el campo laboral es que las agrupaciones de carácter clásico donde se puede tocar recibiendo un salario son pocas, en cuanto a *Bogotá* se refiere en bandas solo encontramos la *Sinfónica de Cundinamarca*, y en orquestas solo existen actualmente la *Orquesta Filarmónica* y la *Orquesta Sinfónica Nacional*.

Es por esto que como estudiante e investigador, y además docente de flauta travesa, se pretende seguir con la línea de investigación que algunos colegas de la

UPN han venido planteando en sus trabajos de investigación, donde solo se quiere avanzar para complementar el estudio de la flauta traversa desde nuestra músicas tradicionales, con los métodos tradicionales actualmente aplicados en *Colombia*. En el caso de esta guía de iniciación con el *Bambuco y el Pasillo colombiano*, donde se cree que se puede aportar para mejorar dificultades técnicas normales en el momento de iniciar en la flauta traversa, e ir mejorándolas poco a poco.

La investigación se desarrolló por medio de capítulos, los cuales presentan la secuencia del proceso que llevó el investigador y la forma en que se fue depurando la información recolectada hasta consolidar la propuesta final.

En el primer capítulo se mencionan el problema, especificando el planteamiento del problema, la pregunta de investigación, los objetivos y la justificación de la propuesta, donde se exponen las razones que según el docente investigador, sustentan la realización de la propuesta.

En el capítulo dos se presenta el Marco Teórico del trabajo, resaltando la importancia que tiene en la investigación la iniciación al aprendizaje de la Flauta Traversa, se explican las principales características de los niños y niñas de 8 a 12 años, se menciona la teoría de las inteligencias múltiples, enfatizando en la inteligencia musical; se trabaja el conocimiento del bambuco y del pasillo como aires típicos colombianos, al igual que los conceptos de algunos flautistas de conocida trayectoria nacional en internacional, también se hace mención a la importancia que tienen las guías metodológicas en la educación, se referencia la trayectoria autobiográfica del docente que presenta la propuesta y se hace una reseña de la Escuela Recrearte donde se desarrolló la propuesta.

El Diseño Metodológico de la Investigación fue trabajado en el tercer capítulo, donde, se plantean aspectos relacionados con el Tipo de Investigación: investigación cualitativa, se explican las Técnicas de Recolección de la información que se

utilizaron: observación participante, medios audiovisuales, entrevistas focalizadas; finalmente se hace una descripción detallada de la población seleccionada

El capítulo cuarto hace referencia a la propuesta investigativa como tal, mencionando la secuencia que se llevó a cabo para el diseño e implementación de la misma; iniciando con la convocatoria de estudiantes, la especificación de los niveles de la Guía de Flauta Traversa y las actividades desarrolladas para su desarrollo.

En la parte final del documento se redactaron las conclusiones, las cuales reflejan los resultados obtenidos a lo largo del proceso de ejecución de la propuesta. De igual forma se registra la bibliografía y la cibergrafía que se utilizó en la investigación, además de encontrar los anexos que complementan aspectos del trabajo que se llevó a cabo.

1. EL PROBLEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Las escuelas de formación musical del departamento de *Cundinamarca*, más exactamente las escuelas de música que se encuentran cercanas a la *Sabana de Bogotá* (*La Calera, Tocancipá, Zipaquirá, Cajicá, Tenjo, Tabio, Subachoque, Sopó* etc.) en este momento cuentan con programa de flauta traversa en sus planes de estudio, y más satisfactorio aún conocer que en su gran mayoría cuentan con un docente del área específica.

En la mayoría de estas escuelas, la iniciación al aprendizaje de la flauta traversa se practica con métodos que se realizaron pensando en otras condiciones sociales y culturales, además poseen características de otra época, pues son métodos específicamente *Europeos*, desarrollados en el Siglo XIX, dichos métodos son el *Taffanel* y el *Altes*, tradicionales en el aprendizaje de la flauta traversa no solo en Colombia, si no en varias escuelas del mundo.

En este mismo sentido, no se pretende descalificar estos métodos como propuesta efectiva en el aprendizaje del instrumento, a sabiendas que la mayoría de docentes que en la actualidad enseñan la flauta traversa, fueron instruidos en su aprendizaje con este tipo de métodos, aportándoles en el crecimiento personal y profesional. Cabe agregar, que la enseñanza con los métodos tradicionales se puede complementar de una mejor manera con otros que acerquen a los niños y jóvenes a un contexto real, *Sopó- Colombia siglo XXI*.

Mediante observaciones directas del trabajo realizado en la *Escuela Recrearte*, con relación al programa de enseñanza inicial de la flauta traversa, se encontró que allí también se utilizaban los *métodos tradicionales europeos*. Situación que evidenció que los niños y jóvenes inscritos en el programa, al momento de tocar en las agrupaciones de la *Escuela*, eran muy buenos interpretando obras internacionales,

pero al momento de interpretar *bambucos o pasillos colombianos*, carecían de cierta habilidad para su interpretación.

En los marcos de las observaciones anteriores, es necesario la creación de guías metodológicas de iniciación y aprendizaje para la flauta traversa pensado en nuestro entorno social y pedagógico, pues los problemas técnicos y de ejecución del instrumento son diferentes a los que los métodos como *Taffanel y Altes*, por nombrar solo algunos. Es importante recordar que las células rítmicas del *bambuco* y el *pasillo colombiano* son diferentes a las planteadas en las canciones tradicionales europeas, claro está sin desconocer que el *pasillo* y el *bambuco* tiene origen en algunos de estos *aires europeos*.

Adicional a esto se debe pensar en distintos niveles de aprendizaje, no todos los niños aprenden de la misma manera a ejecutar el instrumento, se puede recibir dos niños de la misma edad al tiempo y empezar su avance musical, pero los dos niños no van a cumplir su proceso de la misma manera, así ningún estudiante pierde interés en su enseñanza, lo que se pretende con esta guía es que el estudio del instrumento este dado a varios niveles de desarrollo instrumental (progresividad) para que todos los niños que deseen aprender a interpretar el instrumento al final, tengan un resultado satisfactorio y ninguno ceda en su intento de aprender.

Con este trabajo de investigación no se pretende descalificar a la aplicación en el medio de los métodos *Europeos*, ni decir que no sirven o ayuden al estudio de la flauta traversa, si no por el contrario se busca complementar y apoyar con una guía metodológica pensada en la música tradicional andina colombiana, toda vez que el repertorio de las escuelas de formación musical en Colombia basan sus programas en un altísimo porcentaje de aires típicos colombianos.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo elaborar y aplicar una guía metodológica para la enseñanza de la flauta traversa desde el pasillo y el *bambuco colombianos*?

1.3 OBJETIVOS

General

Realizar y aplicar una guía metodológica para la enseñanza de la flauta traversa, dirigida a niños, desde el *pasillo* y el *bambuco colombianos*.

Específicos

- ✓ Desarrollar ejercicios técnicos de estudio a partir del bambuco y el pasillo colombianos, de nivel iniciación dirigido a los niños de la *Escuela Recrearte de Sopó*.
- ✓ Crear hábitos y estructurar rutinas diarias de estudio de la flauta traversa.
- ✓ Aplicar los estudios de la guía para la comprensión del pasillo y el bambuco en el momento de tocar e interpretar el instrumento flauta traversa en las agrupaciones de la *Escuela Recrearte*.
- ✓ Estructurar un plan de trabajo adecuado para que la guía metodológica se desarrolle y aplique en los tiempos pautados.
- ✓ Fortalecer el sentido de pertenencia de los niños a la escuela recrearte, al municipio y al departamento, y a sus raíces culturales, por medio de su participación en la investigación.

1.4 JUSTIFICACIÓN

En este trabajo investigativo se propone, la enseñanza de un instrumento, en este caso la flauta traversa, dirigido a niños entre 8 y 12 años, con clases colectivas, e individuales, soportadas en los ritmos musicales del pasillo y el bambuco colombianos, como base fundamental para el desarrollo de la guía; donde se puedan recorrer otros caminos diferentes a los acostumbrados, para después de una manera asertiva complementar los métodos europeos actualmente aplicados en *Colombia*.

Una manera de enseñar un instrumento desde lo diferente, lo opuesto y lo diverso, complementando dialógicamente a la escuela clásica tradicional por medio de un pensamiento crítico fronterizo, y crear conciencia-acción en las posibilidades de maneras otras de enseñar la música. (Ardila, 2013). Compositores como *Bach, Beethoven, Mozart*, incluso compositores especializados ahora en banda como, *Bert Appermont, Robert Smith* y muchos más, son conocidos ya por los niños y jóvenes músicos, pero por qué no que hablen también de *Alfredo Mejía, Gentil Montaña, Victoriano Valencia, Pedro Morales Pino, Adolfo Mejía, Emilio Murillo, José Rozo Contreras* entre otros destacados.

Hablar de flautistas colombianos, como *Carlos Pineda, Carmen Liliana Marulanda, Nacho Ramos, León Giraldo, Edwin Basto, Felipe García*, entre un sin fin de ellos, es hablar de una forma de aprender la flauta traversa de una manera diferente, desde nuestra música, y que por varias razones y resultados se ha demostrado que es eficaz y funcional, estamos hablando de flautistas ganadores de importantes eventos en *Colombia* como lo son el *Festival Mono Núñez*, entre otros, con formatos de música colombiana, y que han sabido complementar el estudio del instrumento con música colombiana y la metodología tradicional europea aplicada en el país.

Es importante tener en cuenta que no todos los estudiantes están llamados a ser intérpretes de la música clásica europea, ni todos los profesores llamados a enseñarla, siempre como prioridad y/o como única vía de enseñanza y de estética, y

de cierta manera dar continuidad a procesos y herencias coloniales, que se han naturalizado en la educación durante los siglos anteriores en *Colombia* (Ardila, 2013), no todas las personas que estudian música y son profesionales desean pertenecer a una orquesta sinfónica y hacer de ello su proyecto de vida; no todos consideran la estética fundada en la colonialidad como la única válida de significado.

Este trabajo investigativo aporta a los docentes de flauta travesa de escuelas de formación musical del departamento, adscritas al plan nacional de bandas y al plan departamental y en especial a los niños y jóvenes de La *Escuela Recrearte*, herramientas pedagógicas que enriquecerán sus procesos, pues dará soluciones a problemas técnicos básicos de iniciación al aprendizaje de la flauta travesa, como lo son: postura, respiración, digitación, y la manera de abordar el aprendizaje de la música colombiana en la flauta travesa, como también la manera de interpretar dicha música en los grupos característicos de una escuela de música, bien sea Bandas Sinfónicas, Orquestas, Estudiantinas o grupos de cámara.

También es importante resaltar que si en alguna escuela no se cuenta con el docente de flauta travesa, el estudiante con la ayuda del director musical también puede llegar a alcanzar un nivel aceptable de interpretación del instrumento, soportado en el método que se plantea en esta propuesta investigativa.

En los diferentes municipios de *Colombia*, la *Banda de Música* o *Sinfónica* se presenta como el único o principal centro de educación musical, convirtiéndose de esta manera en parte fundamental de la identidad cultural de cada municipio. Es necesario encontrar la manera de que los niños que formen parte o quieran formar parte de las agrupaciones musicales existentes, tengan una iniciación musical adecuada y correcta, basada en una metodología apropiada en aspectos técnicos y que además sea música colombiana, pues el repertorio de las bandas en un 95% es de música tradicional colombiana.

Es importante recordar que la flauta es uno de los principales instrumentos pertenecientes a las agrupaciones *Bandas Sinfónicas*, y las bandas por su parte son las agrupaciones que más se encuentran en las escuelas de formación musical.

Además de esto, la propuesta metodológica es realmente importante porque el futuro del país, se encuentra en las nuevas generaciones, con ganas de aprender, y con ganas de absorber toda la información que se les pueda brindar, así en un futuro decidan no seguir la música como opción de vida, pero que la formación que tuvieron en un comienzo sea la adecuada, máxime que las escuelas de música también tienen un aporte social, tanto al municipio como al departamento y al país.

Por las razones anteriormente nombradas, y por la dificultad de los intérpretes de flauta travesa tienen al abordar la música colombiana, es que nos planteamos la necesidad de crear y brindar herramientas apropiadas a la enseñanza del instrumento, ajustadas al contexto social de los niños en aprendizaje, y que generen opciones de enseñanza musical, dirigida a la flauta travesa en Colombia y en el siglo XXI.

1.5 ANTECEDENTES

En la literatura encontrada sobre proyectos que trabajaron con la flauta traversa, se destaca el trabajo de *Juan Gabriel Cerón*, en su tesis titulada, *La flauta traversa de seis orificios para la enseñanza musical de los niños*, mediante la cual se hizo un acercamiento al estudio de la flauta traversa desde métodos de estudio diferentes a los tradicionales, como el autor bien lo dice, no para hablar mal de los conocidos (*Europeos*) sino para complementarlos. Además de proponer una idea novedosa con música folclórica chocoana, este autor, también sugirió empezar con una flauta diferente al sistema Boëhm tradicional actual, una flauta chocoana de seis orificios; esta propuesta es bastante novedosa y aportó mucho a la presente investigación pues creemos que se puede enseñar la flauta a niños desde géneros y repertorios no contemplados desde lo eurocéntrico.

De igual manera, en el año 2001, la maestra *Carmen Liliana Marulanda*, en su trabajo investigativo titulado, *Ejercicios para iniciación a la flauta traversa desde la música tradicional colombiana*, acerca a la práctica diaria de estudios musicales, aquí es donde se presenta similitud con la actual investigación, dicha maestra realiza su investigación de una manera acertada, demostrando que si se pueden realizar estudios para complementar los métodos tradicionales. Sin embargo, aunque ella lo llamó ejercicios de iniciación, se puede apreciar que son aplicables a un nivel intermedio, pues no son propiamente de iniciación y tampoco están a un nivel universitario. Sin embargo, es un excelente trabajo que ha aportado mucho a los docentes de flauta traversa y como ya se había mencionado de manera directa a la presente propuesta investigativa, dando ideas de cómo aplicar la música colombiana al estudio diario de la flauta traversa, donde los niños tendrán una perspectiva agradable para el estudio diario de su instrumento, desde una música más conocida para ellos.

Otro trabajo investigativo que se tuvo en cuenta, fue la propuesta titulada, *Propuesta metodológica para la flauta traversa a través del estudio de las notas largas*, del maestro *Oscar Javier Álvarez*, realizado en el año 2007, que aportó conceptos fundamentales a la investigación, ya que en dicho trabajo se evidencia una propuesta totalmente diferente para el estudio de las notas largas, pues para nadie es un secreto que este estudio es de los más tediosos para un niño en cualquier instrumento. El tener acompañamiento al momento de estudiar la nota larga es algo diferente y aporta mucho a los docentes de flauta, pues la base de fondo para el estudio aporta no solo a las notas largas, sino que también se podría aplicar en el estudio de escalas y varios ejercicios más, pues mientras se estudian los ejercicios planteados en esta guía, para ir acercándose al pasillo y al bambuco se pueden tener el ritmo base de estos géneros de fondo. Es necesario aclarar que en esta guía no se pretende escoger algunos de los varios existentes tanto en pasillo como en bambuco, se pretende aprovechar esta gran variedad de géneros existentes, e ir adecuándolos a la necesidad de este trabajo de investigación.

Por otro lado, *Guillermo Gonzales*, en el año 2011, *Propuesta metodológica para solucionar dificultades técnicas en la flauta traversa a través de la improvisación en el porro chocoano*, uno de los trabajos más influyentes de la última década en el aprendizaje de la flauta traversa, desde una mirada diferente que complementa los métodos tradicionales del instrumento flauta traversa, teniendo como base el porro chocoano y además utilizando uno de los elementos musicales con los cuales se debería siempre empezar la música, el cual es la improvisación, la propuesta está dividida en tres partes las cuales son estudio de intervalos, arpeggios y dificultades técnicas específicas. Este trabajo aporta la seguridad de complementar el estudio de la flauta traversa desde la música tradicional colombiana, sin importar cuál sea, en este trabajo investigativo se escoge *el Bambuco y el Pasillo*, pues son los géneros musicales de *Colombia* con los que los estudiantes de la escuela recrearte tienen más contacto.

La maestra, *Maritza Moreno Quiroga*, en su monografía llamada, *Aplicación de elementos musicales del bambuco al proceso de aprendizaje de la flauta traversa*, demuestra un amplio análisis de algunos ejercicios de los métodos *Koller* y *Gariboldi* y adapta a estos ejercicios unas variaciones del bambuco, los cuales demuestran que la *Música Andina* si puede contribuir a complementar el estudio de la flauta traversa de una manera acertada y veraz, manteniendo la conciencia de la técnica del instrumento.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 MARCO CONTEXTUAL

En este apartado se hace referencia al entorno social donde se desarrolló la propuesta la propuesta investigativa, partiendo de una breve reseña histórica del municipio de *Sopó*, de *La Escuela Recrearte*, también se efectúa una breve historia de la flauta travesa, enfocada a su llegada a Latinoamérica y *Colombia*, así como algunos de los exponentes Colombianos más representativos del instrumento flauta travesa, desde nuestra música, y las teorías que soportan la investigación de esta guía metodológica.

2.2 RESEÑA HISTÓRICA DEL MUNICIPIO DE SOPÓ

Hablar del municipio de *Sopó* es hablar de un pueblo tranquilo, cercano a la capital de la república, con historia desde la colonia, con una serie de características típicas de los pueblos de la sabana de *Bogotá* y un lugar colmado de naturaleza, donde se pueden pasar ratos agradables en la familia durante cualquier día de la semana, de igual manera en este municipio se puede practicar *parapente*, *delta*, *caminatas ecológicas*, *cabalgatas*, *paintball*, *down hill* y *camping*.



Foto 1: Alcaldía municipal.

Fuente: <http://sopo-cundinamarca.gov.co/sitio.shtml?apc=msxx-1-&r=Iglesias,%20Templos%20y%20Santuarios#Iglesias,TemplosySantuarios>

Efectivamente, el municipio de *Sopó* pertenece al departamento de *Cundinamarca* y se encuentra ubicado a 39 km. de la *Capital de la República*, fue fundado el 25 de mayo de 1.653 por *Fray Francisco Chacón*. Su nombre (*Cundinamarca*, 2013)¹, en lengua chibcha significa *Piedra o Cerro Fuerte*. *Sopó* tuvo embarcadero sobre el río Bogotá cuando éste era navegable entre *Sesquilé* y *Soacha*, el reloj de la torre fue donado en 1912 por *Marco Fidel Suárez*, el 15 de agosto de 1926 se inauguró la Estación *Eduardo Briceño* del ferrocarril del nordeste, del 26 de abril al 3 de diciembre de 1953 bajo la dirección del arquitecto *Alfredo Rodríguez* se construyó la *Capilla del Señor de la Piedra*.

La base económica está conformada especialmente por la agroindustria dedicada a la producción de derivados de lácteos, destacándose a nivel nacional la empresa *Alpina*; además algunas gamas industriales dedicadas a la producción de bienes para el sector de la construcción, como: la empresa *Corona*, también fabricas dedicadas a la producción artículos para el hogar, como muebles y accesorios, le sigue en su orden las actividades comerciales, de prestación de servicios y entidades financieras.

2.3 RESEÑA HISTÓRICA DE *RECREARTE*

La escuela de formación artística y cultural *Recreate* del municipio de *Sopó* fue creada en el año 2002, teniendo como su primer director al maestro *Juan Carlos Bernal* (q.e.p.d), luego asume su dirección el maestro *David Clavijo*, ante la ausencia del primer director. Dicha escuela inició sus clases en una casa antigua en donde antes funcionaba la factoría de arte y sueños, empezando un trabajo enfocado a la parte musical y más exactamente a conformar la banda sinfónica de *Sopó*.

En el año 2004 asume su período como alcalde, el licenciado *Mauricio Romero*, quien con su equipo de trabajo continua fortaleciendo los programas de música, danza y teatro, de igual forma dando inicio a nuevos programas como artes plásticas

¹ Sitio web, La Guía de Cundinamarca.

y plan de lectura, para este entonces las agrupaciones que hacen parte de la escuela recrearte iniciaron una destacada participación en los distintos concursos departamentales y nacionales a los que fue invitado.

En el año 2008 el nuevo director de la Escuela Recrearte, al maestro *Fernando Gaspar*, durante este periodo se fortalecieron los programas antes mencionados y se dio paso al programa de audiovisuales, así como el comienzo de la descentralización de los programas culturales acercándolos a las distintas veredas del municipio.



Foto 2: C.I.C Centro de Integración Cultural (*Recreate*)
Fuente: Archivo del autor.

Las bandas sinfónicas, la tuna municipal, los grupos de danzas y los grupos de teatro volvieron a figurar en los distintos eventos departamentales y nacionales obteniendo los mejores puestos de cada uno de estos certámenes, la banda sinfónica juvenil realizó su primera representación internacional a Venezuela, dejando en alto el nombre del municipio de Sopó.

En el año 2009, *La Escuela de Formación Artística y Cultural Recrearte* fue aprobada por acuerdo municipal número 001 de dicho año, dando esto un mayor empuje y seriedad a los procesos que allí se desarrollan, durante este período también se gestionó y realizó la primera etapa del *Centro de Integración Cultural (CIC)* en donde se construyeron aulas adecuadas acústicamente para las practicas musicales,

teatrales, dancísticas y de pintura, siendo una de las obras pioneras a nivel nacional para las prácticas artísticas.

En la actualidad (Sopó, 2013), por intermedio del *Fondo de Educación Superior "FOES"*, se ha promovido incentivos especiales para los mejores artistas de la escuela *"RECREARTE"*. El FOES, otorgará cada año hasta dos (2) Incentivos especiales a los dos (2) artistas que estén en la lista de artistas destacados de la *Escuela Recrearte*.

- ✓ El incentivo consiste en beneficiar con el valor total de un semestre hasta seis (6) salarios mínimos mensuales vigentes.
- ✓ El *Comité de la Escuela Recrearte* definirá la lista de los artistas más destacados.
- ✓ Los Incentivos Especiales para mejores deportistas se otorgaran siempre y cuando el estudiante haya aprobado el semestre inmediatamente anterior, si ya se encuentra cursando alguna carrera Técnica, Tecnológica y/o profesional o en su defecto la calidad de ser bachiller.

Con referencia a lo anterior, es importante especificar que el proyecto de investigación que se plantea en este documento, se desarrolló en la escuela de formación artística y cultural Recrearte, donde se trabaja el proyecto de formación de *Flauta Traversa*, junto con otros programas de enseñanza musical promovidos por la *Alcaldía del municipio de Sopó*.

2.4 TRAYECTORIA AUTOBIOGRÁFICA

Desde la década de los noventa, las narraciones autobiográficas no han parado de crecer en los intereses de las ciencias sociales (antropología, psicología, sociología, y sobre todo la educación, entre otras) dentro de las cuales encontramos dos grandes ramas de metodologías una de carácter fundamentalmente narrativo-discursivo, desarrollada casi exclusivamente a partir del uso de relatos de vida, la

cual se aplicara en este caso y otra más preocupada por la reconstrucción objetiva de la biografía y acontecimientos vividos a partir del uso de fuentes variadas (que no excluyen los propios relatos biográficos).

Se busca con esto que quien lea esta investigación sobre las metodologías de flauta travesa, conozca algunos aspectos relevantes de la vida de quien la escribe, explicando de alguna manera el por qué el buscar metodologías que complementen el estudio de la flauta travesa desde nuestras raíces musicales, como lo son el pasillo y el bambuco colombianos.

Soy *Cristian Giovanni Linares Vargas*, hijo de padres netamente cundinamarqueses, y nacido por tal consecuencia, en un municipio del departamento de *Cundinamarca*, y que por varios años ha sido, es y será por algunos más mientras así lo permitan uno de los municipios más representativos e influyentes en el área de las bandas sinfónicas, ya que allí se ha celebrado siempre el Concurso departamental de *Bandas Sinfónicas* del departamento, este año llego a su XXXVII versión y es allí donde se escogen las bandas que representaran a *Cundinamarca* en los concursos nacionales de *Colombia*, que son bastantes.

Aunque no soy muy amigo de los concursos, debo decir que gracias a dichos concursos es que las escuelas de música han tenido un auge importante en los últimos años pues las administraciones políticas de los municipios por figurar en una posición buena, han invertido dinero en docentes de instrumentos para que el nivel de sus bandas sea cada día mejor.

Es curioso que el municipio del que hablo, *Villeta-Cundinamarca*, tradicional en los músicos por ser donde se realiza como ya dije el concurso departamental de bandas, hasta la década de los noventas jamás había tenido una banda de un nivel aceptable, por falta de recursos para apoyar la cultura.

Sin embargo hacia el año de 1990 llega a dirigir la banda del municipio el maestro *Hugo León Garzón Suarez*, de quien tengo uno de los recuerdos más gratos de mi

vida musical, dicho maestro quien era flautista egresado de la *Universidad Nacional*, por causas del azar, o destino o simplemente porque así lo requería la vida hacia el año de 1992, me presenta la flauta traversa, una flauta mal tratada por los años y las personas, porque debo decir que era una flauta amarilla con verde, y malgastada por el tiempo, roída seguramente por el sudor de todos los que alguna vez la había interpretado, y por cierto el único instrumento disponible a esa fecha para poder ingresar a la banda.

Finalmente y sin pensarlo mucho con dicho instrumento inicié mis estudios de flauta traversa en el año 1.992, el maestro aplicaba los métodos *Altes* y *Taffanel*, y fue el año en que por primera vez la banda tuvo una relevancia realmente importante en *Villeta*, pues ese año obtuvimos nuestro primer triunfo departamental y primera participación en un concurso nacional de bandas sinfónicas, en *Paipa Boyacá* más exactamente, y además de todo fue la primera vez con tan solo 8 meses de interpretar mi instrumento flauta traversa, que logre un reconocimiento como mejor instrumentista en un concurso nacional y departamental, aún no he logrado saber si en realidad esa distinción me la merecía después de haber interpretado una introducción para dúo de flautas del pasillo *Martha y Patricia*, con mi compañero de banda, quien también gano, o simplemente fue un premio dedicado a un niño que enternecía porque los pies aun no alcanzaban a tocar el piso mientras interpretaba el instrumento sentado en su silla. Cabe mencionar que en la banda conocí una gran cantidad de repertorio universal y colombiano.

Lastimosamente el *Maestro Hugo*, como comúnmente solíamos decirle mis compañeros y yo, rápidamente nos abandonó, y no por que el así lo quiso sino porque la vida quería otro destino para él, y una úlcera mal cuidada se lo llevó de nuestras vidas para siempre. Fue entonces cuando empecé a saber lo difícil que era interpretar un instrumento sin tener un guía al lado, y entre triunfos de mi banda entre el año 1992, y 2001, toqué flauta en la banda, con muchos aciertos y desaciertos, y como es típico en las bandas conocí de otros instrumentos, flauta, tuba, entre otros sin embargo, rápidamente volvía a la flauta traversa, donde además de cierta

habilidad adquirida en estos años también adquirí demasiadas malas costumbres al momento de tocar , dificultades técnicas normales en el aprendizaje del instrumento, pero que nunca se intentaron corregir por no tener la persona que se diera cuenta de estas dificultades.

Mis padres *José Fermín y Amanda*, siempre estuvieron durante el proceso recorrido en mi aun amada banda sinfónica, siempre apoyándome en las buenas y las malas, y con gran esfuerzo fueron quienes por primera vez hacen posible el sueño de tener una flauta propia, y es con esta flauta que en el año 2001, después de abandonar mi pueblo natal y mi querida banda, llego a Bogotá en busca de aprender flauta de una manera profesional, y con grandes expectativas. Como ya mencioné mi estudio de flauta lo hacía solo, y con los métodos que como herencia me dejó mi maestro *Hugo Garzón, Altes y Taffanel*, y es con estudios de estos métodos y con una obra colombiana *El Villetano*, que entro a la *Universidad Central*; concurso para integrar la banda sinfónica de *Cundinamarca*.

En la *Universidad Central* solo duré un semestre, pues el maestro a quien no quiero mencionar con el que me correspondió estudiar no supo entender, que toque casi 10 años sin profesor, y tenía un sinfín de malas costumbres, y de una manera poco pedagógica me dijo que yo podía ir pensando en alguna ingeniería porque como flautista me moriría de hambre. No obstante mi forma de ser rebelde y emprendedora, solo me obligó retirarme de la universidad por un momento pero no a mi deseo de adoptar la flauta como forma de vida, y gracias a que en el concurso mencionado de la *Banda Sinfónica de Cundinamarca* fue satisfactorio para mí y un tercer lugar me alcanzaba para hacer parte de tan prestigiosa banda.

En la banda departamental, conocí grandes músicos intérpretes y directores, que empezaron a enriquecerme e influenciar musicalmente, y a ver otras formas de ver la música, y es en esta banda donde empiezo a darme cuenta del gran vacío que tenía en la música colombiana, es aquí donde empiezo a evidenciar la dificultad que tenía

para tocar música colombiana, siendo algo de lo que mejor debería tocar por ser colombiano.

Es evidente entonces que, mis pensamientos eran si la dificultad se debía a la falta de un maestro por muchos años, la metodología aplicada o simplemente dificultades mías. Pero como ya dije conocí muchos músicos que me enriquecieron, entre ellos destaco a dos grandes flautistas con los que compartí durante 4 años de mi vida en esta gran experiencia como lo fue la banda departamental de *Cundinamarca*, *Carlos Pineda* y *Javier Cáceres*, ellos cambiaron mi manera de ver la flauta, de verme a mi como flautista e incentivaron en mi nuevamente las ganas de adquirir la flauta como forma de vida, pero la vida me ponía nuevamente las dos caras de la moneda, ya que uno era netamente euro centrista (*Javier*) y el otro claramente amante de las músicas nuestras (*Carlos*).

Javier es quien me ayuda a encontrar una rutina de estudio diaria y ayuda a que yo entre al programa de la Universidad Javeriana, donde estudio con él y con el maestro *Fabio Londoño*, durante 6 semestres, en los que crecí de una manera rápida y acelerada como flautista un nivel bastante bueno y aceptable, que me demostrarían que si podía ser flautista a un nivel profesional, y por otro lado *Carlos* era quien me mostraba nuestra música, nuestras raíces, me enseñaba a interpretar *bambuco caucano*, a escuchar otras clases de música distintas a las obligadas a ver en el ámbito universitario euro céntrico., y así cómo conocía de grandes conciertos para flauta también conocía de bambucos caucanos, pasillo, música llanera, charanga, bambuco entre otros.

Adicional a mis estudios también conocí la docencia, pues entre el año 2001 y 2002, uno de mis ex compañeros de la banda de *Villeta*, quien ya culminaba sus estudios en la *UPN*, me invita a ser el docente de flauta traversa en la banda de *Villeta*, experiencia gratificante que me empieza a mostrar dificultades en mis estudiantes al momento de interpretar un pasillo, bambuco, seguramente por las metodologías utilizadas por mí en ese momento.

Por muchos motivos personales, entre ellos mi indisciplina al momento de estudiar, abandono mis estudios estando en sexto semestre la universidad, y por consiguiente abandono la banda de *Cundinamarca*, y decido tener un cambio de vida total, en el que la música no tuviera nada que ver, años de aprendizaje sí, pero que no quisiera volver a vivir.

Pero la música cuando la conoces, es muy difícil abandonarla, y es cuando decido nuevamente volver, no tenía flauta, de cierta manera mis padres me seguían apoyando pero no confiaban tanto en mí, incluso yo no creía en mí, sin embargo *Javier Cáceres* nuevamente cree en mí y me brinda su apoyo, y recupero bastante del nivel antes adquirido esta vez en la *Universidad de Cundinamarca*, es en esta época que conozco grandes intérpretes de la flauta travesa y aprovecho para tener clases magistrales con reconocidos maestros como *Clara Novakova*, *Luis Julio Toro*, *Gabriel Ahumada*, *Rafael Rodríguez*, *Emmanuel Pahud*, entre otros.

Es cuando tengo la gran oportunidad de trabajar en la *Escuela de Formación Musical de Tocancipá E.F.M.T.* año 2007, tiempo desde el cual decidí gracias a todas las anteriores experiencias nombradas que mis estudiantes debían practicar con los métodos europeos aplicados en *Colombia*, pero complementados de la mano con métodos tradicionales de música colombiana, lo cual lo logre de una manera asertiva hasta el año 2010 que trabaje en *Tocancipá*.

Sin embargo, ante los constantes compromisos que se adquieren ya en un campo laboral nuevamente mis estudios quedan marginados, es cuando en el año 2011, al tiempo que entraba a otra escuela de música *Recreate* ubicada en *Sopó Cundinamarca*, como docente de flauta travesa, entro a hacer parte de la profesionalización del *Ministerio de Cultura*, en convenio con la *UPN y Colombia Creativa*.

Es allí, en *Recreate* donde decido seguir con la complementación de las dos metodologías para el aprendizaje de los estudiantes de flauta travesa, europeos

aplicados en *Colombia*, y guías de música colombiana para la flauta travesa, y esta vez porque no una guía realizada por mí con toda la experiencia adquirida durante años y años de procesos. Actualmente también soy fundador y organizador de la *Academia Regional de Flautas*, que permite que los flautistas de *Cundinamarca* tengan totalmente gratis, clases maestras con grandes docentes colombianos de flauta travesa con experiencia universitaria. Esta academia ya lleva dos versiones de total éxito donde han sido beneficiados alrededor de 100 niños flautistas.

2.5 LA FLAUTA TRAVERSA

La historia de la *Flauta Traversa* se remonta a la prehistoria, (Arango & Sierra, 2003), hace más de 25.000 años, cuando el hombre descubrió que soplando un tubo hecho de hueso o caña, emitía sonidos y que si se hacían agujeros y los tapaba o destapaba, los sonidos variaban. La evolución del instrumento fue muy larga y desde su aparición hasta nuestros días los cambios y diversidades son tan extensas que acompañan prácticamente toda la evolución del hombre mismo en el planeta. Es evidente entonces, que la flauta es uno de los instrumentos con mayor presencia en las actividades del hombre a nivel de cualquier cultura, lo cual permitió que con el paso del tiempo se transformara dependiendo del uso dado por los seres humanos en cada época. Ha sido concebido como instrumento sagrado en ritos religiosos, fiestas, actividades bélicas y ceremonias de todo tipo.

Aunque aún no se sabe mucho acerca de la música que se interpretaba en el *Antiguo Egipto*, se asegura que la incidencia de ésta estuvo ligada a los templos y a las actividades ceremoniales, según los jeroglíficos encontrados en los templos de *Isis* y *Neftis*. No se han encontrado evidencias de una escritura musical propia de esta época, lo que hace más difícil el estudio de la música en el *Egipto Antiguo*. En esta misma línea y dirección, (Arango & Sierra, 2003), citan que en el *Antiguo Egipto* y en *Asia Menor* apareció una flauta travesa que provenía probablemente de la India. Esta flauta fue denominada fístula germánica, y más adelante se llamó travesa, travesera, lateral y recientemente flauta de llaves.

En la edad media y en el renacimiento la flauta dulce o flauta recta era la preferida por los músicos cultos, mientras que la flauta travesa era el instrumento de los soldados y de los guerreros suizos y alemanes. Según el musicólogo y flautista inglés *Edgar Hunt*, la flauta dulce no habría aparecido en Europa hasta finales del siglo XIV. *Gustavo Reese*, (Ransanz, 2005), gran estudioso de la música medieval, afirma que durante los siglos XII y XIII se construyeron flautas dulces de 6 agujeros,

prueba de ello son los instrumentos medievales que aparecen esculpidos en diferentes pórticos medievales de *Galicia*.

Después del siglo XII la flauta traversa tuvo mayor aceptación y se empezó a perfeccionar. A partir del siglo XVII existieron tres tipos de flauta traversa una de las cuales era de construcción cónica, con la parte más ancha en la cabeza y con cuatro partes que podían ser cambiadas. *Johann Joaquim Quantz*, flautista y compositor alemán de la corte de *Federico el Grande*, fue quien introdujo algunas llaves en el siglo XVIII mejorando el mecanismo y la facilidad de interpretación. Su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Estudio de las enseñanzas para tocar la flauta travesera, 1752) es la muestra más representativa sobre la interpretación de este instrumento al final del *Barroco*.

El flautista e ingeniero *Theobald Böehm (1794-1881)*, (Arango & Sierra, 2003), modificó los procedimientos de construcción del instrumento. Analizó las vibraciones del aire en el tubo y la relación entre el diámetro del mismo, las vibraciones y la disposición de los agujeros. Construyó una flauta de 15 agujeros que para poder ser tapados con nueve dedos debía emplear un sistema de llaves y correspondencias que permitieran que un solo dedo cerrara dos o más agujeros.

Desde entonces es el instrumento usual en las orquestas sinfónicas y ensambles de vientos. Fabricado generalmente en metal, es también construido en madera, materiales de fibra de carbono o metales preciosos como el oro y el platino. En la cultura musical colombiana la flauta ha estado presente en sus diversas variantes como lo son las zampoñas, flautas de millo, de carrizo, pito atravesao, etc.

En cuanto a la flauta traversa en su forma moderna fue introducida en el siglo XIX y ha tenido un desarrollo continuo, haciendo parte integral de la mayoría de formaciones instrumentales de tipo sinfónico y académico. La evolución de la flauta a nivel mundial ha sido particularmente intensa desde la segunda mitad del siglo XX. La influencia notable de la escuela francesa ha moldeado la técnica e interpretación

modernas, dando como resultado la unificación de los conceptos pedagógicos y técnicos.

En su llegada a *Latinoamérica* se puede hablar de 3 países para el desarrollo e inclusión de este instrumento dentro de los formatos de sus músicas populares, aunque su presencia figure de una manera menos protagónica por toda *Latinoamérica*.

A finales del siglo XIX ya existían géneros musicales en *Latinoamérica* que incluían la flauta traversa como instrumento principal, tal es el caso de la charanga en *Cuba*, cuya instrumentación instrumental se presume surge en 1895, coincidiendo con el comienzo de la segunda guerra de independencia, la cual se convertiría más tarde en la guerra *Hispanoamericana*, reflejando el clásico formato europeo de la música de cámara, las charangas originales se dedicaron a interpretar danzones y no tardaron en desplazar a las tradicionales orquestas típicas. *Luis Tamargo, Breve historia de la flauta en Latinoamérica*.

Los flautistas de charanga usaban un estilo de flauta francesa, fabricada en madera y que contaba solo con 5 llaves, la cual fue exportada a *Cuba*, dicha flauta era capaz de producir sonidos agudos como los de un pícolo, por lo cual era apropiada en la proyección del sonido brillante sobre las texturas de las charangas. Este fenómeno se parece al de Brasil donde la flauta aparece de la mano con la historia del choro (o chorinho), género que nace en *Rio de Janeiro* en 1870 y que también resalta la función de la flauta como instrumento solista.

Es preciso anotar, que la flauta se cruzó de la música cubana al Jazz norteamericano en 1928, cuando el flautista manzanillero *Alberto Socarras*, armado con una flauta sistemática, grabó en *Nueva York* el primero solo de flauta en los *anales jazzísticos*. Derivada de la orquesta típica, la charanga danzonera consistía inicialmente de flauta, violín, piano, contrabajo, paila y güiro (los demás instrumentos se añaden posteriormente).

En *Venezuela* la flauta travesa se ha encontrado en una polémica sana y constructiva (Arango & Sierra, 2003). Basta recordar al general don *Francisco de Miranda*, precursor de la independencia de ese país, aficionado a la flauta, quien se pavoneo por las cortes más importantes de *Europa*, y al no menos afortunado, *Juan Francisco Meserón*, compositor y flautista caraqueño de quien se cuenta salvo su vida gracias a la pericia y virtuosismo en el instrumento en los años de la guerra de independencia. La afición del general *Miranda* lo llevo a hacerse con una colección de música original para flauta travesa barroca de una y tres llaves, antecesoras directas de nuestra flauta travesa moderna.

La evolución de la flauta a nivel mundial ha sido particularmente intensa desde la segunda mitad del siglo XX. La influencia notable de la escuela francesa ha moldeado la técnica e interpretación modernas, dando como resultado la unificación de los conceptos pedagógicos y técnicos.

En el siguiente apartado se hace referencia a los flautistas y grupos de flautistas colombianos que han aportado al desarrollo de la *Flauta Travesa en Colombia*, desde la música tradicional, así como en la interpretación de dicha música:

GRUPO SEPTÓFONO

Esta agrupación nace en Bucaramanga (*banrepcultural, 2010*), en abril del año 2004 bajo la dirección del maestro *Rubén Darío Gómez Prada*. Con sus dos primeras producciones discográficas; *Septófono* y *Encarrilados*, esta agrupación proyecta dar a conocer con su propuesta musical, los aires andino-colombianos en diferentes países de América y el mundo.

Rubén Darío Gómez – Director, piano

José Luis Rodríguez Pérez – tenor 1

José Alexander Ortiz – Tenor 2

Bernardo Enrique Mesa Gómez – Barítono, percusión

Fernando Remolina Chaparro – Tiple cuatro

Rafael Villamizar – Flauta

Catalina Jiménez – Bajo Eléctrico

SEPTÓFONO: TRADICIÓN QUE SUENA NUEVO

Entre el 2005 y el 2006, la agrupación de *música andina Septófono* (el tiempo, 2011), grupo armado de tiple, trío de voces, piano y bajo, en *Colombia*. Así, con dos discos en el mercado –Septófono y Encarrilados–, el grupo ha sido premiado en el *Festival del Mono Núñez* (Ginebra, Valle, 2005), en el de *Hatoviejo Cootrafa* (Bello, Antioquia, 2005), el *Festival del Pasillo en Aguadas* (Caldas, 2006) y el *del Bambuco*, en *Pereira*.

(El tiempo, 2011) “Nuestro fuerte es la *música andina colombiana* –cuenta el director *Rubén Darío Gómez*– y es lo que hemos vendido en los dos discos. Aunque no descartamos que a mediano plazo adoptemos otros sonidos. Hemos pensado en hacer, a futuro, un disco de música latinoamericana. También podríamos hacer uno de música colombiana de otras regiones”.

Por lo pronto, el repertorio de *Septófono* tiene dos tendencias claras: la tradicional, que recoge obras de los compositores *José A. Morales*, *Ignacio El Papi Tovar* y *Jorge Añez*. Por otro lado, han incursionado también en la llamada nueva música colombiana. Los temas tradicionales que escogemos también se hacen con armonías nuevas, resalta *Gómez*, que además de dirigir es el pianista del grupo. Su intención es que hasta los temas tradicionales suenen como si fueran nuevos, esto se logra con las armonías y con el juego de voces contemporáneo, explica.

Septófono se esmera en su puesta en escena. No creen que el oficio sea solamente pararse a cantar. (El tiempo, 2011), “Hacemos énfasis en la expresión corporal, especialmente la de los cantantes –dice–. Se mantiene, a la vez, una pequeña dosis

de humor que conecta un tema con otro. Contamos anécdotas y hasta nos burlamos de nosotros para salirnos del típico concierto acartonado”.

Así, en dos años, Septófono no solo se fogueó con éxito en las máximas pruebas de la música andina, en el país. También consiguió invitaciones importantes para el exterior. Irán el año entrante al *Festival de Música Latinoamericana de Cosquín (Córdoba, Argentina)* y al *Festival del Bambuco Yucateco en México*.

A *Septófono* se le puede reconocer en el circuito de la música andina por canciones como (el tiempo, 2007), el bambuco *Los trenes*, su versión de Los cucaracheros y la versión a capela que grabaron de *La cartera*, de *Carlos Vives*. “Fue un experimento interesante, porque nos lanzamos sin instrumentos, agrega *Gómez*”. Otra de las canciones a las que el grupo le tiene más cariño es su versión de *Parcelita blanca*, de *José A. Morales*, a la que le atribuyen el premio del Mono Núñez.

GUAFA TRIO

Formato no tradicional para *Guafa Trío* (el tiempo, 2007), la utilización de un formato instrumental no tradicional dentro de ésta música tradicional colombiana –flauta, cuatro llanero y contrabajo– implica asumir nuevos retos interpretativos que conjugan la improvisación con la ejecución de bambucos, pasillos y joropos, que siempre han hecho parte del repertorio de los tríos y conjuntos instrumentales tradicionales; algunos de los cuales interpretan durante los 20 minutos de programa.

Al decir del tiplista *Carlos Gonzalo Guzmán*, (Guzmán, 2011) “el grupo tiene una cosa bien interesante en escena, y es que hay muy buena comunicación, que trasciende cualquier tipo de gesticulación, Aquí la dirección es auditiva, afirma; entonces, cuando uno siente que hay un matiz en la flauta, cuando uno siente que hay una potencia en el bajo, entonces empieza uno a nivelar como esas cargas de potencias y de energías y eso es lo que uno disfruta de *Guafa*”.

La labor de *Guafa Trío* comenzó en 1998, y en sus inicios tomó como referencia la música llanera. Según consta en su hoja de vida, tras darse a conocer en el *Primer Festival de Música Llanera de la ciudad de Bogotá*, “evidenció que su propuesta, además de revestir con un nuevo atuendo la *música colombiana*, suscitaba en el auditorio la complacencia y el agrado de escuchar nuestros ritmos tradicionales bajo una perspectiva diferente”.

El afamado trío enriqueció luego su repertorio al incluir piezas de música andina colombiana y brasilera. Su preocupación por mejorar cada vez más su nivel instrumental y su calidad interpretativa hizo que su música se hiciera presente en las principales salas del país y contara con el aprecio de todo el público. *Guafa Trío* grabó su más reciente *CD, A paso de León*, junto al maestro antioqueño *León Cardona*, considerado uno de los referentes musicales más importantes de Colombia.

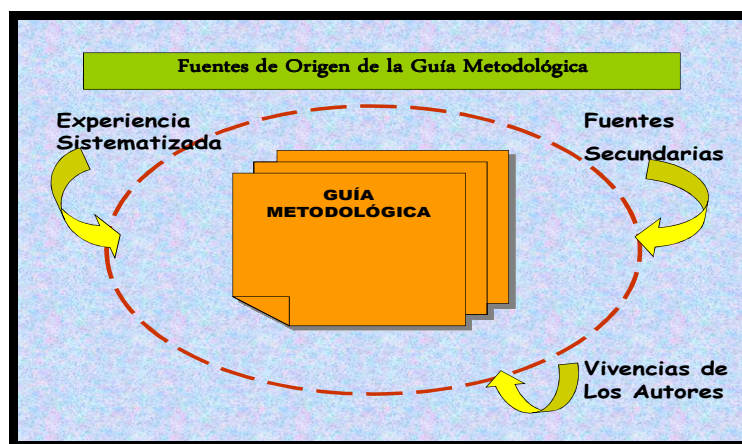
2.6 LA GUÍA METODOLÓGICA

El diseño de una guía metodológica debe pensarse como un proceso sistematizado que implica una serie de etapas, las cuales deben aplicarse siguiendo unos parámetros específicos para en determinado tiempo obtener un resultado deseado. Sistematizar es reproducir conceptual y teóricamente la experiencia práctica objeto de estudio, es una forma de elaboración intelectual cuyo resultado puede expresarse en formatos diferentes, procurando hacer partícipes de los hallazgos a quienes no tuvieron la oportunidad de estar involucrados en la ejecución.

En ciertas ocasiones es necesario no solo compartir el conocimiento de la práctica estudiada sino inducir y orientar hacia una cierta forma de actuación que durante la práctica demostró efectividad y que la sistematización descubre, revalora, eleva su funcionalidad y pone al servicio de otros interesados. En estos casos es que las guías metodológicas, didácticas y operativas cumplen una función particularmente útil para contribuir al mejoramiento de experiencias en marcha o para facilitar la

realización de nuevos ejercicios partiendo del desarrollo metodológico alcanzado durante la experiencia precedente.

Teniendo en cuenta todos estos aportes de cómo elaborar una guía metodológica, se propone una guía metodológica para el aprendizaje de la flauta travesa, con diferentes etapas de aprendizaje, y que procure mejorar dificultades técnicas comunes en el inicio del aprendizaje del instrumento, que tendrá como base fundamental el pasillo y el bambuco colombianos, y dicha guía será interpretada por los estudiantes de flauta travesa de la *Escuela Recrearte Sopó*.



Cuadro 1. Estructura de la guía metodológica.

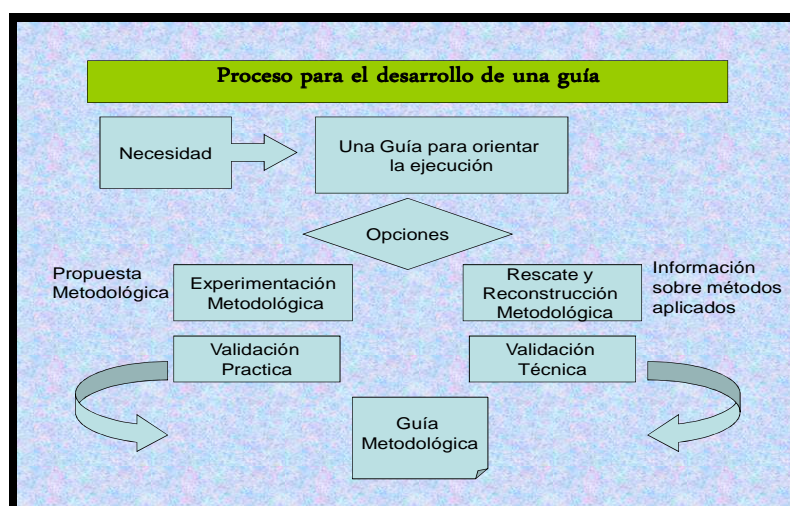
Fuente: www.cenet.gob.hn/document/.../Las_Guia_Metodologicas.ppt

En el cuadro 1, se identifican las fuentes que pueden dar origen a una guía metodológica, como son:

Experiencia Sistematizada: hace referencia a las experiencias recurrentes que han sido significativas e innovadoras y que han permitido cualificar algún proceso de enseñanza aprendizaje trabajado; experiencias que de alguna forma se han logrado sistematizar y de las cuales se tiene algún tipo de evidencia.

Fuentes Secundarias: hacen referencias a propuestas, proyectos, teorías o ideas que se han registrado en algún tipo de documento y de las cuales se tiene referencia de la forma en que se han desarrollado o intentado desarrollar.

Vivencias de los Autores: hacen referencia al campo de acción donde autores han desarrollado su trabajo empírico, detectando problemáticas que se han abordado desde las vivencias tenidas con un grupo específico, en este caso asumirán las experiencias antes citadas de la línea de investigación de la *UPN*, donde los ya mencionados autores han propuesto ideas innovadoras y eficaces, y la complementaremos con la experiencia propia vivida, para dar forma a esta guía metodológica que se pretende plantear para el aprendizaje de la flauta travesa, y que ayude a los estudiantes de la *Escuela Recrearte* a desempeñarse mejor en los grupos a los cuales pertenecen y donde interpretaran en su gran mayoría repertorio colombiano.



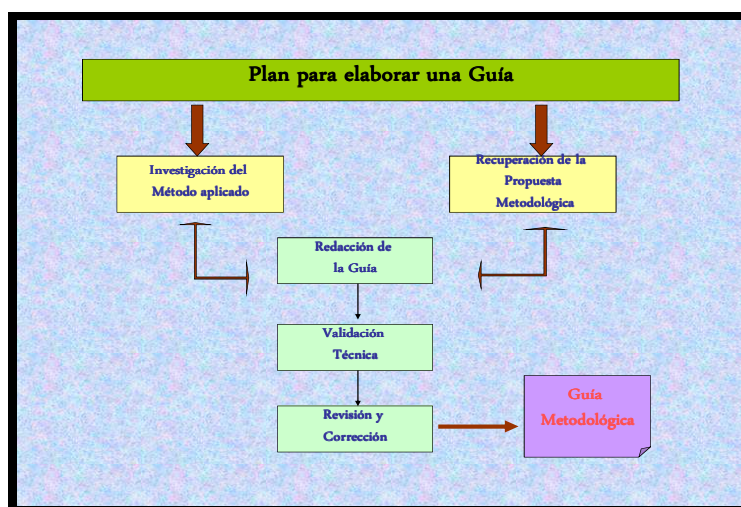
Cuadro 2. Proceso para el desarrollo de una guía
Fuente: www.cenet.gob.hn/document/.../Las_Guia_Metodologicas.ppt

En el Cuadro 2, se aprecia el proceso que se debe tener en cuenta para desarrollar una guía metodológica, se puede observar que se parte de detectar una necesidad, para posteriormente hacer un plan o guía de acción, lo que necesariamente remitirá a buscar información sobre métodos y teóricas que se hayan trabajado, elaborando o reconstruyendo las metodologías encontradas para ser válidas técnicamente.

La necesidad en este caso en la escuela ya está encontrada, la cual es la dificultad de los estudiantes de flauta travesa para interpretar obras del repertorio colombiano (*pasillo y bambuco*), en las diferentes agrupaciones de la escuela, ya que siempre han tenido su proceso con métodos tradicionales europeos, las cuales ayudan sí,

pero no manejan la estructura de nuestras raíces musicales en este caso ya mencionadas.

Cuando ya se tiene clara la propuesta metodológica, se debe efectuar la experimentación de la misma, para así validar en la práctica la propuesta. Finalmente se debe hacer la retroalimentación del proceso para cualificar la guía metodológica elaborada.



Cuadro 3. Plan para elaborar una guía

Fuente: www.cenet.gob.hn/document/.../Las_Guia_Metodologicas.ppt

En el Cuadro 3, se presenta un plan para elaborar una guía, que contempla tener en cuenta la investigación del método aplicado y recuperación o ajustes de la propuesta metodológica; para efectuar la redacción de la guía y pasar a la validación técnica, lo cual permitirá que se haga la revisión y corrección técnica, obteniendo finalmente la guía metodológica.

Para este caso la guía se ha ido implementando en los estudiantes de flauta travesa de la escuela recrearte Sopó, donde hay un total de 22 estudiantes, sin embargo como no todos tienen las edades apropiadas para las cuales se plantea esta guía, de los cuales se escogieron cinco estudiantes que han venido siendo parte importante en el proceso de verificación de la misma, para así ir corrigiendo paso a paso posibles errores en los que se puede incurrir.

2.6 TEORÍA DE LAS INTELIGENCIAS MÚLTIPLES

En este apartado se plantean algunas ideas acerca de la teoría de las inteligencias múltiples, expuesta por *Howard Gardner*, quien estudió el desarrollo de las habilidades en los niños y la forma en que se descomponían las diferentes capacidades en casos de daño cerebral, logrando definir cada ámbito de la inteligencia, también estudio como se manifestaba cada una de las inteligencias dentro de la cultura del individuo.

Gardner (1993), define la inteligencia como la capacidad de resolver problemas o para elaborar productos que son de gran valor para un determinado contexto comunitario o cultural. Inicialmente con su equipo de trabajo encontró siete inteligencias, pero avanzando en sus investigaciones encontró una más, estas son: lingüística, lógico matemático, espacial, cinético corporal, musical, interpersonal, intrapersonal y naturalista.

Es importante tener en cuenta que cada ser humano posee todas estas inteligencias en mayor o menor medida, siendo de vital importancia que en la escuela se trabaje pensando en cada una de ellas, pero correlacionándolas según la capacidad y habilidad que caracteriza cada una de ellas.

Es evidente entonces, que la enseñanza tradicional no contribuye al desarrollo de las inteligencias múltiples, ya que no se puede homogenizar el aprendizaje, pues existen diferentes ritmos de trabajo y procesos de aprendizaje según la edad cognitiva de cada niño, además es necesario reconocer la individualidad de los estudiantes, quienes tiene motivaciones diferentes hacia el aprendizaje, algunos aprenden con facilidad la matemática, otros la música, otros el manejo de la corporalidad, en fin se requieren buscar alternativas innovadoras que fomente el desarrollo de las diferentes inteligencias que el ser humano tiene.

Respecto a la inteligencia musical (Gardner, 1993), se encontraron datos de la presencia musical procedentes de diversas culturas, lo cual habla de la universalidad de la noción musical. Incluso, los estudios sobre el desarrollo infantil sugieren que existe habilidad natural y una percepción auditiva (oído y cerebro) innata en la primera infancia hasta que existe la habilidad de interactuar con instrumentos y aprender sus sonidos, su naturaleza y sus capacidades.

En este mismo sentido, *Gardner* advierte que ciertas áreas del cerebro desempeñan papeles importantes en la percepción y la producción musical. Éstas, situadas por lo general en el hemisferio derecho, no están localizadas con claridad como sucede con el lenguaje. Sin embargo, pese a la falta de susceptibilidad concreta respecto a la habilidad musical en caso de lesiones cerebrales, existe evidencia de amusia, pérdida de habilidad musical.

La inteligencia musical implica el desarrollo de capacidades como escuchar, cantar, tocar instrumentos, así como el desarrollo de habilidades relacionadas con crear y analizar, esta inteligencia dimensiona en los niños perfiles profesionales como músicos, compositores, críticos musicales entre otros.

Precisando de una vez, la teoría de las inteligencias múltiples contribuye a direccionar el proyecto *Guía Metodológica para el aprendizaje de Flauta Traversa, desde el Bambuco y el Pasillo Colombiano*, ya que para el investigador es claro que el aprendizaje de la Flauta Traversa debe respetar en los niños su proceso de desarrollo, acorde con su edad cognitiva y cronológica, al igual que debe permitir que los estudiantes que inician su acercamiento hacia la interpretación del instrumento, manejen su propio ritmo de trabajo y aprendizaje, pues así lograrán cualificar sus procesos musicales en forma tranquila y con mayor asertividad.

2.7 EL NIÑO DE 8 A 12 AÑOS

Entre los 8 y los 12 años los niños alcanzan un mayor desarrollo de sus capacidades motoras finas, lo que les permite realizar actividades que requieren de mayor precisión, (Piaget, 1966), entre estas edades los niños están en la etapa de las operaciones concretas, caracterizada por el desarrollo de la propiedad de conservación, aunque no totalmente, el niño se puede fijar en más de una cualidad, el lenguaje y el pensamiento se vuelven socializados, el niño realiza operaciones con objetos que se encuentran presentes susceptibles de ser manipulados, ya que aún no puede razonar fundándose en hipótesis.

En esta etapa, el progreso intelectual en aspectos tales como el manejo del lenguaje y la comprensión de ideas, es notorio, los niños son capaces de memorizar gran cantidad de datos y de buscar explicaciones lógicas al mundo que los rodea, sienten una gran curiosidad por saber acerca de sitios, situaciones o personas ajenas a ellos.

La escritura y la lectura son habilidades fundamentales para contribuir a aumentar sus conocimientos y por lo tanto se recomienda estimularlas. En este sentido (Piaget, 1966), responder asertivamente a sus preguntas fomentará su curiosidad y por ende, las ganas de aprender.

Esta etapa es influenciada por la experiencia escolar, la que alimenta sus ganas de aprender, esta actitud es fundamental para el desarrollo académico posterior de los niños y por lo tanto debe ser estimulada, se aconseja que la familia apoye a los niños en la creación de hábitos de estudio, generando espacios y tiempos propicios para ello. Asistir al colegio no sólo aumenta los niveles de conocimiento de los niños (Piaget, 1966), sino que además los ayuda a desarrollar importantes habilidades sociales y a aprender cómo relacionarse con personas distintas a su familia; los niños y niñas comienzan a formar parte de grupos de amigos de su edad, donde existe confianza y apoyo mutuo. Según *Piaget*, el niño se valora a sí mismo y es capaz de comunicar sus sentimientos en distintas situaciones, comprende de mejor

manera los sentimientos y emociones de otras personas, entendiendo que uno puede experimentar más de una emoción al mismo tiempo. El desarrollo del lenguaje permite que el niño o niña exprese de mejor manera lo que está sintiendo, lo que se ve estimulado por la mayor cercanía con otras personas, especialmente las de su misma edad. Otro aspecto característico de esta edad es que la actitud de años anteriores del niño o niña centrada en sí mismo/a, va cediendo a una mayor conciencia de los otros.

La forma en que se relaciona con las demás personas y el trato que recibe de ellos (Piaget, 1966), especialmente padres, hermanos y amigos, influirá de manera significativa en la definición que los niños y niñas hacen de sí mismos; se consolidan los patrones de conducta y las normas sociales impuestas por sus figuras de autoridad. Por esto resulta fundamental el trato con respeto a los niños y niñas, así como la adopción de las conductas que se quieren transmitir.

Fomentar la autonomía de los niños y niñas en esta etapa resulta beneficioso para su desarrollo, dejarlos tomar decisiones con respecto a situaciones que los afectan directamente (por ejemplo, con qué ropa vestirse) les permite ir desarrollando su independencia. Esta edad resulta propicia también para enseñarles sobre el uso del dinero.

Enseñarles a responsabilizarse de su higiene personal también resulta recomendable en esta etapa. Es importante para su autonomía que los niños y niñas colaboren progresivamente en las responsabilidades domésticas, lo que contribuirá a su maduración y aprendizaje. Las tareas deben ser adecuadas a sus posibilidades para que logren estimular su iniciativa, que no se den discriminaciones en cuanto al sexo, por ejemplo, entre hermanos y hermanas.

Cabe agregar, que las *escuelas de música en Cundinamarca* y en este caso más exactamente la *Escuela Recrearte* son fundadas con un carácter social, donde claro

la música es prioridad, pero lo importante en la educación es la formación de personas de bien, y con valores en todos los aspectos de la vida.

En esta etapa es esencial que los adultos contribuyan a canalizar adecuadamente su espíritu crítico y el aporte de sus propias ideas, a su vez, de soportar de buena manera las críticas y las opiniones de los demás, ya que tendrán que enfrentarse a ellas en todas las siguientes etapas de su vida.

Gracias a los aportes de la psicología de la música y a los principios planteados por *Jean Piaget*, (Llamas, 2011), es que la teoría musical puede ofrecer una actividad musical estimulante. Para Piaget el sistema ideal es el juego como forma de pensar y actuar en el mundo de los niños; así que se deben realizar un sinnúmero de actividades lúdicas que promuevan el desarrollo del ritmo, el lenguaje musical, el canto y demás elementos propios de la música.

En la etapa de las operaciones concretas (Llamas, 2011), los niños desarrollan un esquema corporal ordenado y estable, se dan cuenta que pueden representar corporalmente la música, logran crear ritmos y melodías; también son capaces de reconocer y pueden utilizar la escritura musical y organizan los movimientos en danzas.

A continuación se dan algunas de las características propias del aprendizaje de la música en estas edades (Llamas, 2011).

A los 7 años puede formar sistemas, reconocer partes (armonía) gracias a su mayor destreza para clasificar, seriar, numerar y generar mapas de conceptos, su capacidad auditiva aumenta, es capaz de permanecer bastante en actitud estática escuchando música, los movimientos en grupo y coreografías se pueden coordinar cada vez más fácilmente, su tendencia a acelerar los ritmos comienza a estabilizarse, desarrolla de forma intuitiva su percepción armónica, nota cambios de

modo (mayor o menor), percibe armonizaciones erróneas y cadencias, conclusiones o inconclusiones de una pieza musical.

A los 8 años comienza la edad de oro de la voz, su extensión es de catorceava, su aparato fónico se encuentra en el mejor momento antes del cambio de voz, es el momento donde se puede introducir algún instrumento melódico, aunque subsiste el gusto por los instrumentos de percusión, no siempre esta regla se cumple. Teniendo en cuenta estos aspectos es que se ha decidido dirigir esta guía de aprendizaje a niños desde los 8 años, porque se cree que es la edad más conveniente para ejecutar un instrumento melódico en este caso la flauta travesa.

De los 9 y hasta los 12 años desarrolla capacidad polirrítmica y polifónica, critica y se identifica con la música, desarrolla mayor percepción armónica su extensión vocal puede ser de 16ava (aproximadamente entre Sol² y La⁴), y debido al cambio de voz la expresión instrumental tiene más presencia.

Se observa claramente, la importancia que tiene esta etapa en el aprendizaje de los niños, de ahí que la propuesta investigativa planteada posibilite una adquisición integral del conocimiento frente al proceso de aprendizaje inicial de la flauta travesa; por ello la Guía Metodológica está pensada para que el niño entienda desde el proceso de montar y desmontar el instrumento, las partes del instrumento, el correcto uso y aseo que se debe tener, la técnica de respiración correcta, las técnicas de postura adecuadas, la forma como se debe afinar, como tocar en grupo; hasta facilitar el estudio de la música colombiana mediante la utilización de una información adecuada, junto con mecanismos que permitan captar el avance individual de los niños y jóvenes.

Por las consideraciones anteriores, es importante destacar que el contacto y manipulación permanente del instrumento por parte de los estudiantes y el trabajar a su propio ritmo, serán de vital importancia para que los niños y jóvenes logren un manejo eficaz del instrumento.

2.8 EL PASILLO COLOMBIANO

El *Pasillo Colombiano* (Montalvo & Pérez, 2009, p.13), tiene su origen en la música de salón de los siglos XVIII y XIX, en el campo cultural y artístico las primeras décadas del siglo XIX se caracterizaron por la influencia de movimientos culturales originarios de países *Europeos como Alemania, Francia, Austria y España*, países de donde a diario llegaban danzas e instrumentos musicales que poco a poco fueron arraigándose en la vida cotidiana de las más altas clases sociales del país.



Foto 3: Festival Nacional del Pasillo 2009

Fuente: <http://festivaldelpasillodeaguadas.blogspot.com/>

Con referencia a lo anterior, se puede decir que el pasillo apareció a la vida nacional (Abadía, 1977), hacia 1800 cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y de criollos acomodados, buscó la ideación de un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que se hallaba instalada; mal podría llevar a los salones, los aires y danzas de tipo eminentemente popular como el torbellino, el bambuco o la guabina que tenían un carácter que entonces se llamaba plebeyo.

Como puede observarse, las nuevas burguesías en América, buscaron la forma de hallar una modalidad coreográfica y musical, que creara distancias sociales entre ellos y la gente del común, mediante la incorporación de barreras como vestuarios,

accesorios y atributos de la danza que limitaran el acceso de las personas a estas formas coreográficas.

Es así como aparece el vals colombiano (*Montalvo & Pérez, 2009*), el cual se deriva de la contradanza y de los vales que se escuchaban en la época. Se caracterizaba por ser tocado en tiempos lentos en un formato muy variable en el cual se podía encontrar diversidad de instrumentos como: piano, flauta, tambora, guitarra, triángulo, clarinete, trombón, redoblante, bombo y platillos.

El nuevo valse no solo se adaptó en *Colombia*, sino que también se extendió hacia Venezuela y Ecuador, pero esta adopción determinó un cambio rítmico (*Abadía, 1977*), el movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En *Colombia* y *Ecuador* recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el de valse.

La celeridad del pasillo puso en prueba a los bailarines más diestros y se convirtió en una *pieza de resistencia* en que un bailarín, después de tres o cuatro ejecuciones quedaba físicamente agotado. Era de rigor en los salones el uso del pañuelo en la mano para no impregnar de sudor a la dama, ya que se trataba, no de una danza suelta popular sino de un baile “cogido” en que la pareja estrechamente abrazada por la cintura debía girar velozmente muchas veces hasta provocar el vértigo; eran frecuentes los desmayos en estos saraos² muy concurridos.

En *Colombia* fue sufriendo el pasillo una paulatina influencia de otros aires pues al pasar a los estratos populares por curiosidad o por imitación que estos hacían, recibió la influencia del bambuco, haciéndose en la ejecución vocal más lento y cadencioso, adoptando *calderones*³, hasta el punto de que en algunas interpretaciones resulte difícil afirmar que son *aires de pasillo o de bambuco*.

² Fiesta nocturna con baile y música. <http://es.thefreedictionary.com/saraos>

³ Indica un punto de reposo alargando la [duración](#) de las [figuras musicales](#). [http://es.wikipedia.org/wiki/Calder%C3%B3n_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Calder%C3%B3n_(m%C3%BAsica))

En *Ecuador* recibió a su vez la influencia del sanjuanito y por ello el pasillo ecuatoriano es lento y quejumbroso. En *Venezuela* no podía recibir influencia de un aire tan diferente y ajeno como el joropo y conservó su carácter de canción melancólica. En cambio, de un baile, tomó el joropo, uno de los pasos de rutina que es el actual valsiao. De igual manera, el pasillo colombiano se popularizó en *Nicaragua* y *Salvador* sufriendo pequeñas modificaciones ambientales.

Es evidente que con el pasar del tiempo, el pasillo como se fue propagando, traspasando las fronteras geográficas, lo que implica pensar que el arte y la cultura trascienden por encima de cualquier barrera que pueda presentarse.

La denominación de *pasillo* (Abadía, 1977), como diminutivo de *paso* se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, si el “paso” corriente tiene un compás de $2/4$ y una longitud de 80 centímetros, el “pasodoble” como marcha de infantería tiene un compás de $6/8$ y una longitud de 68 a 70 centímetros. El *pasillo*, en compás de $3/4$ tiene una longitud de 25 a 35 centímetros.

La transformación del vals en pasillo (Montalvo & Pérez, 2009), se comienza a dar cuando se empiezan a tocar ciertas partes del vals más rápido. La primera mención del pasillo se encuentra en *La Historia de la música en Colombia*, donde se citan algunas composiciones como *Enrique Price*, fundador de la *Academia Nacional de Música*, en el año 1843. Estas composiciones eran reseñadas como valse al estilo del país, llamado así por el mismo *Enrique Price*.

La estructuración y consolidación del pasillo se da a finales del siglo XIX gracias al aporte de *Pedro Morales Pino* (1863-1926), persona que le dio forma al *pasillo*, al *bambuco*, a la *danza* y la *guabina*; es la parte de la *música Andina colombiana*. Su aporte fue decisivo en la constitución de la *música Andina* tanto en su estructura como en su formato. Algunas de sus contribuciones fueron:

- Definir una estructura de tres secciones (conocida hoy en día).
- Reestructurar la bandola (tanto en su forma, modificando el número de órdenes, como en la importancia de esta en el formato).
- Establecer un formato específico (triple, bandola, guitarra) y comenzar a escribir sus distintas composiciones o arreglos.
- La creación de la *Lira Colombiana*.

Los aportes de *Pedro Morales Pino*, son importantes ya que a finales del siglo XIX la música nacional tenía gran cantidad de problemas como la ausencia de un carácter profesional y predominio de un ambiente muy bohemio.

Gracias a *Pedro Morales Pino*, de formación académica, aparecen formatos enriquecidos influenciados por su agrupación denominada la "*Lira Colombiana*". Fundada en 1881 fue una estudiantina conformada por importantes músicos de la época como: *Gregorio Silva, Julio Valencia, Luis A Calvos, Blas Forero* entre otros. El formato de *Lira* está compuesto por cuatro bandolas, dos triples, dos guitarras, cello y un dueto vocal. Con la aparición de la *Lira Colombiana* se amplía el repertorio, además de impulsar la difusión de la música tanto en el país como en el exterior.

De esta manera, recorrió varias ciudades del país y visitó algunos países como *Panamá, San Salvador, Guatemala* y, más tarde *Estados Unidos*. Este modelo de estudiantina tuvo sus primeras repercusiones en *Antioquia* en 1903 con la creación de *La Lira Antioqueña* fundada por el maestro *Jesús Arriola*. Más tarde se nacionalizó el formato de estudiantina.

Compositores contemporáneos y continuadores de los aportes de *Pedro Morales Pino* fueron *Manuel Salzar, Miguel Bocanegra, Alejandro Wills* y *Luis A Calvo (1882-1945)*, *Manuel Salazar*, quien fue alumno de *Morales Pino* se destaca como un iniciador de una serie de compositores del *Valle del Cauca*. *Miguel Bocanegra* músico de la *Lira Colombiana*, estableció contacto con músicos del extranjero como el argentino *Terig Tucci*, arreglista de *RCA Víctor en New York*, quien gracias a su

contacto con músicos de la *Lira Colombiana* compuso pasillos tan importantes como *Anita la Bogotana* o *Edelma*.

De lo expuesto anteriormente, se deduce que el pasillo colombiano ha tenido un significativo proceso de evolución, que ha sido influenciado por culturas y aspectos geográficos de otros países, evidenciándose aportes de grandes músicos, quienes le dieron una identidad propia.

Cabe agregar que a nivel vocal, el pasillo ha tenido la influencia del bambuco cantado, lo cual le imprimió lentitud a esta nueva tonada y le agregó calderones como los del bambuco y la guabina. Tal como en las demás canciones cordilleranas el pasillo se ejecutó en voz sola de trovador o, más usualmente, en la conjugación de las dos voces típicas, primo y segundo. Del mismo modo a como ocurrió en lo instrumental, el repertorio de canciones en aire de pasillo fue copiosísimo, el acompañamiento varió desde el habitual de los salones que era el piano, hasta el característico del ambiente popular que eran el tiple y la guitarra de los serenateros o bien la estudiantina o conjunto de cuerdas.

De igual manera, el pasillo instrumental tiene su auge gracias a que no sólo las clases sociales de la aristocracia y la pequeña burguesía se aficionaron a esta novedad, sino que el propio pueblo proletario, que entró en la corriente modal y fueron tantos los compositores populares, que hacían escritura musical, y los folklóricos, que la silbaban, tarareaban o montaban melódicamente en sus instrumentos, que el repertorio de los pasillos sobrepasó rápidamente el del bambuco que era el más extendido. Así hoy podemos contar como el más copioso repertorio antiguo y moderno, el de los pasillos.

En este mismo sentido, se ha documentado que en los salones predominaba la ejecución al piano y para el piano se escribió la inmensa mayoría de los pasillos signados o las conjugaciones llamadas arpas y liras que asociaban violines y flautas

al piano o a los cordófonos populares, a veces asociados al laúd⁴, en el ambiente puramente popular no se salía de los grupos de cuerdas llamados “estudiantinas”, con percusión de *chuchos* y *guaches*, y más habitualmente para este caso especial de los *pasillos de panderetas y cucharas*. En la ejecución instrumental del pasillo hoy se considera insustituible la percusión de *cucharas* que llenan su función de cencerros o, mejor aún, de castañuelas criollas; pero estas cucharas no van enfrentadas como las castañuelas por su cavidad, sino por el dorso.

Con relación al pasillo coreográfico (Abadía, 1977), se sabe que se practicó en todos los estratos sociales, hoy se considera como remembranza de una época que cubrió desde comienzos del siglo XIX (1800) hasta las tres primeras décadas del siglo XX (1930). Esta vigencia de solo un siglo se debe indudablemente a dos factores:

- 1º que como danza, si el *waltz* fue popular en Austria antes del siglo XVIII, ya no era danza sino baile de salón por el siglo XIX cuando nos llegó de Europa.

- 2º que por falta de piso o base popular nuestra, la coreografía fue abandonada por el pueblo después de un corto intento de adaptación (50 años) pues sólo representaba una finalidad de ejercicio sin el contenido dramático del bambuco; sólo persistió en el ambiente pequeño-burgués como una curiosidad inexpresiva; la alta sociedad ya lo había abandonado con un criterio de moda frívola desalojada ahora (1920) por otras modas más sensacionales del momento: *charleston*, *one-step*, *rag-time*, *java*.

Hacia los años del *Cuarto Centenario de Bogotá* (1938) intentamos con *Jacinto Jaramillo*, *Alejandro Wills* y *Alberto Escobar* revivir el viejo *pasillo santafereño*; pero, como era obvio, todo no pasó de ser una romántica testarudez porque la dinámica social no se detiene ante argumentos sentimentales.

⁴ Instrumento musical antiguo de cuerda, formado por una caja de resonancia ovalada y abombada por la parte trasera. <http://es.thefreedictionary.com/la%C3%BAd>

Por entonces fue ya el pasillo una *curiosidad histórica* que los contertulios de la *Casa Colonial* veían con fruición patriarcal y nostálgico gesto. Esas añoranzas se reviven cuando escuchamos al antiguo *Conjunto Granadino* o a las estudiantinas de la vieja guardia, ejecutando *El Calavera*, *Rondinella* o *La Gata Golosa*. (SIC) Mediante la ley 983 del 12 de agosto de 2005, el Congreso de la República de Colombia declara Patrimonio Cultural de la Nación el Festival Nacional del Pasillo Colombiano.

2.9 EL BAMBUCO COLOMBIANO



Foto 4: Baile del Bambuco.

Fuente:<http://blogtturispormocolombia.blogspot.com/2011/09/festival-folclorico-y-reinado-nacional.html>

Es el aire mestizo más típico y representativo de la zona andina, (Londoño, A., 1989), no sólo como música sino también como baile; sobre el *Bambuco* se ha planteado las más confusas y complicadas teorías acerca de su nombre y su origen.

El *Bambuco* es la tonada base de la región andina, que comprende los departamentos de la zona montañosa ubicada en los tres ramales de la cordillera centro y oriente de *Nariño*, *Cauca* y *Valle*, *Tolima* y *Huila*, *Antioquia*, *Risaralda* y *Quindío*, *Cundinamarca*, *los Santanderes*, centro y occidente de *Boyacá*. Como danza es la más característica de los bailes típicos de la zona, pero tiene rasgos propios en cada región, aunque guardando una cierta similitud.

A la palabra *Bambuco* se le atribuye origen indígena, africano y hasta se dice que su procedencia es de la raíz griega *Bamb* (Londoño, A, 1989). La teoría africana deriva el nombre de las palabras *Bambuk*, pequeña localidad de la Senegalia francesa (*África Occidental*); *Bamouk*, nombre de un reino africano; *Bambukú*, gentilicio de un pueblo del África Occidental; *Bambú o Bambuk*, nombre de planta africana. También se atribuye a un instrumento hecho con tubos de bambú (guadua), de nombre *Carángano*, traído por los *Chombos* o negros de las *Antillas inglesas* y que lo llamaban *Bambuco* al igual que la música ejecutada en este instrumento.

El bambuco- aire mestizo- es el resultante musical del acoplamiento de las tres razas progenitoras que al fundirse en nuestro territorio alumbraron el nuevo ritmo. *Joaquín Piñeros Corpas*, en su patriótico aporte a la sociología musical de Colombia: *El cancionero noble*, dice: el bambuco es un auténtico producto de la *raza mestiza* con un ritmo gozoso a la española y una melodía de nostálgicos acentos muy propios del temperamento indígena.

El bambuco, *aire mestizo*, es el resultante musical del acoplamiento de las tres razas progenitoras que al fundirse en nuestro territorio alumbraron el nuevo ritmo. *Joaquín Piñeros Corpas*, en su patriótico aporte a la sociología musical de Colombia: *El cancionero noble*, dice “el bambuco es un auténtico producto de la raza mestiza con un ritmo gozoso a la española y una melodía de nostálgicos acentos muy propios del temperamento indígena.

CARACTERÍSTICAS DEL BAMBUCO

Ritmo: El ritmo melódico del bambuco, escribe el maestro *Zamudio* (Perdomo, J., 1980), está formado por una combinación ternaria-binaria (*ritmo – Peón*, compuesta de dos pies, uno de tres elementos: *tribaquio*, y otro de dos elementos: *pirriquo*) en compás de cinco tiempos (tomada la corchea como unidad de tiempo). Téngase en cuenta que la *melodía* solo es el asunto de la primera importancia; el ritmo del acompañamiento es cuestión de simple aunque necesaria adaptación.

Esto, sin embargo (Perdomo, J., 1980), ha venido a constituir otra característica rítmica. En efecto, el cambio de compás ocurre siempre en las cadencias. Situación que obedece a que cuando la melodía queda en reposo cadencial; el acompañamiento cobra mayor importancia. Seguramente el acompañante, que casi siempre es el que canta, ha buscado así la manera de *cuadrar* la aparente irregularidad del ritmo melódico, en los momentos en que queda libre de éste.

Así se ha originado, en las decadencias, una combinación rítmica simultánea entre la melodía y el acompañamiento; en dichas decadencias el pie rítmico melódico es de dos notas largas, *espondeo*, pie binario, mientras el acompañamiento ejecuta dos pies ternarios en el mismo compás. Por ésta razón no debe usarse en tales cadencias la asignatura métrica $\frac{3}{4}$ pues el acompañamiento perdiendo así su carácter rítmico se confundiría así con el del pasillo.

Melodía: tiene por base la tonalidad moderna, modo mayor y menor (Perdomo, J., 1980). La curva melódica pasa muy pocas veces de la extensión de una octava (excepción hecha de las composiciones para género instrumental), contrayéndose y acentuando su perfil a los grados centrales de la escala. Por regla general hay en todas las cadencias apoyaturas expresivas (apoyaturas armónicas) formadas con el intervalo descendente del cuarto al tercer grado de la escala, sea mayor o menor.

Armonía: consiste en modulaciones a tonos relativos. Esta característica ha tenido la tendencia (Perdomo, J., 1980), en algunas composiciones, a adquirir mayor importancia por las modulaciones permanentes a las tonalidades vecinas a la principal, determinando una especie de agitación de la armonía: esto sin afectar en nada las características melódicas. Se adivina aquí la loable preocupación de estos compositores buscando la variedad armónica para rehuir la monotonía. Para acompañarlo se usa el *tiple*, instrumento nacional por excelencia, afín de la guitarra y con su misma forma. Produce voces semejantes a las de la viola o el clavicémbalo.

Consta de cuatro órdenes de cuerdas que sueltas dan los sonidos siguientes: mi, si, sol, re. Cada uno de estos producido por tres cuerdas de acero. Con diferencia de la primera, las otras van provistas en el centro de una cuerda llamada *requintilla*, que se temple a una octava baja. La mano izquierda *rasguea* las cuerdas con las yemas de los dedos o con las uñas y alterna con golpes hechos con la palma de la mano sobre las mismas. El conjunto produce una deliciosa armonía susceptible de los más variados y caprichosos ritmos y que hace de este instrumento el vehículo perfecto e insustituible para ritmar el bambuco.

El tiple como instrumento de acompañamiento es rudimentario y deficiente y no puede si quiera llenar ese papel correctamente. En efecto, es impracticable sobre su diapason la armonía sin pecar contra los más elementales principios en la realización de los acordes. Su acorde, o sea sus cuerdas al aire, produce los sonidos: re, sol, si, mi. Para poder dar la función de tónica den do, por ejemplo, se hace la combinación de dedeo que produce mi, sol, do, mi, fatal realización por estar la tercera de acorde, nota modal, duplicada. La función de subdominante en este tampoco es factible con la verdadera fundamental: da, sin que se produzcan las octavas consecutivas más horrendas; preciso es darla con una agregación de sexta.

En este mismo sentido, la función de dominante, por último, hay que tomarla siempre invertida. Y lo mismo acontece más o menos con los otros tonos. Si un acorde, como el de re, es de posible realización en buen orden, el inmediato ya no lo es.

El tiple acompaña la *bandola*, otro de los instrumentos semejantes a la *mandolina* y la *bandurria*. Sus voces son agudas y consta de cinco ordenes de cuerdas, correspondientes a los siguientes sonidos, producidos lo mismo que en el tiple por tres cuerdas metálicas templadas al unísono: sol, re, la, mi, si. *Morales Pino* le agrego una sexta cuerda con la notas fa sostenido.

Se toca con una *pluma* o *plectro*, con que los tañedores producen un trémolo, que da impresión de un sonido prolongado. Su extensión, casi igual a la del violín, la hace

apta para ejecutar en ella todo género de piezas. En Santander fabrican una *bandola* llamada *curruca*, montada sobre una concha de armadillo y semejante al *charango*.

El *requinto*, es un tiple más pequeño (Perdomo, J., 1980), que hace las veces de bandola y se toca en *Cundinamarca* y *Boyacá*. La fabricación de estos instrumentos ocupa varias manos en *Chiquinquirá* y *Guaduas*. Es las tiendas de la primera población se encuentran de todos los tamaños, lo que les da un aspecto típico muy peculiar. En Bogotá fue famosa la fabricación de instrumentos de cuerdas de don *Epaminondas Padilla*.

El conjunto compuesto por el tiple, la bandola y la guitarra es denominado *estudiantina*. Estos tres instrumentos se complementan admirablemente, y los ejecutantes, hacen prodigios en ellos. Son los preferidos para las serenatas y veraneos y para acompañar el baile y el canto de nuestros aires. A veces se agregan otros instrumentos de percusión como el *chucho* formado por un cilindro hueco de guadua o caña, en cuyo interior se echan algunas semillas de frijol o de chocho, y se cierra por sus dos extremos por medio de palillos atravesados. Al sacudirlo se produce un sonido seco, semejante al de los cascabeles y castañuelas, susceptible de variados y caprichosos ritmos.

Según los diferentes lugares de la *República* (Perdomo, J., 1980), adopta también variada denominación *chucho*, *chuchas*, o *alfandoque* en *Cundinamarca* y *Boyacá*; *maraca* en los llanos y en la *Costa Atlántica* y en este caso se hace en un calabazo con manija; *gauche* en *Antioquia*; *carángano*, *guasá* o *sonaja*, en el *Valle del Cauca* y *Nariño*. Para idéntico uso, el acompañamiento del tiple, existe la *carrasca*, *carraca* o *quijada*; en *Antioquia* se le llama *guacharaca*. Tratase de una vara de madera con muescas inmediatas que se frota con un pedazo de hueso o una varita de madera, produciéndose un sonido ronco semejante al *chucho*. En las altiplanicies del altiplano del centro de *Colombia* se toca la carraca de burro que cambia de sonido según se frote y acompaña la murga campesina.

El *bambuco* es el más colombiano de nuestros aires (Perdomo, J., 1980); sus cadencias nos hacen vibrar de entusiasmo cuando nos hallamos lejos de los linderos de nuestra patria. Su escenario es el campo abierto; allí es donde verdaderamente se siente la poesía profunda de su ritmo; en noches de luna, al arrullo del caudal del río lejano y de las hojas de las palmas agitadas por el viento, cuando se destacan las parejas, que al son de las recónditas armonías escapadas de los tiples y requintos tejen las figuras del *bambuco escobillao* y la *manta jilada* baile que cantó *Rafael Pombo*.

Triste reminiscencia evoca el bambuco; cantado casi siempre en asordados tonos menores, con rara modulación a los mayores. Es el aire del pueblo (Perdomo, J., 1980), de la gleba oprimida, melancólica, desconfiada; es grito de dolor, desahogo de sus íntimas dolencias; pero a la par que acompaña las parrandas del San Juan y del San Pedro. El bambuco traspasa a veces los umbrales de los salones de sociedad, pero allí no está bien, ése no es su medio; es el campo, y su vestido; la *ruana*. Tocado por la orquesta se desfigura, pierde su carácter.

A través del ritmo de la melodía del bambuco, escribe *Andrés Pardo Tovar*, (1984): las coplas populares adquieren un acento de que carecen tomadas aisladamente; que quizás las mismas variantes que ofrece el bambuco en los distintos departamentos colombianos, jaracandoso, *en Santander*, *nostálgico en el Cauca* y *dulcemente melancólico en Cundinamarca y Boyacá*, son determinadas por el contenido lírico de las coplas que lo inspiran.

Hay varias clases de bambucos (Perdomo, J., 1980): El *lírico*, llamado también *santafereño* o *neogranadino*, puede ser cantado o no, su letra es de contenido sentimental, la quinta esencia del siglo XIX, romántica y galante. La segunda clase de *bambuco*, o sea el *característico*, es puramente instrumental y se toca en estudiantina, ejemplo de esta clase es el *bambuco de Párraga*.

El bambuco anónimo es de verdadera expresión folklórica, casi siempre de autor desconocido, compuesto en los campamentos o las trastiendas, expresa las nostalgias de lo que se ha ido; los amores truncos o desgraciados, el hogar lejano, las injusticias sociales.

Según, *José Ignacio Perdomo*, (1989), la coreografía del bambuco es la siguiente: Al iniciar el baile, el hombre y la mujer bailan frente a frente con los primeros compases de la música, el hombre se pone en movimiento dirigiéndose a la mujer en paso de rutina; el paso de rutina consiste en la colocación de un pie delante del otro que se halla en reposo apoyándolo en la puntera y resbalándolo sobre el piso en esa posición, retrocediendo en dirección al otro pie, que a su vez retrocede a un pequeño salto: *invitación*.

Seguidamente, la mujer sale a danzar en pasos de rutina y se mueven juntos por la pista del baile; en seguida, luego de haberse situado en los puntos de salida, inicia el baile cruzándose y describiendo en la planimetría, trayecto, la figura de un ocho: *los ochos*; por dos o tres veces. Luego giran los dos bailarines con los brazos puestos en jarra, tocándose los codos, primero sobre la derecha y luego sobre la izquierda: *codos*; varias veces y siempre en paso de rutina.

Posteriormente, la pareja colocada en los sitios de partida, se mueve simultáneamente, en saltos laterales acercándose hasta pasar frente a frente y continuar hasta los puntos de salida opuestos ahora. Estos pasos se verifican saltando sobre un pie y colocando en seguida el otro detrás del talón del otro pie y retrocediendo en paso igual a la posición opuesta. Al segundo encuentro, *cruce*, él se inclina en ademán de besarla y ella esquiva el beso, amagando un golpe con la palma de la mano: *laterales*. Después huye ella por la pista en paso de rutina, volviendo el rostro a lado y lado hacia atrás, y él persiguiéndola en paso de rutina saltado y picado, con los brazos en alto, tratando de pisarle el ruedo de la falda, que ella recoge a cada salto al volver el rostro: *perseguida*.

Luego, retrocediendo él de espaldas y en paso de rutina, mientras ella le persigue en paso igual, él va burlanola haciendo girar el pañuelo y ella sigue los movimientos de giro circular en la dirección que le señala el pañuelo: *pañuelo*. En seguida, se arrodilla él en el centro de la pista, y ella, asida del extremo del pañuelo, gira en torno suyo: *arrodillada*. Después del giro de ella, él se levanta tomándola con un brazo por la cintura, ciñéndola y marchan así en paso de rutina saliendo de la escena, *salida*.

3. METODOLOGÍA

3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

La investigación que se propone es la investigación cualitativa, ya que se busca mejorar los procesos de iniciación y el aprendizaje de la *Flauta Traversa* desde el bambuco y el pasillo colombiano con niños y niñas entre los 8 y 12 años, a través de la implementación de una guía metodológica, buscando una intervención que permita trabajar en forma directa con los estudiantes en el aula.

El modelo de investigación al que se pretende llegar es la *IAP Investigación – Acción Participativa*, una metodología integradora del conocimiento y la acción, y es que desde finales del siglo XX, se aprecia un crecimiento importante en la investigación en el campo de las ciencias sociales y de la educación, lo que nos permite contar con diversos enfoques de investigación que permiten lograr diferentes miradas, ángulos, apreciaciones, perspectivas y valoraciones sobre un tema específico, o sobre un tema, situación o tema de estudio.

Para *González (citado por Cifuentes, 2011, p. 24)*, los enfoques “suponen comprender la realidad como totalidad, para dar cuenta de procesos, estructuras, manifestaciones culturales, que definen la dinámica y organización social; clarificar las concepciones, comprensiones y sustentos referidos a las problemáticas, sujetos, contextos, intencionalidades e interacciones”, esto es lo que se busca mejorar en la *Escuela Recrearte*, con los procesos de iniciación y el aprendizaje de la *Flauta Traversa* desde el bambuco y el pasillo colombiano con niños y niñas entre los 8 y 12 años, a través de la implementación de una guía metodológica, buscando una intervención que permita trabajar en forma directa con los estudiantes en el aula y contribuya a fortalecer los procesos de enseñanza y aprendizaje de la Flauta Traversa en la población objeto de estudio.

La *IAP* constituye una opción metodológica de mucha riqueza, ya que, por una parte, permite la expansión del conocimiento, y por la otra, genera respuestas concretas a problemáticas que se plantean los investigadores y coinvestigadores cuando deciden abordar una interrogante, temática de interés o situación problemática y desean aportar alguna, como es el caso de este trabajo investigativo que lo único que pretende es aportar una manera de enseñanza de la flauta travesa, para complementar los métodos tradicionales antes mencionados.

El desarrollo de esta tendencia en *Latinoamérica* tiene como uno de sus principales representantes en el insigne sociólogo *Fals Borda (1925-2008)*, quien estuvo dedicando gran parte de su vida al estudio de comunidades campesinas donde sus resultados fueron reportados en la literatura que dejó como legado para su país y el resto de *Latinoamérica* y también de *Europa*, en *Europa* es reconocido por sus importantes aportaciones al crecimiento y proyección de esta metodología. En uno de sus artículos publicados en la revista *Peripecias* (2008), este autor destaca que la concreción de la *IAP* tuvo su clímax en el *I Simposio Mundial de Investigación Activa realizado en Cartagena* (Colombia) en 1977, y considera que constituyó un encuentro fructuoso y de estimulante intercambio cultural.

Fals Borda (2008,) definió así a la investigación participativa: Una vivencia necesaria para progresar en democracia, como un complejo de actitudes y valores, y como un método de trabajo que dan sentido a la praxis en el terreno. A partir de aquel Simposio, había que ver a la *IP* no sólo como una metodología de investigación sino al mismo tiempo como una filosofía de la vida que convierte a sus practicantes en personas sentipensantes.

Igualmente, *Fals Borda* destaca que en ese evento ya estaban delineadas las dos tendencias de investigación-acción, una que él denominó activista, representada por el contingente latinoamericano, y la otra representada por los investigadores y educadores canadienses. Teniendo en cuenta estas características, la investigación *GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN Y EL APRENDIZAJE DE FLAUTA*

TRAVERSA, DESDE EL BAMBUCO Y EL PASILLO COLOMBIANO, busca llegar a la investigación IAP, partiendo inicialmente de la investigación Cualitativa.

3.2 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

3.2.1 Observación participante

En la observación participante que se realizó durante 6 horas a las clases de Flauta Traversa del programa *Recreate*, se prestó atención a nivel individual del proceso de cada uno de los estudiantes que iniciaban el aprendizaje, buscando reconocer la forma en que los estudiantes asumían el desarrollo de las actividades de iniciación al aprendizaje del instrumento y el impacto de estas en el avance de cada uno de ellos.

La información recolectada se registró en un diario de campo, siendo evidente que los estudiantes trabajaban en este tipo de actividades tratando de cumplir las indicaciones del docente, buscando llevar un proceso homogéneo, es decir, tratando de no quedarse rezagados frente a los niños y niñas que avanzaban más rápidamente.

La propuesta de enseñanza de Flauta Traversa del programa *Recreate* se basaba en los métodos tradicionales europeos, no se observó que los estudiantes tranquilamente pudieran avanzar a su propio ritmo de aprendizaje, ya que existía una tendencia a llevar a todos los niños y niñas en un mismo nivel, buscando cumplir con las diferentes actividades programadas en los tiempos previstos.

3.6 MEDIOS AUDIOVISUALES

Las realidades educativas (Mejías, 2013), a la que se enfrenta la investigación científica en la actualidad responden a lógicas diferentes y su naturaleza es cualitativamente distinta de los objetos de estudio que acaparaban el interés de los investigadores hace apenas dos décadas.

En este sentido, la sociedad de la información ha significado entre otras cosas una transformación en la jerarquía de los códigos de comunicación social. La imagen ocupa en la actualidad el epicentro semiótico de la realidad observada. La investigación educativa no puede sustraerse a esta realidad.

Por esta razón (Mejías, 2013), es necesaria una redefinición del papel de las técnicas y herramientas disponibles en el arsenal metodológico de la disciplina. El objetivo no es otro que optimizar las posibilidades de acceso a datos relevantes para el objeto de investigación adecuándolas a las características y naturaleza de los nuevos códigos dominantes.

Para *Jesús Mejías* (2013), las técnicas con medios audiovisuales permiten acceder a datos empíricos de naturaleza transmedia. La implementación de la fotografía o el video en los diseños metodológicos posibilita el acceso a información significativa que se sustraen a las técnicas de investigación tradicionales. De hecho, herramientas como la auto-fotografía, el video análisis o la photo elicitation⁵ han mostrado su eficacia en el desarrollo de estrategias cualitativas de investigación educativa.

No obstante (*Mejías, 2013*), esta apuesta no está exenta de riesgos; los medios audiovisuales no son un fin en sí mismo para el investigador. En este punto, es necesario proceder con cautela en el diseño metodológico, estableciendo mecanismos de control que regulen el carácter instrumental de las herramientas audiovisuales; cuyo objetivo último es poner a disposición de la investigación una serie de datos empíricos.

Las posibilidades de los medios audiovisuales no se restringen a sus potencialidades metodológicas. Estos instrumentos se convierten también en soportes muy oportunos para construir nuevos productos de investigación mucho más propicios para las nuevas audiencias científicas.

⁵ Obtención de fotos y videos.

3.2.3 Entrevistas focalizadas

Se prepararon y efectuaron dos entrevistas focalizadas, ya que por ser entrevistas abiertas no estructuradas, permiten centrar la atención del entrevistado sobre la experiencia concreta que se quiere abordar (*Merton y Kendal, 1956*), para ello, se debe hacer una labor previa que consiste en delimitar los puntos o aspectos que deben ser cubiertos. Esta delimitación se hace en función de los objetivos de la investigación, teniendo en cuenta las características del entrevistado y la relación de éste con el suceso o situación que quiere ser investigado.

Una de las entrevistas desarrollada en la investigación, fue la realizada al director y ex director del programa *Recreate de Sopó*, para tal fin se elaboró una lista de preguntas sobre aspectos relacionados con la fundación del proyecto, la forma en que surgió la idea, quien abanderó el proceso, en que época inició labores, primer director, objetivos del proyecto, financiación inicial entre otras. Esta lista fue muy flexible, ya que el docente investigador, quien efectuó la entrevista, tuvo la posibilidad de flexibilizar el orden y volumen de preguntas dependiendo de la dinámica propia de la entrevista. Ver Anexo A.

Objetivo: Diseñar un cuestionario apropiado, para que el actual director y ex directores de la *Escuela Recreate*, nos ayuden a complementar la historia de nacimiento de la escuela *recreate*, como funciona, como se sostiene y como ven el proceso del área de flauta travesa y su evolución.

1. Háblenos de su experiencia musical.
2. ¿Cómo llega usted a ser parte del equipo de docentes de *Música en Sopó*?
3. ¿En el momento que inicia como docente de música, ya existía la *escuela Recreate*, o solo eran clases esporádicas?
4. ¿En qué momento deciden conformar la escuela *Recreate*?

5. ¿Qué enfoque social tiene la escuela recrearte?
6. ¿Hizo usted parte del proceso de formación de la *escuela*?
7. ¿El área de flauta travesa existe desde la conformación de la *escuela*?
8. ¿Con que recursos la escuela se sostiene?
9. ¿En el momento del nacimiento de la escuela cuantos docentes de música hacían parte de dicho proceso?
10. ¿Cómo llega a la dirección de la *escuela recrearte*?
11. ¿Qué logros obtuvo la escuela durante su proceso como director?
12. ¿Usted como director de la escuela, como manejo el proceso del área de flauta travesa?
13. ¿Cuál fue el crecimiento de la escuela durante su estadía, en la dirección de la escuela *Recreate*?
14. ¿Cuál fue la experiencia más gratificante que tuvo durante su permanencia como director de la escuela?
15. ¿Y la más menos gratificante?
16. Actualmente, ¿Cómo ve el proceso de flauta travesa de la *escuela recrearte*?

La segunda entrevista se efectuó a cinco flautistas, con experiencia universitaria y en escuelas de música, buscando indagar acerca de la experiencia de estos a nivel de la enseñanza de la *Flauta Travesa* con diferentes tipos de población. Para tal propósito se elaboró otro listado pero de preguntas, las cuales abarcaron conceptos claves del proceso de enseñanza aprendizaje de este instrumento, como fueron la motivación, el manejo del instrumento, las metodologías que se pueden manejar, experiencias de enseñanza con niños y niñas entre otras. Ver Anexo B.

OBJETIVO: Diseñar un cuestionario donde se puedan manifestar las experiencias vividas de los maestros de flauta travesa, tanto de escuelas de música, como de cátedra universitaria, para conocer y entender la manera en que inician con sus alumnos el estudio de la flauta travesa, y así estructurar unos criterios pedagógicos y enfoques en torno a la didáctica de la flauta travesa, según el contexto y las necesidades puntuales que se tengan para esta investigación.

1. ¿Cómo fueron sus inicios en el estudio de la flauta travesa?
2. ¿En sus inicios como flautista, cual fue la metodología usada por sus maestros para el aprendizaje de la flauta travesa?
3. ¿Alguna vez utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?
4. ¿Durante sus primeros años como flautista, la música colombiana fue importante en su crecimiento instrumental?
5. ¿En qué universidad realizó sus estudios de pregrado en música, flauta travesa?
6. En esta etapa ¿utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?
7. ¿En esta nueva etapa como influyó la música colombiana en su crecimiento instrumental?
8. En la actualidad ¿Cómo ejerce su vida profesional musical?
9. ¿Desde su perspectiva cómo ve la docencia en Colombia en el área de flauta travesa?
10. ¿Su experiencia como docente, es con niños, jóvenes o adultos?
11. ¿Usted en su metodología de flauta travesa, utiliza métodos colombianos?

12. ¿Cree usted que los métodos o guías de flauta travesa, que existen en la actualidad con énfasis en la música colombiana, han aportado al desarrollo instrumental de este en Colombia?
13. ¿Cree usted que un niño que decide aprender flauta travesa, aprendería más fácil o rápido si se hiciera con guías que tengan como base la música colombiana?

3.3 POBLACIÓN

La población escogida para el desarrollo de esta propuesta, consta de cinco niños entre 8 y 12 años, que viven actualmente en el municipio de *Sopó Cundinamarca*, y fueron escogidos mediante una convocatoria realizada en las diferentes instituciones educativas, cuatro de los establecimientos más importantes de ya mencionado lugar.

Después de acercarse a las instituciones educativas, los niños interesados en aprender el instrumento flauta travesa se acercan a la *escuela de formación artística y cultural recrearte*, donde se realizan las respectivas inscripciones según lo exigen en la escuela, donde diligencian un formato y anexan copias de la tarjeta de identidad y carnet de la *EPS*, pues estas son las condiciones como ya se dijo que la escuela requiere para que un niño pueda aprender cualquiera de los instrumentos que se enseñan allí.

Los niños seleccionados son *Sofía Moreno Moreno* de 11 años, *Natalia Becerra Leguizamón* de 12 años, *Jessica Alexandra Galeano Montealegre* 10 años, *Eva María Fernanda Nivia Latorre* de 12 años y *Laura Valentina Aguilar Castellanos* de 11 años de edad, pertenecientes a los colegios *CEIS de Colsubsidio*, *Fray Francisco Chacón*, *Colegio Cooperativo* y *Pablo VI* todos del municipio de *Sopó*. Todos los estudiantes son niños con ganas de aprender y con la disposición tanto de ellos, como de sus padres, quienes fueron informados acerca de este proceso y quienes

dieron la aprobación correspondiente para realizar la investigación, explicándoles que iban a ser grabados y fotografiados, para comprobar el avance obtenido durante las clases donde se aplicaría la guía correspondiente a este trabajo de investigación. Como todo niño, llegaron con gran expectativa y con la sinceridad que los caracteriza a ellos y claro también se encontraban momentos para el juego.



Foto: Estudiantes en clase
Fuente: Archivo del autor



Foto: XXXVII Concurso Departamental de Bandas Villeta
Fuente: Archivo del autor

3.3.4 Galería fotográfica



**III CONCURSO NACIONAL DE BANDAS
GUATAVITA- CUNDINAMARCA**
(FOTO: Cristian Linares)



**APLICACIÓN DE LA GUÍA DE INICIACIÓN
PARA FLAUTA TRAVERSA**
(FOTO: Cristian Linares)



**APLICACIÓN DE LA GUÍA DE INICIACIÓN
PARA FLAUTA TRAVERSA**
(FOTO: Cristian Linares)



**APLICACIÓN DE LA GUÍA DE INICIACIÓN
PARA FLAUTA TRAVERSA**
(FOTO: Freddy Garzón)

4. PROPUESTA

4.1 CONVOCATORIA ESTUDIANTES

La convocatoria de estudiantes es lo más importante para poder realizar y aplicar la guía, es necesario aclarar que en la *Escuela Recrearte* al momento de iniciar la elaboración de la guía, se contaba con estudiantes en la edad requerida, pero ya tenían algunas bases en flauta travesa, y como este trabajo investigativo pretende realizar y aplicar una guía de iniciación para el instrumento ya mencionado, se requiere realizar una convocatoria en los diferentes establecimientos educativos del municipio para que los niños interesados y que además estén en la edad en la que se requiere para iniciar con el proceso 8 y 12 años se acerquen a *la escuela* a realizar la respectiva inscripción, y empiecen este proceso realmente desde ceros.

El municipio de *Sopó*, cuenta con varias instituciones representativas, de las cuales se escogen cuatro de las instituciones más importantes, como lo son *El Colegio Integrado Fray Francisco Chacón*, *Colegio Cooperativo*, *Colegio CEIS Colsubsidio* y *el colegio Pablo VI*, dicha convocatoria se realiza con el respectivo desplazamiento a los colegios con el instrumento flauta travesa, donde se interpreta para niños de los cursos 3º, 4º, 5º, 6º y 7º donde se encuentran los niños de la edad requerida, la idea es que los niños tengan un acercamiento a la flauta travesa de manera visual, y puedan también escuchar su sonido, para tal efecto se interpretan melodías de interés infantil, para que sea más llamativo para ellos. Al escuchar el instrumento se hace la invitación para las respectivas inscripciones, las cuales deben realizar junto con sus padres, es importante conocer los padres de los estudiantes, pues son quienes ayudaran a la motivación y al cumplimiento de las clases de los niños, y en este caso comentarles la propuesta metodológica que se quiere realizar con los niños para que los padres den la respectiva aprobación de las fotos, videos y demás formas de comprobar el avance de los niños en este proceso, este permiso es importante, ya que son menores de edad y no es permitido por ley, realizar videos y fotos con los niños sin aprobación de sus padres.

4.2 NIVELES DE LA GUÍA DE FLAUTA TRAVERSA

La propuesta metodológica planteada consta de varias unidades o niveles que a continuación explicaremos detenidamente:

Unidad 1: En esta sección los estudiantes tendrán un acercamiento a la música mediante juegos, ejercicios rítmico en $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, es importante que los estudiantes antes de entrar en contacto con el instrumento flauta travesa tengan una base sólida de lectura rítmica, mediante juegos aprendan a llevar un pulso estable, la respiración también será una parte fundamental en esta unidad junto con los ejercicios diarios de estiramiento.

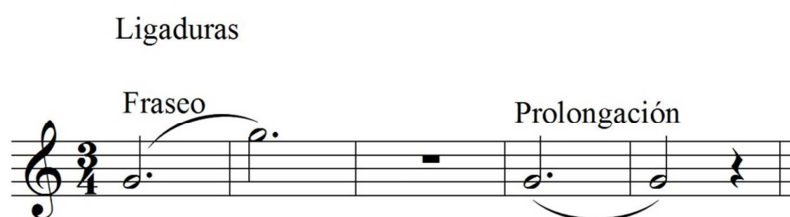
Unidad 2: En esta sección el estudiante conocerá las primeras notas de la flauta travesa, la primera octava, de sol bajo a sol medio en la flauta, así mismo se empezaran a practicar los primeros ejercicios que llevaran al final de la unidad a interpretar la primera obra colombiana, en este caso el pasillo *Cachipay de Enrique García*.

Fig. 1 Primera octava Sol bajo a Sol medio (diseño del autor)



Unidad 3: En esta sección se llegara hasta el do de segunda línea adicional, se conocerán los primeros enarmónicos, y además las dos clases de ligaduras (prolongación y fraseo).

Fig. 2 Ligaduras (diseño del autor).



Unidad 4: Esta sección tendrá ejercicios de intervalos, y fragmentos de obras de la *música tradicional colombiana (pasillos y bambucos)*.

Fig. 3 Intervalos (diseño del autor)



Unidad 5: Aunque las *escuelas* de música cuentan con bastantes agrupaciones en las que los estudiantes de flauta travesa pueden interpretar el instrumento, es importante incentivar la conformación de grupos de cámara, en esta sección se encontrara arreglos del autor de obras colombiana (*pasillos y bambucos*), para que sean interpretados por los estudiantes.

4.3 PROPUESTA GUÍA DE FLAUTA TRAVERSA

La *GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN Y EL APRENDIZAJE DE LA FLAUTA TRAVERSA, DESDE EL BAMBUCO Y EL PASILLO COLOMBIANOS*, consta de 5 secciones, donde se pretende la enseñanza del instrumento con música colombiana como complemento de los métodos tradicionales, conservando la técnica adecuada de interpretación instrumental.

Como los niños seleccionados para el desarrollo de la guía no cuentan en el momento de ingresar a la escuela con un instrumento propio, la escuela *Recreate* facilitará el préstamo de las flautas traversas a cada estudiante, será importante desde un comienzo enseñar la debida limpieza que se debe tener con el instrumento, pues aunque se cuenta con ocho flautas físicas en la escuela, la cantidad de estudiantes no permite que el instrumento sea personal, y debe ser compartido por los demás integrantes del área de flauta travesa, claro está en diferentes horarios.

La escuela *Recreate*, en su reglamento interno sugiere que cada estudiante debe pertenecer a una agrupación además de las clases grupales o individuales del instrumento, el desarrollo de esta guía coincidió con el nuevo proceso que se abría en la escuela de formación de una banda infantil, pues no se contaba con ella, por lo cual y con previo consentimiento de los estudiantes y padres de familia se decidió que los estudiantes escogidos para este proceso también pertenecerían a la nueva Banda infantil de la escuela.

Después de tener escogidos los estudiantes mediante el proceso de convocatoria y selección, y con su debida agrupación escogida, se pretende desarrollar la guía en 10 meses aproximadamente, tiempo en el que influirán también las aptitudes e intereses y cumplimiento a clases de cada estudiante, donde se espera que se avance en cada sección de la guía cada dos meses aproximadamente, así pues el desarrollo de la guía se dará entre los meses de Enero y Octubre del año 2013.

Durante estos meses los estudiantes asistirán a clases de lunes a viernes de 4:00 p.m. a 5:30 p.m. de la siguiente manera:

Lunes, miércoles y viernes: Ensayo General Banda Sinfónica Infantil.

Martes y jueves: Clases de flauta travesa, donde se dividirán las clases de hora y media en dos sesiones de 45 minutos, una sesión para la aplicación de la guía y los siguientes para el respectivo montaje de obras de la banda infantil.

A continuación se presentará la propuesta de la guía para el aprendizaje de la flauta travesa.

Sección 1:

Los juegos musicales en el inicio de la formación musical son importantes, y por medio de ellos se puede crear estabilidad de pulso y otras cualidades musicales en los niños, además es una manera de atraer a los estudiantes para que se enamoren de la música, a continuación se planteará un juego llamado *el tambor loco* en el que se evidenciara la facilidad del estudiante de llevar un pulso determinado y la estabilidad de dicho pulso en el estudiante.

TAMBOR LOCO

Este juego consiste en llevar un pulso determinado con un tambor, en un sitio amplio donde los niños puedan y tengan facilidad para caminar al ritmo del tambor, deben marchar a la velocidad que el tambor lo indica. Al aumentar la velocidad el estudiante debe aumentarla, al disminuir lo mismo hará el estudiante, cuando no hay sonido quedaran congelados. La concentración del estudiante debe ser total.

EJERCICIOS RÍTMICOS

Una de las principales falencias que se ha detectado en las *escuelas de música*, y más exactamente en la *Escuela Recrearte* al momento de iniciar una vida musical está en la lectura rítmica (leer solo figuras no notas), y sobre todo para poder interpretar música colombiana, enseñarle al niño una duración exacta de las figuras musicales no es lo más adecuado, pues cuando se cambie a un compás donde las unidades de tiempo sean diferentes se creará un conflicto en el estudiante, lo que se planteará a continuación es que el estudiante desde su primer contacto con ejercicios

rítmicos tenga claro que las figuras musicales cambian su duración según el compás en el que se esté leyendo. A continuación se mostrara un cuadro con las algunas de las figuras musicales y su respectiva duración en compases de 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, y 6/8.

FIGURAS MUSICALES

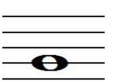
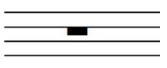

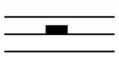




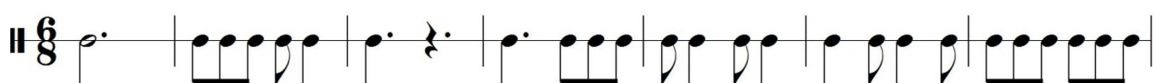
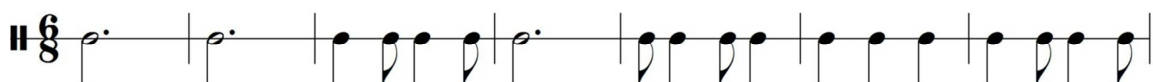
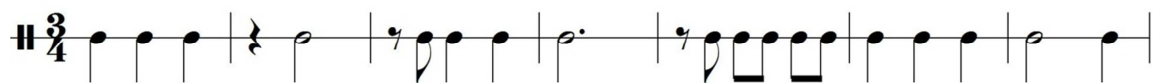
NOMBRE	FIGURA	SILENCIO Y/O PAUSA RESPECTIVA	DURACIÓN EN COMPAS DE 2/4, 3/4 Y 4/4	DURACIÓN EN COMPAS DE 3/8 Y/O 6/8
REDONDA			4 TIEMPOS	8 TIEMPOS
BLANCA CON PUNTILLO			3 TIEMPOS	6 TIEMPOS
BLANCA			2 TIEMPOS	4 TIEMPOS
NEGRA			1 TIEMPO	2 TIEMPOS
CORCHEA			MEDIO TIEMPO	1 TIEMPO

Fig. 4 Figuras musicales con su respectiva duración en diferentes compases (diseño del autor).

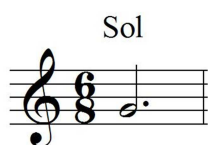




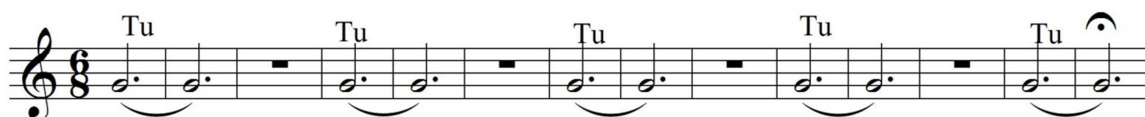
Sección 2:

Sonido Sol

Después de haber iniciado por una semana o dos con solo boquilla, según el avance del estudiante, se procede a armar la flauta para enseñar las primeras notas, en este caso se empezará por la nota Sol, de segunda línea. Sin embargo algunos estudiantes tienen más facilidad para empezar por el Re de cuarta línea e incluso con el Sol después de quinta línea. Así que se darán las 3 opciones de inicio, para adaptarse al estudiante, como la guía es con *bambuco* y *pasillo* se empezara con ejercicios escritos en 6/8 y 3/4.



1. Lento



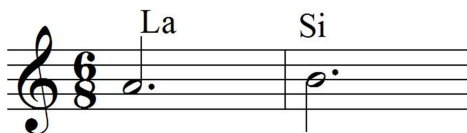
2. Lento



3. Lento



Sonido La y Si



La idea con estos ejercicios, es empezar a adquirir memoria en los dedos de la mano izquierda y de agilidad, se enfatizara bastante en la nota Do pues en el inicio del aprendizaje de la flauta traversa genera inestabilidad en el estudiante. En lo posible estos ejercicios se recomienda si se pueden hacer con una base de fondo de bambuco para los ejercicios de 6/8 y pasillo los ejercicios de 3/4.

4. Lento



5.



Lento

Musical notation for exercise 8, featuring a treble clef, 3/4 time signature, and a sequence of half notes with slurs and rests.

9.

Lento

Musical notation for exercise 9, featuring a treble clef, 3/4 time signature, and a sequence of half notes with slurs and rests.

⁹

Musical notation for exercise 9, featuring a treble clef, 3/4 time signature, and a sequence of half notes with slurs and rests.

10.

Lento

Musical notation for exercise 10, featuring a treble clef, 3/4 time signature, and a sequence of quarter notes.

Sonido Mi y Fa Sostenido

Mi Fa Sostenido

Musical notation for exercise 10, featuring a treble clef, 3/4 time signature, and a sequence of quarter notes.

11.

Lento

Musical notation for exercise 11, featuring a treble clef, 3/4 time signature, and a sequence of quarter notes with slurs and rests.

12.

Lento

13.

Flute

Con la agilidad adquirida a este punto en la flauta travesera, el estudiante ya está en la capacidad de interpretar su primera obra de *música colombiana*, en este caso se escogió un pasillo tradicional y muy conocido, *Cachipay de Enrique García*.

Sección 3:

En esta sección se encontrarán los primeros enarmónicos, y se practicarán los sonidos hasta el do de segunda línea adicional, la idea de los siguientes ejercicios es desarrollar la destreza en mano izquierda y derecha, siempre procurando que la técnica de las manos sea la adecuada, es por eso que se empezaran a trabajar con alteraciones y armónicos, procurando que los dedos siempre mantengan la posición adecuada (no muy levantados), enseñar desde un comienzo al dedo meñique para que se acostumbre a estar siempre cerca de la llave correspondiente en este caso de la llave de la bemol (sol sostenido), así no se esté usando. Se practicarán también ejercicios con ligaduras de fraseo y prolongación.

Enarmónicos

18.

Lento

Flute

9

Detailed description: This musical score is for exercise 18, flute part. It is marked 'Lento' and is in 6/8 time. The first staff shows measures 1 through 8. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The second staff starts at measure 9 and continues to measure 16. The notes are: G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter), E6 (quarter), F6 (quarter), G6 (quarter). The piece ends with a double bar line.

19.

Lento

Detailed description: This musical score is for exercise 19. It is marked 'Lento' and is in 3/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The piece ends with a double bar line.

20.

Lento

Flute

9

Detailed description: This musical score is for exercise 20, flute part. It is marked 'Lento' and is in 3/4 time. The first staff shows measures 1 through 8. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The second staff starts at measure 9 and continues to measure 16. The notes are: G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter), E6 (quarter), F6 (quarter), G6 (quarter). The piece ends with a double bar line.

21.

Pasillo
Campitos

Jose A. Morales

Flute

5

9

13

Sección 5:

Esta unidad consta de arreglos de música de cámara para flautas travesas, los cuales en un principio se realizan en *Voicing*, gracias a la facilidad que genera en los niños esta clase de arreglos.

CACHIPAY

Score

Compositor: ENRIQUE GARCIA

Arreglo: CRISTIAN LINARES

The musical score for 'CACHIPAY' is arranged for four flutes. It is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains the first eight measures, and the second system contains the final four measures. Each flute part is written on a single staff with a treble clef. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The fourth flute part in the second system ends with a double bar line and repeat dots.

cristinflauta@hotmail.com

17

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Fl. 4

Detailed description: This system contains measures 17 through 24. It features four staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), and Flute 4 (Fl. 4). The key signature is one sharp (F#). The music is written in a rhythmic pattern with frequent rests. Fl. 1 and Fl. 2 play similar melodic lines, while Fl. 3 and Fl. 4 provide a harmonic accompaniment. The notation includes eighth and quarter notes, as well as rests.

25

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Fl. 4

Detailed description: This system contains measures 25 through 32. It features the same four staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), and Flute 4 (Fl. 4). The key signature remains one sharp (F#). The music continues with a similar rhythmic and melodic structure to the previous system, with Fl. 1 and Fl. 2 leading the melody and the other flutes providing accompaniment. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and a final double bar line at the end of measure 32.

Score

CHAMBÚ

Bambuco

Luis Enrique Nieto

Cristian Linares

Flute 1

Flute 2

Flute 3

Flute 4

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

©cristianflauta

16

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Fl. 4

Detailed description: This system of music contains measures 16 through 22. It features four staves for flutes. Flute 1 (Fl. 1) has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. Flute 2 (Fl. 2) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Flute 3 (Fl. 3) has a similar rhythmic pattern to Fl. 2 but with different melodic intervals. Flute 4 (Fl. 4) plays a simple bass line with quarter notes and rests. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

23

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Fl. 4

Detailed description: This system of music contains measures 23 through 29. It continues the four-flute arrangement. Flute 1 (Fl. 1) has a more active melodic line with slurs and accents. Flute 2 (Fl. 2) continues its rhythmic accompaniment. Flute 3 (Fl. 3) also continues its rhythmic accompaniment. Flute 4 (Fl. 4) has a more active bass line with eighth notes and rests. The key signature and time signature remain the same as in the previous system.

CHAMBU

29

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

38

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

47

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

To Distant Coda

56

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Score

LAGATA GOLOSA

Pasillo

FULGENCIO GARCIA

Cristian Linares

♩ = 140

Lento

Flute 1

Flute 2

Flute 3

10

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

18

fff

pp

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

©cristianflauta

24

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

31

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

38

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

pp

ff

ff

pp

LAGATA GOLOSA

3

45

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

53

D.S. al Coda

⊕

pp

ff

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

62

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

CONCLUSIONES

“GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA DESDE EL BAMBUCO Y EL PASILLO COLOMBIANO” es una experiencia que sistematiza y elabora ejercicios para flauta travesa, que después de un análisis permite complementar el estudio de la flauta travesa desde la música colombiana, donde claramente se experimenta la creación y aplicación desde lo musical y formativo, donde se abordaron desde un comienzo problemas técnicos propios del instrumento en el momento es que se empieza su estudio.

Se crearon y estructuraron hábitos y rutinas diarias de estudio a los niños de la escuela *Recreate*, donde se tuvo como base fundamental el cuidar el avance en el instrumento respetando y cuidando las técnicas apropiadas para la interpretación del instrumento, como lo son la postura del cuerpo al tocar de pie y sentados, sonoridad adecuada, posturas de las manos y demás técnicas de interpretación del instrumento. Los estudiantes del área de flauta travesa estudian ya a conciencia y de manera organizada el instrumento, empezando desde nota larga, escalas hasta llegar al montaje de obras para las agrupaciones a las que pertenecen como las obras que interpretaran como solistas.

Los ejercicios planteados en la guía metodológica, se aplicaron de una manera correcta donde los niños pertenecientes al área de flauta travesa de la escuela *Recreate*, aprendieron a conocer y entender la estructura del pasillo y el bambuco colombianos, para su respectiva interpretación como solistas y en las agrupaciones pertenecientes a la escuela, donde tuvieron la oportunidad de mostrar sus respectivos montajes en los concursos internos de solistas y grupos de cámara, así como en los conciertos de la banda sinfónica, agrupación a la que pertenecen, y en recitales programados por el área de flauta travesa de la escuela.

El plan de trabajo planteado para la guía cumplió las fechas establecidas para su respectiva elaboración y aplicación, donde el principal inconveniente para su desarrollo fue la asistencia a las clases, pues los niños muchas veces por trabajos en sus colegios, viajes familiares y muchos otros inconvenientes normales en esta clase de procesos se excusaban en ir a la respectiva clase, sin embargo estas situaciones se lograron sacar adelante, y las fechas y objetivos planteados se cumplen con satisfacción, demostrando también que el estudio de la flauta travesa se puede complementar exitosamente desde las raíces musicales colombianas, en este caso

el bambuco y el pasillo colombianos. Las fechas planteadas en un comienzo fueron de diez meses, cumpliéndolas a conciencia entre los meses de enero y octubre de 2013.

Los niños que hicieron parte de este proceso, reconocieron en la música colombiana una herramienta para avanzar en su aprendizaje musical, así como aprendieron a quererla y respetarla como parte fundamental de sus raíces. Dichos niños también empezaron a formar parte de la banda infantil de la escuela, donde se ganaron la oportunidad de representar a su municipio en un concurso departamental y nacional de bandas, donde obtuvieron valiosos reconocimientos en los certámenes a los que asistieron lo cual sirve para arraigar el amor por su municipio y escuela.

La finalidad u objetivo de la Escuela *Recreate* perteneciente al municipio de Sopó es formar y adiestrar a los niños como músicos en este caso en el área de flauta travesa, donde además se formen grandes seres humanos, objetivo que con este grupo de niños se cumple a cabalidad, pues han demostrado ser grandes seres humanos quienes también lograron un vínculo de amistad entre ellos, que seguramente aportaran mucho a la sociedad sopoenseña y a la sociedad musical de Colombia. Este logro se debe también al gran aporte que los padres hicieron desde su casa demostrando que la formación de grandes seres es un complemento que se debe tener entre familia, colegio y una actividad artística como lo es su estudio de flauta travesa.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía, G. (1977). *Compendio general de folklore colombiano*. (3 ed., p. 557). Bogotá: Editorial Andes

Arango, J. C., & Sierra, S. Ministerio de Cultura Colombia, (2003). *Guía de iniciación a la flauta traversa*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia

Ardila, A. (2013). *Sonoridades de frontera. Circo Boëhm una propuesta, otra por la educación musical en la UPN*. (Master's thesis)

Escobar, C. (1990). *Danzas folclóricas colombianas*. (1 ed., p. 150). Bogotá: Magisterio

Gardner Howard (1993). *Inteligencias Múltiple: La teoría en la Práctica*, Barcelona Editorial Paídos

Londoño, A. (1989). *Danzas colombianas*. (3 ed., p. 157). Medellín: Universidad de Antioquía

Marulanda, O. (1983). *Colombia practica de la identidad cultural*. (2 ed., p. 178). Bogotá: Arte Estudio Editores

Montalvo, F., & Pérez, J. (2009). *Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana*. (1 ed., p. 121). Bucaramanga: (Sic) Editorial S.A.

Perdomo, J. (1980). *Historia de la música en Colombia*. (5 ed., p. 293). Bogotá: Plaza & Janes

Piaget, J. (1966). *Psicología de la inteligencia*. (1 ed., p. 236). Buenos Aires: Psique.

CIBERGRAFÍA

Congreso de Colombia, (2005). *Ley 983 de 2005* (46002). Retrieved from Diario Oficial website: http://www.elabedul.net/Documentos/Leyes/2005/Ley_983.pdf

Cundinamarca, L. G. (2013, mayo 12). *Reseña histórica*. Retrieved from <http://www.laguiacundinamarca.com/cundinamarca-sopo.html>

Gaspar hoyos "flautista". (2012). Retrieved from <http://www.gasparhoyos.com/es/biografia.htm>

Llamas, J. (2011, enero). Psicología de la música y educación musical. *Sinfonía virtual.com*, 018, Retrieved from http://www.sinfoniavirtual.com/revista/018/psicologia_musica_educacion.php

López, F. (2009). Hablamos con Gabriel Ahumada. 28, Retrieved from http://www.flautaandalucia.org/Personal/articulos/FyM28_Hablamos_con_Gabriel_Ahumada.pdf

Mejías, J. (2013). [Web log message]. Retrieved from <http://blogs.unir.net/mastersecundaria/2013/04/10/aproximacion-a-la-utilizacion-de-las-tecnicas-de-investigacion-con-medios-audiovisuales-en-educacion/>

Ransanz, P. (2005, septiembre). La evolución de la flauta a lo largo de historia. *Revista de música culta "FILOMUSICA"*, 68, Retrieved from <http://www.filomusica.com/filo68/flauta.html>

Sopó, A. (2013, mayo 12). *Reseña histórica*. Retrieved from <http://www.laguiacundinamarca.com/cundinamarca-sopo.html>

ANEXO A

ENTREVISTA DIRIGIDA AL DIRECTOR Y EXDIRECTOR DE LA ESCUELA RECREARTE DEL MUNICIPIO DE SOPÓ FERNANDO GASPAR (EX DIRECTOR ESCUELA RECREARTE)

1. Me inicié como instrumentista en la banda sinfónica del *municipio de Sopó* hace aproximadamente 26 años, luego inicié mi formación en música en *la fundación orquesta sinfónica juvenil de Colombia*, realicé estudios en la *Universidad de Cundinamarca*, he tomado talleres de trombón con distintos maestros como son: el maestro *JOSEPH PARDAL, GIOVANNY SCARPETA, RUBEN RODRIGUEZ, EDILBERTO LIEVANO, VLADIMIR ROMERO* entre otros, realicé un diplomado en gestión cultural y realice un estudios de pedagogía en la *Universidad Monserrate*.
2. Llegué a ser parte del grupo de docentes cuando el alcalde de la época nos propone a un grupo de músicos del municipio que formemos una escuela de música, la cual sería parte de un programa de la administración municipal.
3. Al momento de iniciar no existía nada, todo se inició desde el momento que nos contrataron para empezar a convocar niños y jóvenes del municipio, esto con el fin de abrir nuevos espacios para dicha población y alejarlos de los vicios y las drogas.
4. Se formó después de una reunión de valoración en cuanto sería la población a la que se le podría llegar y que espacios podríamos necesitar según el número de personas que se atendieran, luego si se tomó la decisión de iniciar el proceso en una casa antigua que estaba ubicada después de la iglesia del pueblo, en donde hoy en día funciona la plaza de los artesanos.
5. Esta escuela está enfocada a brindar espacios a los niños, jóvenes y adultos del municipio a desarrollar las distintas actividades culturales, alejando a la población de

las drogas, la delincuencia, los problemas familiares y cualquier otro tipo de vicio o peligro que se puede presentar en las calles.

6. Si hice parte de la formación de la escuela.

7. El área de flauta travesa fue creada tiempo después de iniciar la escuela, pues en su comienzo solo se contaban con los instrumentos básicos de melodía, armonía y percusión.

8. La escuela es sostenida con los recursos del estado y todo es financiado por la administración municipal.

9. Cuando inicio la escuela éramos 5 docentes.

10. Llego a dirigir la Escuela Recrearte cuando el maestro *David Clavijo* es nombrado como sub secretario de cultura y me proponen ser parte de las directivas de recrearte.

11. Se obtuvieron varios logros como fueron 3 primeros puestos departamentales con la banda sinfónica juvenil, 2 primeros puestos nacionales con dicha banda, 1 primer puesto con la banda sinfónica infantil, 1 tercer puesto con esta misma banda. Una salida internacional a Venezuela en donde se dejó en alto el nombre del municipio y del país, 3 primeros puestos de la tuna municipal, 1 primer lugar en el encuentro departamental de teatro, 2 segundos puestos en el concurso departamental de danzas, 4 primeros puestos en concursos nacionales de bandas de marcha y varios segundos puestos en distintos concursos de dicha banda, entre otros que tal vez en el momento no recuerdo.

12. Se vio la necesidad de vincular un docente de flauta, inicialmente fue una profesora quien inició y luego el profesor actual, esto viendo que era un instrumento

un poco delicado y que merecía toda la atención para que los estudiantes obtuvieran unas muy buenas bases.

13. Se iniciaron varios programas entre ellos el programa de lectura, *artes plásticas, escuela de rock, danza moderna, teatro calle* y se inició la descentralización de los programas culturales a las veredas.

14. El obtener los primeros puestos en los concursos nacionales de bandas y el poder lograr que la cultura de *Sopó* obtuviese un espacio digno para su práctica cuando se construyó el *CIC (Centro de Integración Cultural)*.

15. El no haber podido clasificar la banda al *concurso nacional de bandas de Paipa*.

16. Es un buen proceso, ha mejorado bastante ya que la persona que está a cargo es muy dedicada y profesional en su trabajo.

ENTREVISTA AL ACTUAL DIRECTOR DE LA ESCUELA RECREARTE HILTON SCARPETA

1. Hablemos de su experiencia musical.

Provengo de familia de músicos empíricos donde mis abuelos, paternos y maternos interpretaban el tiple, la guitarra, el xilófono y cantaban como distracción a sus quehaceres diarios. Hace 36 años mi padre fundó un grupo de música popular en donde yo desarrollé mis primeros vínculos con la práctica musical en guitarra y canto. Inicié mi formación musical con el violín a los 14 años con el maestro *Everney Agudelo* quien posteriormente me vinculó a la *Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia* donde pertencí paralelamente a mis estudios de secundaria. A nivel superior, la *Universidad Francisco José de Caldas* me otorgó el título de maestro en *Artes Musicales*. Hice parte de la *Camerata de Cuerdas* que dirigía el *Maestro alemán Frank Preuss*. Como formador inicié ofreciendo clases particulares, en

académicas y por espacio de un año me vinculé en la planta docente del *colegio Roberto Macduall*. Trabajé por espacio de diez años como profesor de violín y director de orquesta de cuerdas en las *escuelas musicales de Sopó y Tocancipá* participando en festivales en la *Universidad Javeriana*, en el auditorio *Fabio Lozano*, en *México, Argentina y Paraguay*. He participado en seminarios y talleres con la *Universidad de Antioquia*, con *Batuta*, con el *Ministerio de Cultura* y con el *Sistema FESNOJIV de Venezuela*. El año pasado terminé la *Especialización en Educación Cultura y Política* y desde hace año y medio me desempeño como director de la *Escuela de Formación Artística y Cultural Recrearte de Sopó*.

2. ¿Cómo llega usted a ser parte del equipo de docentes de *Música en Sopó*?

Fui invitado por la *Corporación Prodensa* que tiene su sede en el *municipio de Sopó*, a iniciar un proceso orquestal con cuerdas con arco, posteriormente este proceso se vinculó a la *escuela municipal Recrearte*.

3. ¿En el momento que inicia como docente de música, ya existía la escuela *Recrearte*, o solo eran clases esporádicas?

La *Escuela Recrearte* existía un año antes de mi vinculación.

4. ¿Qué enfoque social tiene la escuela *Recrearte*?

La *Escuela Recrearte* tiene como finalidad: “Contribuir en la transformación social de la comunidad a través del desarrollo de valores tendientes a mejorar su calidad de vida. La formación artística es gratuita para todos los beneficiarios de la escuela.

5. ¿Hizo usted parte del proceso de formación de la escuela?

No directamente, Pero cuando ejerzo mi labor como docente en la institución, el primero que me formo soy yo, dado que debo ser ejemplo claro en cuanto a valores a

muy estudiantes y esto es lo más complejo de ser docente: cuidar cada palabra, cada actitud, la forma como uno se dirige y se relaciona con los estudiantes, con respeto, con cordialidad pero sin perder la autoridad, tratando siempre de ser asertivo y no condenando o estigmatizándolos negativamente, hablando siempre con la verdad para que ellos también sean veraces en sus afirmaciones. No todas las veces lo logro pero ésta es mi visión.

6. ¿El área de flauta traversa existe desde la conformación de la escuela?

La *Escuela Recrearte* retomó y potencializó un proceso incipiente denominado *FACTORÍA*. Con la conformación de la escuela Recrearte se impulsó también el proceso de *Banda Sinfónica* en donde necesariamente hizo parte la flauta traversa

7. ¿Con qué recursos se sostiene la escuela?

El 100% son recursos de la *alcaldía municipal de Sopó*.

8. Tiene Ud. conocimiento ¿En el momento del nacimiento de la escuela cuantos docentes de música hacían parte de dicho proceso?

No tengo total certeza pero al parecer eran 12: 2 de danza, 1 de Tuna, 6 de Viento y percusión, 1 de coro, 1 de música moderna, 1 de guitarra.

9. ¿Cómo llega a la dirección de la *Escuela Recrearte*?

Por invitación del actual alcalde municipal, antes de su posesión realizó una reunión a la cual yo fui invitado. Allí se estudiaron los perfiles y se propusieron los cargos del equipo de cultura.

10. ¿Qué logros ha obtenido la escuela durante su proceso como director?

- *La Fundación Fiebre Lunar* en convenio con la *Gobernación de Cundinamarca* eligió a la escuela como modelo de gestión ejemplarizante a finales del 2012.
- Se iniciaron varios procesos nuevos como los coros: Adultos, jóvenes y Niños. Atención a la primera infancia, danza en *Música Urbana, Piano, Fagot, Música campesina*, etc.
- Inclusión de 23 nuevos profesores.
- Incremento en los beneficiarios directos en un 37%.
- Con las agrupaciones que participan en concursos como las *Bandas de viento y marciales*, han ocupado los primeros lugares en certámenes regionales y nacionales.
- Gestión de una salida internacional con una delegación superior a los 70 participantes.
- Se está liderando el proceso de conformación de la *Orquesta Sinfónica Regional*.
- Incremento presupuestal para formadores, instrumentos, vestuario y uniformes.
- Implementación del programa de articuladores culturales.
- Incremento de franjas de circulación artística.

11. ¿Usted como director de la escuela, cómo ha manejado el proceso del área de flauta travesa?

En términos de equidad con todos los demás procesos: se debe tener un número mínimo de beneficiarios acorde a la naturaleza del instrumento frente a las necesidades de las agrupaciones musicales. También se debe evidenciar

continuidad y avance en la formación técnica-interpretativa del instrumento. En el componente axiológico, se insta a la cordialidad y el respeto, entre profesor, estudiante, directivos, administrativos, compañeros y áreas de servicio. Hay un interés real por suministrar los elementos necesarios para el desarrollo del proceso: instrumental *Yamaha* necesario, salón aislado acústicamente, dotado con tablero, escritorio y atriles.

12. ¿Cuál ha sido el crecimiento de la escuela durante su periodo de Director?

Desde el 2012 ha hoy se han vinculado 26 nuevos contratistas entre las que se incluye el de primera infancia que nos permitió atender estudiantes con edades desde los 2 años y medio, se volvió implementar el proceso coral, se inició el programa en guitarra clásica, fagot, piano acústico, música campesina, orquesta filarmónica, entre otros. La escuela pasó de tener 1800 a 2500 estudiantes, se han invertido más de 200 millones de pesos en instrumentos musicales y casi 100 en vestuario y uniformes. Se establecieron tres franjas para fase de circulación, socialización y producción artística: Veredarte, Noche de gala e Invitados a construir cultura además de continuar con los ya establecidos.

13. ¿Cuál es la experiencia más gratificante que ha tenido durante su permanencia como director de la escuela?

Evidenciar una comunidad numéricamente significativa, que asiste apasionadamente a la escuela y encuentra en el arte una forma de expresión interna, que satisface su necesidad emocional.

14. ¿Y la más menos gratificante?

En una ocasión sentí que involucraron la escuela para controversias politiqueras.

16. Actualmente, ¿Cómo ve el proceso de flauta travesa de la *Escuela Recrearte*?

El proceso de flauta de la *Escuela Recrearte*, tiene 22 estudiantes con instrumentistas en las cuatro agrupaciones: *Banda Juvenil, Banda Infantil, Pre-banda y Orquesta Filarmónica*. Adicional al proceso, el docente es coproductor de la *Académica de Flauta* que invita a maestros de renombre internacional para impartir foros, talleres y clases magistrales que beneficia sin costo a cerca de 80 estudiantes de flauta de la región. Así las cosas, se tiene un proceso sólido que cumple con su objeto principal que se fundamenta en tener suficientes estudiantes en cada una de las diferentes agrupaciones y que los mismos tengan un excelente desempeño.

ANEXO B

ENTREVISTA DIRIGIDA A PROFESORES DE FLAUTA TRAVERSA, CON AMPLIA EXPERIENCIA EN FORMACIÓN MUSICAL EN ESCUELAS DE MÚSICA DEL PAÍS, Y EN CÁTEDRAS UNIVERSITARIAS.

FLAUTISTA JAIRO ROMERO, DOCENTE ESCUELA DE MÚSICA DE ZIPAQUIRA

1. Llegué al estudio de la flauta travesa por gusto particular a la edad de 19 años, después de haber tocado quena (instrumento de viento latinoamericano), durante más de 8 años música popular colombiana y latinoamericana.
2. Mi profesor inicial utilizó un método teórico práctico que incluía trabajo de postura, de mecanismo (escalas y arpeggios), de sonido (afinación, color) y de montaje de obras de dificultad básica e intermedia. Para esto usó libros de técnica (*Moise, Tafanel*) y obras universales de nivel sencillo (*Haendel, Mozart, Bernstein*, entre otros).
3. No se utilizaron métodos técnicos colombianos aunque, por mis gustos musicales particulares, el profesor me ayudó en el montaje de repertorio folclórico colombiano contemporáneo.
4. Si porque, como dije anteriormente, mi profesor me ayudó en el montaje de repertorio colombiano y porque desde antes y a la par con mis estudios, continuaba tocando en grupos de música colombiana y latinoamericana, lo que siento aportó significativamente en desarrollar capacidades de percepción rítmica, desarrollo auditivo (melódico – armónico) e improvisación.
5. Universidad de Cundinamarca

6. No se usaron métodos colombianos durante este periodo. Por interés particular realicé el montaje de varias piezas de repertorio folclórico como solista y en grupos de carácter tradicional (trío, cuarteto y estudiantina).
7. Influyó significativamente por las razones expuestas en el punto 4 y porque además, me permitió tener un ingreso económico tocando flauta traversa.
8. Soy profesor de flauta traversa en el centro cultural de *Zipaquirá*, en clases particulares, profesor de música en un colegio y director, compositor, intérprete y arreglista en dos grupos, uno de *música colombiana, latinoamericana y afro caribeña* y otro de *latin jazz*.
9. A pesar de que:
 - El nivel interpretativo de los flautistas profesionales colombianos es cada vez más alto.
 - Poco a poco se ha ampliado la demanda de enseñanza cualificada de la flauta traversa, en gran medida por la labor de las bandas municipales.
 - Esta demanda ha generado una amplia oferta en las Universidades del país.
 - Se ha ido consolidando una incipiente comunidad de flautistas

El desconocimiento de los elementos pedagógicos musicales básicos y el desinterés por parte de muchos de los graduados en realizar labores de enseñanza a nivel de infancia y adolescencia, no permite la consolidación de una escuela de flauta traversa de gran amplitud y alta calidad. Se suma a esto que en la gran mayoría de los pueblos del país no existen profesores específicos para el instrumento y que las condiciones de salarios y estabilidad laboral de muchos de los profesores que tienen puestos en esta área, son precarias.

10. Mi experiencia como docente incluye los tres grupos (niños, jóvenes y adultos).
11. Utilizo como parte del proceso formativo música andina y de las costas colombianas, de acuerdo al nivel de cada estudiante.
12. Solo conozco un método (*Ministerio de Cultura*) en el que se usa música colombiana, pero no sé cuál es su impacto real en los procesos formativos. Sin embargo hay ejemplos que permiten pensar que basándose en el folclor de sus respectivas regiones, los niños interiorizan de manera más rápida y exitosa los conceptos musicales (*Método Kodaly* basado en el *folclor húngaro* y de gran éxito).
13. La velocidad de desarrollo de procesos varía en gran medida de individuo en individuo por múltiples factores. A pesar de esto en mi opinión el uso del folclor facilitaría en los niños y jóvenes la adquisición de conceptos musicales y permitiría a mediano y largo plazo la consolidación, no solo de un excelente proceso de formación de flauta traversa colombiana, sino de toda una escuela musical de alta calidad, basada en nuestras tradiciones folclóricas y en lo mejor de la tradición musical universal.

FLAUTISTA LILIANA MARULANDA
DOCENTE UNIVERSITARIA EN VENEZUELA

1. ¿Cómo fueron sus inicios en el estudio de la flauta traversa?

- Mi inicio en la Flauta traversa fue con la *Banda de Música* del colegio de secundaria, donde el director me explicó brevemente como soplar y colocar las manos en las llaves, luego ciertas notas sin muchas explicaciones. Él es principalmente trombonista y sabía mejor como enseñar a los bronces que a las maderas.

2. ¿En sus inicios como flautista, cuál fue la metodología usada por sus maestros para el aprendizaje de la flauta travesa?

- La metodología fue bastante elemental, sin ningún trazo técnico de emisión de sonido o detalles de dignaciones. Iniciando por fa y sol y poco a poco extendiendo el registro.

3. ¿Alguna vez utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?

- Como aprendí con la *Banda*, el director arreglaba las obras de acuerdo a las capacidades de cada instrumentista, poco a poco cada uno iba progresando con el repertorio que fue en su mayoría colombiano. No puedo hablar de métodos, pero sí de partituras escritas a la medida.

4. ¿Durante sus primeros años como flautista, la música colombiana fue importante en su crecimiento instrumental?

-Completamente, formó parte en un 90% del repertorio de la *Banda*.

5. ¿En qué universidad realiza(o) sus estudios de pregrado en música, flauta travesa?

-En la *ASAB* y en la *Universidad Pedagógica Nacional*.

6. En esta etapa ¿utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?

-No conozco el primer método colombiano para flauta travesa, si existe debe ser reciente. La música colombiana que interpreté durante los años universitarios se incluyó en repertorios de exámenes o presentaciones libres y eran usualmente composiciones tradicionales.

7. ¿En esta nueva etapa como influyó la música colombiana en su crecimiento instrumental?

-Seguía influyendo pero hacia un camino más pedagógico. Me llene de inquietudes acerca de las metodologías y didácticas hacia el instrumento y la manera de involucrar nuestras músicas en ese proceso. Me gusta involucrar nuestros ritmos folclóricos en el proceso de aprendizaje instrumental y musical en general.

8. En la actualidad ¿Cómo ejerce su vida profesional musical?

-Como pedagoga musical me enfoco en la enseñanza instrumental y en el diseño de nuevos ejercicios que desarrollan técnica y musicalidad en la flauta travesa. Como instrumentista, interpreto, compongo y arreglo música Sur americana para mi actual *grupo de Cámara*.

9. ¿Desde su perspectiva cómo ve la docencia en *Colombia* en el área de flauta travesa?

-Estoy desvinculada de la docencia en *Colombia* hace bastantes años, no tengo el panorama actual, pero se de estudiantes que quieren como yo aplicar nuestras músicas en la formación instrumental.

10. ¿Su experiencia como docente, es con niños, jóvenes o adultos?

-Con los tres.

11. ¿Usted en su metodología de flauta travesa, utiliza métodos colombianos?

- Mencióname el primer método colombiano que no lo conozco. Yo uso los libros que he escrito como complemento de la formación tradicional.

12. ¿Cree usted que los métodos o guías de flauta traversa, que existen en la actualidad con énfasis en la música colombiana, han aportado al desarrollo instrumental de este en *Colombia*?

No lo sé. No los conozco. Si los hay, sin duda aportan. No hay camino atrás cuando se está estudiando e involucrando nuevas músicas en los procesos formativos.

13. ¿Cree usted que un niño que decide aprender flauta traversa, aprendería más fácil o rápido si se hiciera con guías que tengan como base la *música colombiana*?

-Sí, creo. Todo depende de cómo estén estructurados los ejercicios y los objetivos que se tengan.

MICHAEL NAVARRO DOCENTE DE FLAUTA TRAVERSA ESCUELA DE MUSICA
DE CHÍA CUNDINAMARCA

1. Inicé el aprendizaje de la flauta traversa a la edad de 13 años en Talleres Libres de Instrumentos de Viento, ofrecidos por el entonces *Instituto de Cultura y Bellas Artes*.

2. La enseñanza del instrumento se daba con una frecuencia diaria de asistencia a sesiones de aproximadamente 1:30 a 2 horas, durante las cuales había cortas sesiones de instrucción personalizada y revisión del trabajo. Esto consistía en lecciones o ejercicios musicales para el instrumento, escritos por el mismo profesor y que iban aumentando el grado de complejidad y el contenido de elementos musicales de carácter teórico, rítmico y melódico, según el desempeño y la evolución del estudiante.

3. No se utilizaron métodos colombianos durante el aprendizaje.

4. Fue muy importante ya que el primer acercamiento que tuve a la interpretación de la flauta dentro de un ensamble, se dio a través de la ejecución de pasillos y bambucos, en la conformación de agrupaciones como duetos, tríos o cuartetos dentro de los Talleres de Formación del *Instituto de Cultura y Bellas Artes*, que incluían instrumentos de viento y acompañamiento de instrumentos típicos andinos como Guitarra y Tiple. La posterior y frecuente participación en los mismos brindó una pequeña experiencia en el conocimiento de estos géneros musicales y también el desarrollo técnico de la flauta, en proporción a las exigencias de este repertorio.

5. *Conservatorio de Música – Universidad Nacional de Colombia.*

6. No se utilizaron métodos colombianos durante esta etapa de aprendizaje.

7. Fue bastante interesante encontrar un espacio como el *Conjunto de Música Colombiana en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional*, en el cual pudiera tocar con mi flauta este tipo de música con la cual ya estaba familiarizado y me agradaba de sobremanera. Asistí a él a través de la solicitud por parte del Director del ensamble, el *Maestro Julio Roberto Gutiérrez*, a mi profesor de Flauta el *Maestro Jaime Moreno*, mediante la cual buscaba un flautista que estuviera interesado en desarrollar esta práctica y que tuviera acercamientos al género. Resultó de esto una gran experiencia de 2 años en los que junto a varios compañeros pudimos emplear los conocimientos estilísticos de la música académica, técnicos, en mi caso de la flauta y la experiencia en trabajo de cámara que estábamos adquiriendo, en función de la música colombiana; resultando un increíble ensamble que nos permitió conocer y disfrutar en un mayor nivel interpretativo el repertorio nuestro.

8. Actualmente me desempeño como Docente de Flauta Traversa de la *Escuela Municipal de Artes de Chía*, dirijo mi proyecto de *Latin Jazz y Salsa*, y realizo grabaciones de Flauta Traversa para diferentes producciones.

9. Me parece que es un momento importante para la *Escuela de Flauta Traversa en Colombia*, se ha incrementado notoriamente el número de flautistas, el interés por el instrumento y el nivel de ejecución en los niveles de formación pre universitaria. Todo esto obedece a la mayor preparación profesional de flautistas colombianos en el país, en el exterior, al mayor grado de información recibido en *Colombia* por profesionales y estudiantes universitarios de parte de flautistas internacionales invitados, y principalmente al desplazamiento de estas mismas personas, hacia las escuelas de formación por motivos laborales, aprovechando a la creciente aparición de espacios para la ejecución en niveles de formación. Esto amplía el espectro de la docencia en este campo y permite aumentar el alcance a flautistas en formación con miras a un estudio de niveles superiores. La otra cara de la moneda es la Docencia de flauta traversa en el ámbito profesional, en mi parecer no existen los espacios suficientes que hoy en día son demandados por el creciente número de estudiantes de flauta traversa con aspiraciones profesionales y el mayor número de profesionales que se especializan en *Pedagogía del instrumento*, bien sea en *Colombia* o en el exterior.

10. Niños, Jóvenes y Adultos.

11. No utilizo métodos colombianos en mi metodología.

12. Solo tengo conocimiento de una Guía para Flauta Traversa editada por el *Ministerio de Cultura* y desarrollada por el *Maestro Santiago Sierra*. Me parece que fue un aporte favorable en su momento, debido a la poca información que se podía recibir de métodos de flauta en muchas regiones del país. Sin embargo, no creo que haya aportado de manera importante en el desarrollo instrumental de la flauta en *Colombia*.

13. No sabría decir si un estudiante aprendería más rápido o fácil la ejecución de la Flauta Traversa a través de un método basado en *Música Colombiana*, pero si es

claro que adquiriría un conocimiento más completo o una formación musical integral al acercarse y abordar la interpretación de músicas nacionales.

SANDRA ROCÍO BARCO

DOCENTE DE FLAUTA TRAVERSA ESCUELA DE MÚSICA DE TOCANCIPA

1. ¿Cómo fueron sus inicios en el estudio de la flauta traversa?

Inicié mis estudios musicales en la *EFMT (Escuela de Formación Musical de Tocancipá)* con el maestro *Germán Hernández Castro*. El inicio del estudio del instrumento fue en principio empírico ya que no conté con un profesor de flauta en mi proceso de iniciación en la música.

2. ¿En sus inicios como flautista, cual fue la metodología usada por sus maestros para el aprendizaje de la flauta traversa?

La metodología usada por los profesores con los que conté en la agrupación fue basada en el montaje del repertorio para banda.

3. ¿Alguna vez utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?

No utilicé métodos colombianos en mi proceso, pero si abordamos en la agrupación repertorio colombiano para banda.

4. ¿Durante sus primeros años como flautista, la *música colombiana* fue importante en su crecimiento instrumental?

En la agrupación siempre he tenido mucho contacto con la *música colombiana* y me ha permitido desarrollar algunos aspectos técnicos e interpretativos importantes en el estudio del instrumento, pero como solista he tenido poco contacto con la interpretación de este repertorio.

5. ¿En qué universidad realiza(o) sus estudios de pregrado en música, flauta travesa?

En la *Universidad de Cundinamarca*.

6. En esta etapa ¿utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?
No.

7. ¿En esta nueva etapa cómo influyó la música colombiana en su crecimiento instrumental?

El contacto que tuve con la música colombiana en esta etapa fue en ensambles de música de cámara, el abordaje de este repertorio me permitió desarrollar aspectos interpretativos y técnicos en el instrumento relevantes para mi formación como flautista.

8. En la actualidad ¿Cómo ejerce su vida profesional musical?

Soy maestra de flauta travesa en dos procesos musicales y pertenezco como instrumentista a dos agrupaciones sinfónicas.

9. ¿Desde su perspectiva cómo ve la docencia en *Colombia* en el área de flauta travesa?

Creo que la docencia de flauta en el país es una de las plazas más importantes en la cual los flautistas podemos ejercer nuestra profesión. Creo que los flautistas que hoy en día lideran los procesos de iniciación en las escuelas de música del país son personas capacitadas y formadas en el estudio del instrumento lo cual ha permitido mejorar significativamente la calidad de estos procesos de formación.

10. ¿Su experiencia como docente, es con niños, jóvenes o adultos?

Con niños y jóvenes.

11. ¿Usted en su metodología de flauta travesa, utiliza métodos colombianos?

No, pero abordamos repertorio de *música colombiana* para conjunto.

12. ¿Cree usted que los métodos o guías de flauta travesa, que existen en la actualidad con énfasis en la música colombiana, han aportado al desarrollo instrumental de este en *Colombia*?

La verdad no conozco los métodos de flauta travesa basados en música colombiana, pero me parece importante tener la oportunidad de tener contacto con alguno.

13. ¿Cree usted que un niño que decide aprender flauta travesa, aprendería más fácil o rápido si se hiciera con guías que tengan como base la música colombiana? Creo que es una herramienta importante, sobre todos para los estudiantes de flauta de las escuelas de música del país que pertenecen a las bandas sinfónicas, ya que esto facilitaría la asimilación de las diferentes herramientas musicales que contiene la música colombiana, la cual deben interpretar a diario en sus agrupaciones.

VICTOR HUGO GUZMAN
DOCENTE FLAUTA TRAVERSA RIOHACHA

1. ¿Cómo fueron sus inicios en el estudio de la flauta travesa?

Comencé algo tarde; primero estudiaba piano durante un par de años pero me gustaba mucho la flauta de pico. Al ingresar a la *Universidad del Atlántico*, se me hizo difícil seguir con el piano por falta del instrumento; mi profesor de flauta de pico quien enseñaba travesa me insistió en probar la flauta Travesa y una vez que comencé, me fue muy bien y me quedé con el instrumento.

2. ¿En sus inicios como flautista, cual fue la metodología usada por sus maestros para el aprendizaje de la flauta traversa?

Básicamente eran clases magistrales individuales con métodos convencionales (*Altes, Tafanel*).

3. ¿Alguna vez utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?

Absolutamente no. El abordaje de la *música colombiana* de cualquier región dependía del interés personal de uno, pero nunca como un componente del programa formativo.

4. ¿Durante sus primeros años como flautista, la música colombiana fue importante en su crecimiento instrumental?

Toqué mucha menos música tradicional de lo que hubiera querido. Hoy pienso que fue una etapa que me hizo falta y que hasta hace algunos años me dediqué a tocar esta música.

5. ¿En qué universidad realizó sus estudios de pregrado en música, flauta traversa?

Estudí en la *Universidad del Atlántico* y en el *IUDEM* en *Caracas Venezuela*.

6. En esta etapa ¿utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?

No en lo absoluto.

7. ¿En esta nueva etapa cómo influyó la *música colombiana* en su crecimiento instrumental?

Pues últimamente he tocado mucha música colombiana y venezolana, no tanto como quisiera pero ha sido muy formativo. Los niveles técnicos e interpretativos son

exigentes y despiertan en una un arraigo con lo nuestro, saca de uno una musicalidad muy genuina.

8. En la actualidad ¿Cómo ejerce su vida profesional musical?

Me he dedicado básicamente a la enseñanza. Sin embargo, estudio constantemente y hago parte algún ensamble de música tradicional y música elaborada, de cámara.

9. ¿Desde su perspectiva cómo ve la docencia en *Colombia* en el área de flauta traversa?

Necesaria. El nivel ha subido mucho y la flauta cada vez es un instrumento más generalizado que hace algunos años. En mi región, la *Costa Atlántica*, no era muy común encontrar programas que incluyeran la flauta como oferta de formación; actualmente se enseña en muchas partes, en algunas con profesores que hace un buen trabajo; cabe decir que por nuestra música es más fácil que un niño se incline al clarinete, trompeta, trombones, acordeón, percusión, en fin, la flauta hasta ahora está ganando terreno a niveles de interés más masivo.

10. ¿Su experiencia como docente, es con niños, jóvenes o adultos?

Generalmente trabajo con niños y jóvenes; en algunos casos trabajo con adultos cuando quieren un taller o resolver casos particulares.

11. ¿Usted en su metodología de flauta traversa, utiliza métodos colombianos?

Si se usan algunas obras, pero no es fácil encontrar métodos como tal basados en la música colombiana pensados desde el avance técnico en el instrumento.

12. ¿Cree usted que los métodos o guías de flauta traversa, que existen en la actualidad con énfasis en la música colombiana, han aportado al desarrollo instrumental de este en Colombia?

Yo conozco muy poco acerca de métodos específicos de *música colombiana* para flauta traversa; la cartilla del *Ministerio de Cultura* está dirigida más a aspectos técnicos del funcionamiento y correcto uso del instrumento que a un proceso formativo.

13. ¿Cree usted que un niño que decide aprender flauta traversa, aprendería más fácil o rápido si se hiciera con guías que tengan como base la música colombiana?

Yo creería que se necesitan influencias de varias vertientes y sin duda que el niño se identifica con la música de su entorno más rápidamente. Nosotros con los más pequeños hemos trabajado canciones folclóricas, primero a través del canto, luego con proceso de lectoescritura y después en el instrumento; el joven aprendiz tiene mucha preferencia por la música que está enraizada en nuestro medio. No estaría seguro si el caso es que aprenda más rápido o de una mejor manera; yo me inclino por la segunda opción, pues la musicalidad y sensibilidad que despierta tocar música que se entiende desde lo cultural y social tiene muchas ventajas a mi modo de ver.

PAOLA ALEJANDRA CARVAJAL
DOCENTE FLAUTA DE FLAUTA TRAVERSA EN
LA CALERA - CUNDINAMARCA

1. ¿Cómo fueron sus inicios en el estudio de la flauta traversa?

Mi inicio fue en la banda sinfónica de *La Calera*.

2. ¿En sus inicios como flautista, cual fue la metodología usada por sus maestros para el aprendizaje de la flauta traversa?

No tuve maestro de flauta específicamente. Tuve muchos que me aportaron pequeñas cosas.

3. ¿Alguna vez utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?
No.
4. ¿Durante sus primeros años como flautista, la música colombiana fue importante en su crecimiento instrumental?
Después de 2004 si, pues casi todas las obras que tocábamos eran colombianas. Y yo me esforzaba mucho estudiando esas obras.
5. ¿En qué universidad realizó sus estudios de pregrado en música, flauta traversa?
Universidad Pedagógica Nacional
En esta etapa ¿utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?
No.
6. ¿En esta nueva etapa cómo influyó la música colombiana en su crecimiento instrumental?
No fue tan fuerte en esta etapa. Pero siguió presente en mi estudio personal.
7. En la actualidad ¿Cómo ejerce su vida profesional musical?
Como profesora de flauta, y como instrumentista
8. ¿Desde su perspectiva cómo ve la docencia en Colombia en el área de flauta traversa?
Creo que aunque no es nada fácil el aprendizaje de la flauta falta mucha creatividad al momento de avanzar rápidamente en el desarrollo del estudiante. Muchas veces se avanza rápido pero quedan en el estudiante muchos vacíos técnicos.
9. ¿Su experiencia como docente, es con niños, jóvenes o adultos?
Con niños
10. ¿Usted en su metodología de flauta traversa, utiliza métodos colombianos?
No.

11. ¿Cree usted que los métodos o guías de flauta traversa, que existen en la actualidad con énfasis en la música colombiana, han aportado al desarrollo instrumental de este en Colombia?

No conozco ningún método con esas características.

12. ¿Cree usted que un niño que decide aprender flauta traversa, aprendería más fácil o rápido si se hiciera con guías que tengan como base la música colombiana?

Bien aplicado muy seguramente sería muy provechoso.

LEON GIRALDO

DOCENTE DE FLAUTA TRAVRESA UNIVERSIDAD EAFIT Y PRIMERA FLAUTA DE LA ORQUESTA SINFONICA EAFIT

1. ¿Cómo fueron sus inicios en el estudio de la flauta traversa?

Mis inicios fueron totalmente autodidactas y mi formación fue paralela al aprendizaje de obras del repertorio tradicional colombiano para banda. *Lucho Bermúdez* y *Pedro Morales Pino* fueron los primeros compositores que conocí.

2. ¿En sus inicios como flautista, cual fue la metodología usada por sus maestros para el aprendizaje de la flauta traversa?

Como te dije no tuve maestros. Lo que me entregó el director de la banda del Retiro fue una tablatura con las posiciones de la flauta traversa y todo el repertorio de la agrupación.

3. ¿Alguna vez utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?

No. de hecho no conozco ningún método colombiano para flauta. Si lo hay, me disculpo.

4. ¿Durante sus primeros años como flautista, la música colombiana fue importante en su crecimiento instrumental?

Totalmente. Fue el primer contacto que tuve con la música. Las manifestaciones sonoras de mi país. Este hecho lo agradeceré toda la vida.

5. ¿En qué universidad realizó sus estudios de pregrado en música, flauta traversa?

En la *Universidad Eafit*.

6. En esta etapa ¿utilizaron métodos colombianos durante dicho aprendizaje?
No.

7. ¿En esta nueva etapa cómo influyó la música colombiana en su crecimiento instrumental?

En esta nueva etapa, mis profesores no contaban con el conocimiento suficiente para impartir lecciones sobre este tipo de música. Y también, el objetivo de las universidades es conectarte con la música académica occidental. Por lo tanto no recibí información alguna sobre este estilo. Ahora que ejerzo la pedagogía, en la mayoría de los casos, dentro del programa que es pactado con el alumno en el comienzo del semestre, no encuentro un espacio de tiempo en el cual se pueda compartir este conocimiento con los alumnos. Esto se debe hacer en tiempo fuera de la clase.

8. En la actualidad ¿Cómo ejerce su vida profesional musical?

Soy profesor del Departamento de Música de la *Universidad Eafit* en calidad de tiempo completo. Dicto clases de flauta traversa, música de cámara, teoría del jazz 1 y 2 y dirijo la banda de estudiantes de la institución.

Soy primera flauta en la orquesta sinfónica de la misma universidad.

Soy flautista y director de la banda *La República*.

Tengo un grupo de son cubano con el cual participo en matrimonios y reuniones sociales.

También hago conciertos informales de jazz y de latin jazz.

9. ¿Desde su perspectiva cómo ve la docencia en Colombia en el área de flauta traversa?

Cada vez más preparada, con la mente más amplia y más comprometida con el desarrollo de la flauta en el país.

10. ¿Su experiencia como docente, es con niños, jóvenes o adultos?

Jóvenes y adultos.

11. ¿Usted en su metodología de flauta traversa, utiliza métodos colombianos?

Por supuesto. De hecho comencé a realizar unos estudios colombianos para flauta traversa. Cuando tenga alrededor de unos doce estudios espero encontrar una editorial para su publicación.

12. ¿Cree usted que los métodos o guías de flauta traversa, que existen en la actualidad con énfasis en la música colombiana, han aportado al desarrollo instrumental de este en Colombia?

No conozco el primero por ahora, me disculpo si los hay, en realidad creo que cada docente hacer ejercicios y los adapta pero no se ha formado un gran método o guía.

13. ¿Cree usted que un niño que decide aprender flauta traversa, aprendería más fácil o rápido si se hiciera con guías que tengan como base la música colombiana?

Claro que sí. Pero creo que la iniciación de un nuevo alumno en el instrumento es un asunto general que tiene una problemática específica que ha sido pensada por muchos flautistas a lo largo de toda la historia y evolución del instrumento.

Posteriormente, cuando el alumno ya tenga cierto control sobre la flauta es el momento ideal para que el nuevo ejecutante realice su primer acercamiento a la interpretación tanto de la música académica como de la música colombiana.

ANEXO C

Sopó, Enero de 2013

Señores:

PADRES DE FAMILIA

INTEGRANTES ÁREA DE FLAUTA TRAVERSA ESCUELA RECREARTE

Cordial saludo:

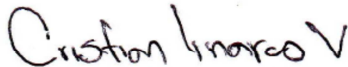
Queridos padres de familia como ustedes ya saben actualmente estoy realizando, el proyecto de grado para la profesionalización de la *U.P.N*, el cual se llamara *GUÍA METODOLÓGICA PARA LA INICIACIÓN DE LA FLAUTA TRAVERSA DESDE EL BAMBUCO Y EL PASILLO COLOMBIANO*, en el cual sus hijos son parte fundamental para el proceso y el desarrollo de dicho proyecto. Esta guía lo que pretende es iniciar a los niños entre 8 y 12 años a interpretar el instrumento flauta travesa, teniendo como base el bambuco y el pasillo colombiano.

Quien más capacitado para comprobar la eficacia o no de dicha guía, que sus hijos, ya que son ellos quienes día a día comparten junto a mí la indescriptible sensación de tocar los ejercicios planteados para la guía y además están en la edad adecuada para lo que el proyecto plantea, y como docente de la escuela y de sus hijos es para mí un honor saber que serán ellos quienes servirán de apoyo a la investigación, por lo tanto solicito permiso a ustedes para realizar dicho proyecto ya que este trabajo contendrá imágenes y videos que servirán como documento o material de prueba.

Anexo autorización.

Agradezco la atención prestada y espero una respuesta positiva de su parte.

Cordialmente,



CRISTIAN GIOVANNY LINARES VARGAS

DOCENTE FLAUTA

ESCUELA RECREARTE



FORMATO DE COMPROMISO Y PERMISO

NOMBRE DEL EVENTO:
 INSTRUCTOR ENCARGADO:
 FECHA DE INICIACION DE PROYECTO:
 FECHA DE FINALIZACION DEL PROYECTO:
 LUGAR DONDE SE REALIZARA EL EVENTO:

COMPROMISO

Yo Jessica Galarza Montecolegüe identificado con cedula o tarjeta de identidad numero 1000-070042 integrante de FLAUTA TRAVERSA, me comprometo a cumplir con las normas pautadas para el proceso de elaboración del proyecto GUIA DE INICIACION A LA FLAUTA TRAVERSA, para que el proceso de un resultado verídico de la guía.

FIRMA INTEGRANTE: Jessica Galarza

AUTORIZACIÓN

Yo Luz Mary Montecolegüe Fierro, padre de familia y/o acudiente de Jessica Galarza, integrante de FLAUTA, expreso que conozco la información relacionada con el proyecto que llevara a cargo el Docente de flauta travesa CRISTIAN LINARES, y conozco que se deben tomar fotos y videos como medio de comprobación de dicho proyecto por lo tanto AUTORIZO A MI HIJO(A) PARA PARTICIPAR EN EL PROYECTO DE GRADO DEL DOCENTE A CARGO.

Firma Padre y/o acudiente: Luz Mary Montecolegüe
 Cedula de ciudadanía: 65698438
 Teléfono: 8570462

