

TRAS LOS AIRES DE LA FLAUTA TRAVESERA

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Trabajo realizado por

Carlos Alberto Ordóñez Rivera / Lic. - Música

Hugo Alberto Iles Tovar / Lic. - Música

Ofelia V. Torres Gómez - C.S. / M. Tecnología Educativa



Octubre, 2012.

Trabajo de investigación realizado y presentado en el marco de acciones de Fortalecimiento de

Esucelas de Formación del Plan Nacional de Música para la Convivencia (2012).

MINISTERIO DE CULTURA

PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA

Elaborado por: equipo docente de la Escuela de Formación de Formadores en el Eje centro Sur:
CORPORACIÓN GRUPO IKEIMA

Ofelia Victoria Torres Gómez – directora Carlos

Alberto Ordóñez – docente

Hugo Alberto Iles – docente

Ibagué, Tolima – octubre de 2012. @Todos los derechos reservados.

Tabla de contenido

| | |
|---|-----------|
| 1. Introducción..... | 3 |
| 2. Metodología..... | 5 |
| 2.1. Fuentes consultadas..... | 5 |
| 2.2. Origen y caracterización de la muestra..... | 6 |
| 2.3. Entrevistas..... | 7 |
| 2.4. Identificación de repertorios usuales y análisis musicológico..... | 8 |
| 2.5. Cronología de la investigación..... | 8 |
| 3. Contexto musical del Eje Centro Sur | 9 |
| 3.1. Puntos de contacto y de apropiación de la flauta traversa en el Eje..... | 11 |
| 3.2. Práctica instrumental en la actualidad..... | 14 |
| 4. . Análisis de entrevistas: Elementos de enseñanza – aprendizaje de la flauta traversa | 17 |
| 4.1. Ruta de aprendizaje..... | 17 |
| 4.1.1. Motivaciones de aprendizaje..... | 17 |
| 4.1.2. Procesos de iniciación con el instrumento..... | 19 |
| 4.1.3. Medios y recursos para el aprendizaje | 20 |
| 4.1. 4. Principales dificultades en el aprendizaje | 21 |
| 4.1. 5. Errores comunes en el proceso de enseñanza – aprendizaje | 21 |
| 4.2. Ruta de enseñanza | 22 |
| 4.2.1. Características del instrumento | 23 |
| 4.2.2. Repertorio..... | 24 |
| 4.2.3. Análisis de repertorio escogido..... | 26 |
| Conclusiones..... | 34 |
| Referencias..... | 38 |

1. Introducción

El presente trabajo hace parte de las actividades de investigación – formación del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura – PNMC - , dentro del cual se contempla el “ fomento, desarrollo y fortalecimiento de las músicas tradicionales de nuestro país” y donde la Corporación Grupo Ikeima actúa como entidad de formación desde el año 2004, mediante la propuesta de formación a formadores en músicas tradicionales del eje centro sur, con radio de acción en los departamentos colombianos de Tolima y Huila.

La formulación del proyecto surgió desde la experiencia musical del equipo docente de la Escuela de Formación del Eje Centro Sur, dirigida por la Corporación Grupo Ikeima, y en fases iniciales de formulación, se contó con la asesoría de la Universidad de Antioquia, entidad cooperante del Ministerio de Cultura dentro de la línea de investigación – formación del PNMC. La fase de trabajo de campo y de elaboración de entrevistas fue apoyada por el Programa Nacional de Concertación del Ministerio de Cultura y se contó con la participación de la Gobernación del Huila – Secretaría de Cultura y Turismo en aspectos de carácter logístico.

El enfoque pedagógico de las escuelas del PNMC en la línea de músicas tradicionales aborda el estudio de los sistemas musicales desde tres niveles de fundamentación sonora, que son interdependientes pero que tienen características diferenciales: nivel ritmo - percusivo, nivel ritmo - armónico y nivel melódico. El abordaje de estos tres niveles desde el punto de vista pedagógico ha implicado acciones de análisis y de contraste entre la realidad y la teoría, entre las prácticas musicales del contexto y los supuestos o hipótesis de carácter académico.

En el proceso de planeación y de selección de contenidos de la escuela, con base en las realidades del contexto se determinó que la Flauta Traversa o travesera de Caña, como se conoce en la región, es uno de los instrumentos importantes dentro de la función melódica en las músicas de este eje subregional, al igual que otros como la bandola andina y los requintos de guitarra y tiple.

El equipo de investigación – formación de la escuela de Ikeima buscó fuentes secundarias, tales como investigaciones, monografías, documentos sobre métodos y repertorios de este instrumento, pero encontró su inexistencia y se vio entonces la necesidad de intervenir en este vacío, a partir de la indagación directa a fuentes primarias o actores conocedores del instrumento en la región.

Se consideró interesante contribuir al conocimiento, difusión y enseñanza de su técnica instrumental, en función del subsistema musical de este eje, a partir de una investigación aplicada a las

necesidades pedagógicas y didácticas del PNMC, en este caso, referidas al conocimiento y estudio de los elementos ritmo melódicos que conforman estas músicas. Se vio la necesidad de realizar un ejercicio de “unificación” de criterios, mediante la consulta y la observación de la práctica instrumental con otros actores sociales de la región, con la pretensión final de componer un módulo didáctico del instrumento orientado a facilitar su apropiación, por parte de los propios formadores de la escuela del PNMC como de otros actores como profesorado de colegios, jóvenes autodidactas, músicos populares, entre otros.

No encontrábamos en el eje centro sur un documento con una recopilación de repertorio sistematizado y significativo de música andina colombiana - y especialmente obras de mayor usanza en el eje -, para ser interpretados en flauta travesa de caña según niveles de dificultad y para emprender procesos pedagógicos del instrumento. En ese orden de ideas, la investigación se plantearon los siguientes interrogantes:

- ¿Cuál es la vigencia, presencia y funcionalidad de la flauta travesa de caña en el contexto cultural cercano a las escuelas locales del PNMC en el Eje Centro Sur?
- Qué coincidencias y que diferencias existen en cuanto a aspectos técnico musicales de interpretación y aspectos de la enseñanza de la Flauta Travesa de Caña en los actores conocedores de este instrumento – interpretes, constructores, pedagogos en la región del Eje Centro Sur?
- Y a partir de este análisis, ¿qué parámetros y criterios pedagógicos y didácticos se podrían proponer para la enseñanza de este instrumento a niños y jóvenes?

Con la investigación se pretendió llenar el vacío de la ausencia de pautas pedagógicas y didácticas sistematizadas sobre la flauta travesa en la región, a fin de enriquecer las experiencias de formación musical de carácter formal, no formal e informal en la región, llegando a músicos, compañías de danza, profesores de estética en colegios, estudiantes, jóvenes aprendices, investigadores y pedagogos, del sector público y privado, en escuelas municipales y el sector educativo – colegios -.

2. Metodología

La investigación se planteó el análisis de aspectos pedagógicos del instrumento a partir del intercambio de saberes y de *intersubjetividades*. A partir del enfoque cualitativo, implicó el estudio descriptivo sobre las realidades interpretativas del instrumento en el entorno urbano. La técnica utilizada en la recolección de información fue la entrevista semi estructurada, aplicada a músicos de la zona geográfica estudiada.

El contenido de estas entrevistas, consignado en audios, videos caseros y notas de cuaderno, sirvió de base para el análisis posterior y la identificación de pautas pedagógicas y didácticas soportadas en una *verdad intersubjetiva* acerca de las experiencias, aciertos y desaciertos de los actores concernidos en cuanto al proceso de aprendizaje y de enseñanza de este instrumento, donde los investigadores, se incluyeron como sujetos involucrados.

En la fase de interpretación de la información, se utilizó el análisis de contenido, mediante un consolidado de las entrevistas, que llevó por una parte a la comparación de semejanzas y diferencias en cuanto a la experiencia de enseñanza aprendizaje y de otro lado, a la identificación de repertorios comunes desde los cuales el grupo investigador procedió a analizar características melódicas en relación directa con la técnica instrumental de la Flauta Traversa de Caña.

2.1. Fuentes consultadas

Fuentes Secundarias

- Libros sobre Pedagogía Musical
- Libros sobre folclor regional
- Métodos de Flauta
- Obras y partituras
- Diccionarios y enciclopedias

Fuentes primarias. Veinticinco personas músicas populares de la región, conocedores del instrumento en calidad de intérpretes, pedagogos y/ constructores; coreógrafos conocedores de folclor.

2.2. Origen y caracterización de la muestra.

La muestra de este trabajo se seleccionó del universo de 19 municipios participantes en la Escuela de Formación a formadores de Ikeima y el PNMC en el Eje Centro Sur. En el año 2010 se aplicó una encuesta a 19 músicos de estos municipios, alumnos participantes de esta escuela, quienes se dieron a la tarea de indagar en terreno la existencia de músicos conocedores del instrumento Flauta Traversa de Caña en sus localidades.

Como resultado de esta encuesta, en 13 municipios se reportó la existencia de al menos un músico conocedor del instrumento. La suma de *referidos* arrojó un inventario básico de 52 músicos conocedores en calidad de:

- Solo interpretes
- Interpretes y maestros
- Interpretes, maestros y fabricantes
- Solo fabricantes

El equipo de trabajo identificó a 23 músicos conocedores distribuidos en los municipios de La Plata, San Agustín, Neiva (Huila) y Espinal, Guamo, Ibagué (Tolima) teniendo en cuenta trayectoria y reconocimiento social a partir del testimonio de los músicos municipales de la Escuela. En esta etapa se consideró visitar el municipio de La Plata por encontrar allí una buena cantidad de músicos conocedores, a la vez que Ibagué y Neiva, por ser capitales de departamento y, por ende, epicentros culturales de la región.

En la elección de músicos a entrevistar, no se consideraron criterios o juicios de valor acerca de nivel o calidad de los intérpretes, más si la trayectoria con el instrumento, privilegiando aquellos músicos con experiencia.

Los músicos entrevistados corresponden al 44% del total del inventario de actores sociales conocedores del instrumento identificados por los músicos de la Escuela de Ikeima y del PNMC. Se trata de una muestra parcial, focalizada y seleccionada por facilidad y fluidez en el establecimiento de contactos preliminares (disponibilidad y acceso a la entrevista).

En términos de género, solo hay una mujer, la mayoría son hombres, siendo el más joven de 23 años y el de mayor edad de 90 años. El 100% de los entrevistados viven en el sector urbano, y todos tienen

más de 10 años de experiencia con el instrumento. Seis de ellos lo interpretan, construyen y lo enseñan en ámbitos de educación no formal e informal. Siete de ellos lo interpretan y lo enseñan y el resto son interpretes únicamente.

2.3. Entrevistas.

Con cada músico contactado se realizó entrevista semi estructurada teniendo en cuenta los siguientes ítems:

a) Ruta de aprendizaje:

- ¿Cuándo aprendió a tocar el instrumento?
- ¿Quién le enseñó?
- ¿Cómo aprendió? Describa su proceso desde la iniciación
- ¿Qué fue lo más difícil y lo más fácil en el proceso de iniciación?
- ¿Qué errores cree que cometió usted o su maestro (si lo tuvo) en este proceso de iniciación?
- ¿Que lo motivo a conocer este instrumento?
- ¿Cuál fue su repertorio de inicio?
- ¿Repertorio usual que interpreta y dificultades de interpretación?

b) Ruta de enseñanza:

- ¿Cómo realiza el proceso de enseñanza a sus alumnos?
- ¿Qué errores no cometería en el proceso de iniciación a sus alumnos?
- ¿Cuál es la edad inicial ideal para la iniciación? ¿Y por qué?
- ¿Qué ejercicios o didáctica implementa?

c) Práctica instrumental

- ¿En qué formatos instrumentales toca la flauta?
- ¿Qué instrumentos la acompañan?
- ¿Qué tipo de flauta utiliza y en que tonalidad toca?
- ¿Cuál es la flauta de uso común o la que usted más utiliza? de que materiales está hecha?
- ¿Dónde consigue el instrumento?
- ¿Qué otros materiales conocen?

- ¿Qué repertorios son usuales? ¿Y Dónde consigue estos repertorios?
- ¿En qué ocasiones toca?
- ¿Qué conocimiento tiene sobre aspectos fisonómicos y de construcción del instrumento?

2.4. Identificación de repertorios usuales y análisis musicológico.

Posteriormente, se realizó análisis musicológico sobre doce obras seleccionadas de las 30 referenciadas en las entrevistas, teniendo en cuenta los siguientes aspectos.

- Origen de la melodía (autor, compositor, género)
- Análisis de la melodía
- Modos melódicos (mayor, menor)
- Comportamiento interválico de las melodías y frecuencia de notas
- Compás
- Estructuras rítmicas (de cuántas notas y de qué tipo de figuras)
- Forma musical (ateniéndonos al número de frases y sus características)
- Dificultades técnicas (para la flauta)
- Tablatura de posiciones complejas para la flauta
- Propuesta de ejercicio para su abordaje
- Nivel de ejecución (Principiante, medio, avanzado)

2.5. Cronología de la investigación.

El calendario de las distintas fases de la investigación fue el siguiente:

2009(septiembre): Planteamiento del problema y diseño del proyecto de investigación

2010: (Julio- diciembre) Desarrollo de trabajo de campo: entrevistas y talleres focales (2). Análisis de información, primer borrador de informe y módulo didáctico.

2011: (enero) Elaboración de documento final y modulo didáctico.

3. Contexto musical del Eje Centro Sur

El territorio del Alto Magdalena se extiende desde el nacimiento del Río Magdalena en los límites de Cauca y Huila, hasta el puerto de Honda en el departamento del Tolima, en una vasta porción territorial poseedora de un rico y diverso complejo ambiental, geográfico, social y cultural que se reconoce como el Tolima Grande o Gran Tolima.

Desde la conformación de la república hasta el año de 1905 los departamentos de Huila y Tolima eran uno solo, hasta que se creó el Departamento del Huila, pero esta división político- administrativa no ha diluido lazos culturales, imaginarios y símbolos que aún hoy se comparten dentro de la cultura popular de ambos departamentos, tales como la gastronomía, los bailes típicos, los mitos y leyendas, los pasajes costumbristas, las sonoridades de las músicas tradicionales, entre otros.

Procesos históricos como la conquista y la colonización española entre los siglos XVI al XVIII, las luchas de independencia y la conformación de la república en el siglo XIX, las tensiones de ocupación del territorio y los intensivos procesos de urbanización en el siglo XX, las luchas y contradicciones del conflicto colombiano del siglo XXI, completan un prolongado marco de interacciones humanas y de procesos culturales de opinión, de sincretismo, de mestizaje, de resistencia y en tiempos recientes, de globalización, quedando como resultado el conjunto de expresiones simbólicas y artísticas, donde se incluye la música.

Ambos departamentos tienen en sus ciudades capitales dos polos de desarrollo económico, político y cultural, Ibagué en Tolima y Neiva en Huila, dos ciudades intermedias con una densidad poblacional entre 500 y 700 mil personas. En el territorio encontramos alrededor de 80 municipios cuyos sectores urbanos y rurales se encuentran aledaños a diversidad de entornos climáticos como tierras frías de los nevados y los páramos, tierras templadas de los bosques de niebla y llanos calientes a orillas del alto Magdalena

En el contexto socio cultural actual de esta región – tanto en ámbitos urbanos como rurales - encontramos una amplia gama de expresiones musicales de tradición, que, aunque pertenecientes y derivadas del gran universo de la música andina colombiana, presenta rasgos distintivos y peculiares en

cuanto a sus formatos, organología y algunos géneros musicales. Es lo que agrupamos dentro del concepto “músicas tradicionales andinas del Eje Centro Sur”-.

En la actualidad dentro de estas formas musicales encontramos todavía vigente la música de rajaleña en Huila y sur del Tolima, expresión de la cultura campesina, retrato de las costumbres de labriegos trabajadores de grandes haciendas de corte feudal que con sus cantas y sonoridades reflejaban con picaresca la vida cotidiana, apoyados en conjuntos musicales conformados por bandolas, flautas, tiples, guitarras, tamboras e instrumentos idiófonos y membranófonos de fabricación típica, como chuchos, esterillas, puercas y caránganos.

En inmediaciones de zonas cafeteras, existen formatos musicales de cuerdas, bandolas, flautas, tiples y guitarras, con percusión de tamboras, chuchos y esterillas, denominados estudiantinas, o conjuntos musicales instrumentales y/o vocales originados más dentro del entorno urbano, sin desconocer que la dicotomía urbano - rural en toda la región tiene límites poco delineados y borrosos, particularmente en lo que respecta a municipios pequeños -. Igualmente, tienen presencia – aunque cada vez menos - los tríos instrumentales, con la participación de la tríada bandola – tiple - guitarra, muy comunes dentro del universo de la música andina colombiana y que en los últimos años han adquirido un sentido de proyección académico.

En sectores rurales de toda la región predominan conjuntos de música campesina, donde canciones y tonadas de géneros como la rumba criolla, el merengue y otros de la cultura popular que circulan en medios de comunicación como la radio son interpretadas con instrumentos como la carrasca, la guitarra y el requinto de guitarra y a veces el tiple. Los duetos vocales son también expresiones populares que conjugan la armonización de las voces primera y segunda con el tiple y la guitarra, a veces incluyendo el requinto de guitarra en el rol melódico y la tambora en la percusión.

Dentro de las características diferenciales del Eje con respecto a la música andina existente en otras regiones colombianas como Boyacá, Santander o Antioquia, encontramos algunos géneros creados en la región, muchos de ellos ligados a las expresiones dancísticas, tales como el Sanjuanero y el Bambuco fiestero, que a la usanza típica son interpretados por conjuntos conocidos como cucambas sanjuaneras, acompañantes de bailarines en fiestas y desfiles.

También encontramos el género de la Caña, - recuperado del pasado indígena de Natagaima por el músico Cantalicio Rojas González en la década de 1960 – e interpretado a ritmo de tambora, con tiples y guitarras, y es posible imaginar las flautas en estas sonoridades antiguas de raíz indígena. Y, por último, el Bunde, invención del célebre músico de comienzos del siglo XX Alberto Castilla, que, entre fiestas y

jolgorios con músicos, fue delineando un aire de fusión con los ritmos de guabina, bambuco, pasillo, de moda en aquel tiempo.

Igualmente, dentro de las sonoridades enraizadas en este territorio, no se puede desconocer la importante presencia de las bandas de vientos y de sus retretas en parques y plazas, ni su imponente presencia en la hora inaugural de algún desfile o carnaval. Si bien la configuración organológica de estas bandas es de origen sinfónico europeo, las melodías y aires tradicionales que interpretan tienen amplia recordación dentro del imaginario musical regional y así mismo, desde sus orígenes, estas bandas han sido un importante escenario de formación para muchos músicos populares.

3.1. Puntos de contacto y de apropiación de la flauta traviesa en el Eje.

Una revisión de registros realizados por numerosos folclorólogos en la década de los setenta y más recientes – tanto de nivel nacional como regional- ubican al instrumento de la flauta traviesa de caña dentro de este sistema musical.

Es difícil determinar con exactitud cuando y como se origina la presencia de la flauta traviesa de caña dentro de la organología típica del Tolima Grande, dado que no se encuentran estudios históricos al respecto, sin embargo, resulta imprescindible revisar los estudios de Carlos Miñana Blasco, donde se puede inferir ciertas lógicas sobre el hilo conductor de la presencia y origen del instrumento en este eje musical.

Frente a la procedencia del instrumento la mirada se extiende entonces a épocas remotas y a los circuitos musicales de interfluencia en el Eje de músicas andinas de Sur Occidente, en los límites del Huila con el Cauca, donde predominan las músicas de flautas y tamboras de los conjuntos comúnmente denominados chirimías caucanas originarias de la antigua cultura Nasa.

En la época prehispánica, existían aerófonos y flautas dentro del territorio centro sur y sur occidental colombiano, sin duda las culturas precolombinas conocían sonoridades de estos instrumentos como lo indican algunas excavaciones arqueológicas (Espinal) y en la estatuaria agustiniana, donde podemos observar la presencia de flautas, pero de tipo vertical. Durante los procesos de la Conquista y de la Colonia los españoles introdujeron flautas de orientación traviesa, propias de Europa del renacimiento y posiblemente en el siglo XVI también ingresaron flautas de este tipo traídas por esclavos negros provenientes de África.

En el proceso de dominación de la conquista, la antigua cultura Nasa - que hoy pervive - luchó con fiereza contra la dominación española, al igual que la cultura Pijao – actualmente extinta -. Durante la colonia los españoles recurrieron a la evangelización para someter a estos pueblos y es posible que los

jesuitas y franciscanos hayan influido en la adopción de flautas de orientación transversa en el proceso de dominación y de posterior mestizaje.

Los nativos habitantes del territorio Nasa y los Pijao pudieron tener intersecciones desde épocas remotas, como lo sugiere Carlos Miñana en el análisis de características musicales de las flautas y tamboras del Cauca, donde analiza que “el toque 1 no es sino el golpe de rajaleña en el Huila, lo que evidencia una relación entre estas dos regiones en tanto buena parte del Huila fue territorio *nasa* durante la colonia y allí, junto con los pijaos, se libraron las batallas más encarnizadas contra los españoles”.¹

Con respecto a las connotaciones y significados del instrumento, podemos señalar que la flauta transversa es utilizada en el contexto indígena, el contexto campesino y el contexto urbano, existiendo interesantes diálogos, diferencias y consensos en cuanto a la forma de asumir la música y distintas sonoridades. La flauta transversa es adoptada y apropiada en el Eje Centro Sur por acción de múltiples flujos de circulación – que se yuxtaponen en el tiempo - en procesos de transición de lo indígena, a lo campesino y a lo urbano.

En el contexto indígena, encontramos una fusión del ser humano con la Naturaleza - propio de la cultura oral – existiendo un dialogo profundo con ella, la presencia de lo artístico allí es totalmente ligado a una integración del ser con la naturaleza. Aquí no hay una separación entre “el artista” y aquel que no lo es, “En el medio *nasa* los “músicos” son propiamente los flautistas, pues se considera que casi todo el mundo puede tocar los tambores y los idiófonos⁴. La música es flauta (*kuvx*), es viento (*wejxa*) robado a la montaña sagrada, domesticado con rituales, fuerza controlada al servicio de la fiesta y de la construcción de las relaciones sociales y del territorio”.²

En la música hay significados que se integran a la tierra, al agua, al viento, a la conexión del ser con la naturaleza. Desde el hecho mismo de la construcción del instrumento, se evidencian prácticas “coherentes con el pensamiento *nasa* en su relación con el páramo y con la naturaleza”. En la práctica musical existen prolongaciones del ser con relación al entorno: “Además, “ser ágil es ser hijo del viento (...) y esta condición es fundamental para entrar y salir del territorio” (Gómez y Ruiz, 1997: 26), en especial de los páramos amenazantes. Podemos asociar la agilidad del viento con la agilidad de los dedos de los flautistas y con su movilidad permanente por el territorio”.³

¹ MIÑANA, Carlos. **Música y fiesta en la construcción del territorio nasa (Colombia)**. Universidad Nacional de Colombia. Revista Colombiana de Antropología Volumen 44 (1), enero-junio 2008, pp. 123-155

² Op cit.

³ Op cit.

En los siglos XIX y XX tanto en Tolima como Huila el instrumento tiene una connotación de índole rural y se asimila a las costumbres y sonoridades del mundo hacendatario y a las sociedades agrarias. Es importante señalar que dentro de la musicalidad del campo existieron otros recursos aerófonos ya casi extintos en la región, como el silbo en las actividades de vaquería y arriería y el toque de la “hojita” reseñados en las rajaleñas de antaño ⁴que aún hoy tienen presencia en algunas zonas (en la región del Limonar cerca de Neiva).

En el ámbito campesino, la flauta traversa entra a participar dentro de los conjuntos de cuerdas y adquiere varias denominaciones que además de su orientación diagonal, se refieren a los materiales de origen vegetal con que se fabrica: Flauta travesera de Caña, Flauta traversa de Carrizo, Flauta traversa de Queco, esta última denominación aparece especialmente en el Huila, como “instrumento del Sanjuanero”.

⁵

Desde el punto de vista musical, como se ha expresado en apartes anteriores, el aerófono se inserta en los formatos de tradición básicamente en función melódica, a diferencia de los formatos musicales del Cauca, - donde las flautas son asumidas desde lo melódico, lo ritmo armónico e incluso ritmo percusivo con flautas de distintos tamaños, primeras, segundas y terceras – aquí la función es básicamente de voz líder dentro del conjunto musical, (rol que se comparte con otros instrumentos como la bandola andina, el requinto de guitarra y tiple o la voz cantada) y dentro de este rol, las más usuales están afinadas en Sol, tonalidad que corresponde a flautas de formato pequeño – de 43 a 45 cm de longitud. (No quiere ello decir que la flauta se excluye totalmente de funciones de acompañamiento como voz segunda en el Eje Centro Sur, pero esto es propio de las aproximaciones y diálogos en el contexto de la producción musical actual).

En la vida rural y campesina de las haciendas grantolimenses podemos inferir la existencia de los espacios de socialidad en las actividades pastoriles como la siembra, la cosecha, en los ritos y ceremonias religiosas y familiares como el matrimonio, el bautizo o en celebraciones comunitarias como las fiestas del San Juan y el San Pedro. Aquí la música es un elemento de cohesión social que se expresa en ocasiones de danzas, fiestas y jolgorios o en rituales de carácter religioso.

⁴ En el libro *Esencia, estilo y presencia del Rajaleña* (1957) el padre Andrés Rosa reseña la existencia de esta práctica como algo común en el formato de rajaleña.

⁵ Así lo denomina el autor Leo Cabrera Guzmán en su libro *Visión estética y Amatoria del Bambuco* (2006).

Algunas fuentes consultadas sostienen que dentro de la organología típica tolimense la flauta traversa de caña tiene una identidad temprana – treinta a cuarenta años - y que es “un instrumento apropiado, traído, acoplado, a las exigencias melódicas de la música tradicional de cuerdas, por efectos de la paulatina desaparición de la bandola andina. (Entrevista con Gildardo Aguirre).

En efecto, los conjuntos musicales de tradición a finales del XIX y hasta mediados del siglo XX, tenían a la bandola andina como protagonista de la línea melódica, pero esta ha venido desapareciendo del entorno cultural popular para pasar a ámbitos más de corte académico. Una reciente consulta realizada por el equipo de formadores de la escuela de música del PNMC en el eje – (Año 2008), dio como resultado la confirmación de la inexistencia de músicos intérpretes de la bandola en muchos municipios de Tolima y Huila, e incluso, el total desconocimiento por parte de los niños y jóvenes de este instrumento que durante muchos años caracterizó el sonido melódico en municipios como Líbano, Honda, Venadillo y el desaparecido Armero (Tolima) y en Aipe, La Plata, La Argentina (Huila), entre otros. Esta hipótesis sostiene que ante la escasez de bandolistas los formatos musicales de cuerda fueron apropiando y adaptando la flauta en el rol melódico en un proceso paulatino que se intensifica desde la década de 1980.

En el siglo XXI el instrumento de flauta traversa aparece inserto dentro de la cultura popular y en las expresiones de carácter urbano en el marco de fiestas del folclor tanto en Huila como en Tolima. En el discurso de apropiación por parte de los músicos populares aparecen reminiscencias de lo indígena y de lo campesino, en idearios que se yuxtaponen y que buscan afirmaciones de identidad sobre lo propio, lo auténtico, lo nuestro, y nuestros valores.

3.2. Práctica instrumental en la actualidad

La flauta traversa de caña está ligada a las prácticas musicales actuales que se observan en los formatos musicales de chirimías y cucambas sanjuaneras. Las chirimías se encuentran vigentes en lo que podríamos considerar zona de interfluencia para el Eje Centro Sur, en municipios limítrofes al departamento del Cauca, como San Agustín y La Plata. Sin embargo, es importante señalar que en todos los casos – a excepción de San Agustín –, el instrumento adopta un rol fundamentalmente melódico.

Los momentos del toque se derivan de actividades relacionadas con las festividades del folclor – ferias y fiestas populares de San Juan y de San Pedro- donde tienen lugar desfiles callejeros o presentaciones en teatros y plazas. Estas presentaciones suelen ser de carácter coreo – musical.

A partir de las indagaciones y entrevistas realizadas a los músicos en el proceso de investigación, se pueden observar diferencias sobre los diversos circuitos que intervinieron en las formas de apropiación de estos actores alrededor de la práctica instrumental de la flauta travesa.

En el municipio de la Plata, se observa un fenómeno particular de fusión entre el formato de chirimía caucana con el de cucamba sanjuanera opita. Como ejemplo de ello, está la agrupación conocida como la “Banda de los Borrachos”, que es una chirimía de estilo caucano compuesta por tambora huilense tradicional, redoblante, guacharaca, en la percusión y flauta travesa en este caso únicamente primera, afinada en Fa y/o Sol. La flauta lleva la línea melódica en repertorios de música huilense como sanjuaneros, rajaleñas, bambucos fiesteros que son interpretados en desfiles carnavalescos durante la fiesta popular del San Pedro:

El Formato es una fusión de las culturas del Cauca y del Huila, los repertorios son opitas, pues en el Cauca el repertorio es Bambuco, Pasillo básicamente; acá es Sanjuanero, Caña, rajaleña y se ve el toque opita pues la flauta es una sola, ella es la encargada de llevar la melodía, sin la armonización de flautas segundas o terceras. (Entrevista con Tarsicio Trujillo).

Desde la década de 1960, la Banda de los Borrachos ha sido el escenario de formación de muchos músicos plateños, entre los que contamos los flautistas consultados en este proceso de investigación. De otro lado, en el municipio de San Agustín, ubicado al sur del departamento del Huila y en zona limítrofe con el departamento del Cauca, se mantiene el formato de Chirimía caucana y la música de flautas y tamboras que es predominante. Las flautas traveseras son de distintos tamaños, afinadas en tonalidades de Do, Re y Mi bemol.⁶

En el contexto urbano de Neiva, - ciudad capital del departamento del Huila-, en la década de los años noventa, se produjeron flujos de comunicación entre músicos neivanos y locales – en este caso de San Agustín – que acudieron a la capital para su formación universitaria en la Universidad Surcolombiana. Aquí se generaron movimientos de resignificación y de apropiación del instrumento, especialmente bajo la influencia del maestro José Over Toledo, -quien se conoce en el medio como José Kiri Chamizas -, quien en los últimos veinte años ha ejercido una influencia importante en la difusión y aprendizaje del

⁶ En este contexto andino Centro Occidente las flautas cumplen función ritmo armónica y ritmo melódico, con flautas primeras, secundas y terceras. El maestro José Hidrobo ejerció gran influencia sobre muchos jóvenes agustinianos.

instrumento en la ciudad de Neiva, actuando como formador de muchos niños y jóvenes en su academia particular:

A mí me enseñó un amigo de San Agustín. Después Hugo – Iles – me ayudó a tocar y a construir las flautas y ambos iniciamos un proceso de difusión y de formación, pero sobre la tradición Agustiniense de las chirimías y flautas, entonces la orientación inicial era hacia esa música folclórica. Pero luego músicos neivanos como Juan Pablo Rodríguez y de estudiantes de la Surcolombiana (Universidad) se unieron y comenzaron a incorporar repertorios opitas y con formatos más propios de la cucamba o la estudiantina. Algunos de los músicos que hoy son flautistas de la banda sinfónica departamental son los jóvenes que se iniciaron en este proceso. (Entrevista con José Over Toledo).

En el caso del departamento del Tolima, los intérpretes entrevistados conocieron el instrumento después de entrar en contacto con otros aerófonos, principalmente la quena, que en la década de 1970 tuvo un boom con el movimiento de la canción popular y la voz del pueblo latinoamericano al lado del charango, con la participación los medios masivos de comunicación, la circulación de discos y las “correrías” del movimiento hippie.

En este ambiente, se hace propicio volver a “nuestras raíces”, mirar “lo nuestro”, revisar los elementos autóctonos en la región, generándose una mirada investigativa del entorno, donde sobresale Humberto Galindo y su grupo Cantatierra, que, a la luz de su seguimiento a la huella de Cantalicio Rojas González, - quien fuera considerado autor mayor por parte de muchos folclorólogos regionales - adopta y recrea el formato tradicional tolimense. Entonces hay una “retoma” de la flauta traversa dentro del rol melódico en conjuntos con tiples, guitarras, tamboras, idiófonos propios de la música andina colombiana, incluyendo en sus repertorios cañas, rajaleñas, sanjuaneros, etc.

Otros conjuntos ibaguereños surgidos en los años 80 y 90 - vigentes en la actualidad- tales como Mestizo (German Gil), Tama (Orlando “Teto” Quintero), Blanco y Negro (Iván Acosta), creados en el entorno urbano a partir del imaginario de folclor regional, sirvieron como escuela y como referente a muchos músicos que en su juventud y adolescencia se formaron allí.

Otro circuito importante de circulación de la flauta traversa lo componen los encuentros y festivales, para varios entrevistados es muy importante el Festival Folclórico Colombiano en Ibagué y las fiestas populares de San Juan y de San Pedro en los municipios aledaños. Así mismo, encuentros nacionales de música andina colombiana como el Festival Mono Núñez sirvieron de foco para el conocimiento de las flautas traversas por parte de algunos músicos: “El grupo aires de Pubenza – Popayán

– me hizo ver la imponente de la flauta como instrumento, su sencillez y a la vez su capacidad tímbrica, entonces me sentí atraído y quise aprender el instrumento”. (Entrevista con Alejandro González).

En el contexto urbano de Ibagué (Tolima) y La Plata (Huila) algunos entrevistados reconocen la influencia de un maestro o profesor dentro del contexto de agrupaciones musicales que operaron como su *escuela*, tales como el Grupo Mestizo en Ibagué, la Banda de los Borrachos en La Plata, respectivamente. En el municipio de San Agustín es innegable la influencia ejercida por el maestro José Hidrobo, en muchos niños y jóvenes en la década de años 70 del siglo pasado (Hugo Iles fue uno de ellos). En Neiva algunos entrevistados mencionaron como profesor a José Over Toledo.

4. . Análisis de entrevistas: Elementos de enseñanza – aprendizaje de la flauta travesa

4.1. Ruta de aprendizaje

Frente a la pregunta sobre la experiencia en tiempo con el instrumento, en promedio los actores reflejaron de diez a veinte años de experiencia y la edad promedio de iniciación es de 11 a 14 años. Tan solo uno de ellos lo aprendió a tocar a los 7 años de edad y dos de ellos aprendieron a tocarlo a los 25 y 26 años de edad. En general se abordaron procesos subjetivos de apropiación y aprendizaje del instrumento en una línea de tiempo entre 1982 a 1997.

La totalidad de entrevistados aprendieron de manera empírica, (por ensayo – error) y la gran mayoría (18) como autodidactas, básicamente por imitación de otros músicos.

4.1.1. Motivaciones de aprendizaje.

Dentro de las motivaciones que llevaron a estas personas a sentirse atraídos y a conocer el instrumento encontramos factores internos de carácter psicológico y externos provenientes del contexto socio cultural. Existen motivaciones internas de tipo psicológico, afectivo, emotivo y estético:

- Entusiasmo, alegría de aprender, condición del equilibrio mental – emocional articulado al buen humor, y al espíritu lúdico.

- Interés intelectual de ampliar conocimientos musicales a partir de la exploración del instrumento y tomarlo como medio de aprendizaje de otros conceptos relacionados con la estructura melódica y musical.
- Atracción por el rol de liderazgo que ejerce el profesor al ser un referente estético e idóneo para el aprendizaje. Interés por ocupar el rol de liderazgo del instrumento al llevar la melodía dentro de la agrupación musical, lo cual se articula a la experiencia, a la “praxis” o a la práctica musical en sí.
- Percepción y sensibilidad estética por el sonido o el timbre “fuerte” y “profundo”, de “sonido cerrado”, o “intenso”, “grave”, “atrayente”; por el aspecto “limpio” y sencillo del instrumento o por la postura corporal del intérprete.

En cuanto a los factores externos o influencias en el contexto socio cultural:

- El entorno familiar y comunitario, bajo la influencia de antepasados, parientes y familiares, el peso que tiene la tradición principalmente en el caso de los entrevistados de municipios de la zona sur del Huila: San Agustín, La Plata. En la zona sur, en cercanías a lo que consideramos zona de interfluencia en los límites con el sistema sonoro de la música de flautas y chirimías caucanas, donde se ubican los departamentos de La Plata, San Agustín, Pitalito, la influencia de las músicas de flautas y tambores sureñas se hace evidente y el formato musical de referencia trae a colación al maestro José Hidrobo, la música del Cauca y Nariño. Los factores influyentes en el aprendizaje de la flauta se encuentran en el contexto familiar principalmente, por influencia de los antepasados y parientes que son de raíces indígenas y rurales, intérpretes de flautas traveseras de diferentes tamaños.
- El deseo de conformar y participar en una agrupación musical dentro de un entorno institucional: Colegio, universidad, alcaldía. Muy ligado a los espacios de integración juvenil existentes y que de manera directa influyen en la selección de preferencias y modelos sociales del arte y cultura. En Ibagué, Neiva (capitales de los departamentos) los espacios son más institucionales que familiares. En primer lugar, el colegio, en segundo lugar, las agrupaciones de danza y folclor que se desarrollan en el medio escolar y luego en el ámbito institucional (universidades, alcaldías y fiestas municipales) donde se dan espacios de circulación y aquellos encuentros y festivales.

4.1.2. Procesos de iniciación con el instrumento.

Se presentan más coincidencias que diferencias en el proceso de iniciación a la técnica instrumental, y en este proceso, se pueden identificar tres fases, en unos casos más interdependientes o entrelazadas que en otros, pero claramente delimitadas, así: Embocadura – Digitación – Abordaje del repertorio.

El concepto de embocadura alude a la correcta posición de labios y lengua para “hacer sonar la flauta” o “sacar el sonido”, de manera acertada, esto es, evitando interferencias o ruidos como el “seseo” o el escaso flujo de aire y por consiguiente la poca fuerza para lograr afinación.

El primer propósito o reto del principiante consiste en lograr que la flauta suene correctamente, sin interferencias y con buen “tono” para lograr volumen y afinación y para ello debe lograr la correcta postura de los labios en la embocadura, así como entrenamiento de diafragma y respiración. En cuanto al tiempo para producir resultados satisfactorios, este varía, pues a algunos “les suena la flauta ahí mismo”, pero en el caso de la mayoría de entrevistados, tienen que pasar horas e incluso días hasta llegar a un resultado satisfactorio: “Duré cuatro días hasta que por fin me sonó...fue duro lo de la boquilla” (Entrevista con Amanda Ledesma). Situación que se da debido a factores fisiológicos de las personas, donde se incluyen los músculos faciales, la mandíbula, la tensión del labio inferior, etc.

Progresivamente se aborda el segundo objetivo consistente en lograr una “buena postura de dedos” inicialmente logrando “tapar los huecos completamente sin que queden rendijas” y para ello se hace necesario utilizar las medias falanges o las yemas de los dedos. En relación con este objetivo, el principiante busca una digitación ágil, pues la rapidez es uno de los logros que persigue. Para ello se da inicio a la práctica de ejercicios en forma ascendente y descendente sobre la escala del instrumento, inicialmente con dos, tres, cuatro “notas sencillas” – grados conjuntos como Sol, La, Si - y progresivamente ir avanzando en nivel de complejidad – por ejemplo hacer saltos de terceras Sol – Si o Sol – Re, que surgen en función del repertorio, no como ejercicios sueltos, apartados del interés de vivenciar la práctica musical, a diferencia de los procesos académicos formales, donde suele darse mayor importancia la repetición de escalas o ejercicios en forma prolongada, mucho antes de abordar un repertorio.

Con respecto a la digitación, los músicos tocan con las falanges o con las yemas, dependiendo del espesor de los dedos y también del tamaño de los orificios en el instrumento, ya que estos suelen variar, puesto que no existe una medida exacta y las dimensiones varían al ser un instrumento de construcción artesanal.

El tercer objetivo consiste en lograr la ejecución de repertorios musicales, tocar obras completas, y que las melodías suenen “como son”, es decir, que la línea melódica sea lo más fiel posible a como la concibió el compositor, -para el caso de obras de autor – o que se ajuste a su forma original, según las versiones que circulan en medios de comunicación – radio - o grabaciones donde la línea melódica es ejecutada por otros instrumentos ya sea de viento o de cuerda. Aquí el reto consiste en “sacar de oído”, es decir, escuchar con atención cada parte, repetirla por ensayo error e interpretar la obra por imitación aun en sus partes más complicadas.

4.1.3. Medios y recursos para el aprendizaje

Dentro de las experiencias de autoformación y de carácter empírico, se observa la ausencia de representaciones de carácter formal, tales como recursos de lecto escritura musical (dentro de los parámetros de notación universal). Tampoco es común el uso de recursos gráficos como dibujos del instrumento con la secuencia de digitación.

En algunos casos se menciona como recurso de memorización el “cifrado criollo”, consistente en la denominación silábica de las notas, siguiendo la secuencia melódica, por ejemplo, Sol, Do, Fa, etcétera., desde luego sin considerar aspectos de duración, u otros.

La forma común de aprendizaje tiene que ver más con la retentiva, la memoria visual y auditiva, para poder imitar las versiones que son compartidas “cara a cara” como fruto de la interacción entre los mismos músicos, en toques, jornadas de ensayos, en fiestas o en reuniones de amigos, comparten la línea melódica de los repertorios. El intérprete que actúa como la fuente, transmite a su receptor la melodía y dependiendo de sus limitaciones o alcances algunos detalles pueden ser omitidos, adaptados o “mentidos”. El receptor observa a la fuente y por imitación, a partir de su memoria visual y auditiva, va registrando las posturas o la digitación en el instrumento.

Como técnico recurso de apoyo para *sacar de oído* las piezas a interpretar se usa la grabación casera, -muchas veces grabaciones de grabaciones- de las distintas versiones que circulan y que también son interpretadas por conjuntos musicales como bandas de viento o duetos donde el rol melódico es llevado por otros instrumentos o la voz, cuando se trata de obras de carácter vocal. En mínima medida se usa la partitura, especialmente de obras que han tenido un origen compositivo con el uso de recursos formales del lenguaje musical.

Se genera un compartir de verdades subjetivas y al final no siempre se logra la aspirada fidelidad con respecto a la versión original lo que muchas veces crea airadas críticas entre los mismos músicos cuando se encuentran en su rol de oyentes o de público.

4.1. 4. Principales dificultades en el aprendizaje

Las principales dificultades referidas por los entrevistados son:

- Lograr una buena embocadura para un sonido claro o limpio. El manejo de aire y la respiración para hacer sonar el instrumento desde la boquilla.
- Mantener la intensidad del aire en las notas altas y lograr nitidez con la conjunción de boca, respiración y dedos.
- La digitación en notas altas, cambiar posiciones sobre todo cuando interviene el dedo anular.
- Focalizar el aire de manera correcta
- Ubicación de tonalidades y sobre todo aquellos que tengan más de tres alteraciones (bemoles o sostenidos), casos en los que se tapan los orificios a la mitad. “Tono que tenga más de tres alteraciones es difícil de interpretar en la flauta porque hay que buscar las posiciones, por la velocidad y el cálculo preciso de las alteraciones”.
- Dificultad técnica para “sacar segundas voces”, especialmente si se trata de conjuntos con flautas secundaras – en el caso de las chirimías -.
- Abordaje de repertorios considerados complicados y exigentes en términos de técnica instrumental. Los repertorios citados como difíciles son: Caña 5, Caña 2, Caña de los trapiches, los monos, El contrabandista, La cuadrilla, la Sanquirucia, San Pedro en el Espinal.

4.1. 5. Errores comunes en el proceso de enseñanza – aprendizaje

A partir de su experiencia con el instrumento, los entrevistados reflexionaron sobre diversos errores comunes o falencias presentes en el proceso de transmisión de conocimientos por parte de sus fuentes primarias o maestros. A continuación, se enumeran las más citadas:

- Partir de las notas bajas en la iniciación, para luego pasar a las notas altas.
- Falta de ejercicios para “soltar los dedos”
- Desconocimiento sobre las diferencias de los bemoles y sostenidos –alteraciones-.
- Falta de ejercicios de calentamiento para poder tener una motricidad agil.
- Desconocimiento de alteraciones
- Desconocimiento de escala en tiempos de figuras musicales. “Me hubiera gustado que me enseñara mas la parte teorica y a leer. Todavia conservo errores, por eso valoro más las notas y las afinaciones”.
- No enseñar a sacar voces y armonía.
- Tergiversación de melodías
- Corregir la afinación
- Empezar con melodías rapidas. “Muchos creen que la velocidad los hace mejores flautistas”.
- Errores en el tempo

4.2. Ruta de enseñanza

Con respecto a la enseñanza de la técnica instrumental, existen dos tendencias. Una, consistente en asumir el proceso pedagógico aislado de la práctica musical es decir que se separan los momentos de aprendizaje de los momentos de disfrute de la practica musical, entonces se realizan rutinas y hasta que no se cumpla cierto nivel de ejecución se postpone el abordaje del repertorio. El individuo aprende en solitario, con pocas interacciones de conjunto o de ensamble con otros instrumentos.

La otra tendencia va en contravía, cuando la enseñanza se dirige en función de repertorio escogido y los ejercicios de entrenamiento se realizan con el fin de realizar un toque en conjunto con otros instrumentos. De esta manera, se da el abordaje de repertorios de corte “complicado” incluso. Es decir, se da el caso donde el aprendiz se “lanza al agua”, sin que medien procesos anteriores de entrenamiento gradual o por etapas, en aras de lo que el repertorio demanda.

Con respecto a la enseñanza de contenidos teóricos, la enseñanza se centra en procesos memorísticos, para que el aprendiz identifique las notas y posiciones sobre la escala del instrumento – que el alumno se aprenda las notas -.

En cuanto a la edad de iniciación con el instrumento, en general se encontraron coincidencias, para la mayoría la edad ideal para empezar son los de 7 u 8 años, por considerar que el niño tiene capacidad motriz, así como memoria y retentiva.

4.2.1. Características del instrumento

En los municipios de La Plata y San Agustín, se interpreta la flauta afinada en La, en Sol y en Fa. En el resto de los municipios observados, la flauta usual es la afinada en Sol “porque se adapta bien a las cuerdas”, siendo esta una consideración importante de carácter estético y estilístico con referencia al ensamble de los instrumentos y también se reconocen cualidades de esta flauta para la enseñanza a niños y jóvenes.

Con respecto a la oferta y demanda del instrumento, los entrevistados coincidieron en considerar que su mercado es poco fluido y se presentan dificultades en su consecución. La mayoría de estos músicos fabrican sus propios instrumentos y lo hacen para fines pedagógicos. También los obtienen por encargo a otros constructores reconocidos, siendo muy escasos.

Con respecto a los materiales con los que se consigue la Flauta, los entrevistados referenciaron los siguientes:

- Flauta metálica (tubo de aluminio), particularmente en el municipio de la Plata
- Materiales Vegetales (Caña de carrizo, Tunda, Queco, bambú, cedro)
- Material plástico (tubo de PVC) siendo este el material más popularizado

Los conocedores de la fabricación del instrumento refirieron que en tiempos pasados (al menos hasta la década de los años 60 y 70 del S. XX) el material utilizado para la construcción de flautas era de origen vegetal. En estos tiempos se utilizaba una caña denominada Tunda (Espinal – F. Cervera) Carrizo (Ibagué – A. González), Queco (Neiva – J. Toledo) o caña de Castilla. Son denominaciones diferentes asignadas a la planta de nombre científico *Arundo donax*, de la familia de las gramíneas, presente en las zonas de páramo y bosque de niebla también llamada junco gigante, falso bambú o tunda.

En los años noventa del S. XX esta planta empezó a escasear y al respecto referimos el testimonio de un fabricante de instrumentos:

El material tradicional de construcción es la caña Tunda, es necesario que sea gruesa y resistente. El problema con la Tunda es que la protege la guerrilla. Una vez un proveedor de por allá de San Agustín – hace unos ocho años - me dijo que no la traía más porque la guerrilla tenía prohibido cortarla. Me dijo que había razones ambientales y también porque esta caña a veces la rellenan de pólvora y la sembraban como minas o para lanzarla, entonces se volvió un material de guerra. Era peligroso, delicado que lo pillaran a uno con un gajo de este material porque podía ser sospechoso.

Otros materiales vegetales son utilizados como el Bambú, también el cedro que da un acabado precioso, pero es muy duro. Una flauta con acabado cedro puede costar de 60 mil pesos. Mientras que una de PVC vale 10 o 15 mil. (Entrevista con Fernando Cervera). Básicamente en material plástico de PVC. Son considerados finos y exóticos los de material vegetal, pues son cada vez menos los que se hacen en estos materiales.

En la técnica de fabricación, es coincidente para los entrevistados lograr una buena afinación, para lo se acostumbra usar afinador electrónico. En la elaboración de flautas de material plástico de PVC el procedimiento es más o menos similar al siguiente patrón:

Sobre un tubo de 45 cm se le abre una boquilla de más o menos de un cm. de ancho, esto se hace con un taladro primero, y luego uno pule la forma ovalada con una navaja. Luego se inserta un tapón de corcho (es un corcho numero 8), el tapón debe quedar a medio centímetro de la boquilla, esto debe quedar exacto para que dé la afinación. Una vez colocado el tapón me cerciuro que esté afinada, es decir que el tubo de la tonalidad de Sol lo más perfecta posible. Luego señalo los demás orificios, generalmente con un molde ya construido – una regleta u otra flauta –, los marco con el taladro y los pulo con la navaja. (Entrevista con Rodrigo Sabogal).

4.2.2. Repertorio.

Los repertorios circulan fundamentalmente por cultura oral, en menor grado por los medios masivos – programas radiales, pero preferencialmente en época de festividades de San Juan y San Pedro –, grabaciones caseras y algunos CD con versiones grabadas por otros formatos musicales como duetos,

estudiantinas, bandas de vientos, etc. Sin embargo, la percepción general es que se dificulta conseguir los repertorios, ya sea en grabaciones o en partituras.

Con base en las entrevistas se identificó un total de 30 obras usualmente interpretadas en géneros de: Bambuco, Sanjuanero, Bambuco Fiestero, Pasillo, Vals, Rajaleña. (Ver la siguiente tabla).

| No. | Título | Género | Compositor/Autor | Versión original |
|-----|------------------------------|------------------|--------------------|------------------|
| 1 | La Siembra | Bambuco fiestero | Folclor | Instrumental |
| 2 | Sanjuanero Tolimense | Sanjuanero | Camacho Toscano | Instrumental |
| 3 | Sanjuanero Ibaguereño | Sanjuanero | Camacho Toscano | Instrumental |
| 4 | Tambores del Pacandé | Sanjuanero | Jorge Villamil | Vocal |
| 5 | El Barcino | Bambuco | Jorge Villamil | Vocal |
| 6 | El Guacirqueño | Rajaleña | Jorge Villamil | Vocal |
| 7 | San Pedro en el Espinal | Bambuco Fiestero | Milcíades Garavito | Instrumental |
| 8 | El Contrabandista | Sanjuanero | Cantalicio Rojas | Vocal |
| 9 | Cuando retumban las Tamboras | Sanjuanero | Folclor | Instrumental |
| 10 | La Sanquirucia | Bambuco fiestero | Folclor | Vocal |
| 11 | Estandartes | Bambuco | Folclor | Instrumental |
| 12 | La Custodia | Bambuco | Folclor | Instrumental |
| 13 | Las Ofrendas | Bambuco | Folclor | Instrumental |
| 14 | El Carramplan | Bambuco | Folclor | Instrumental |
| 15 | Chafían | Pasillo | Luis Quitiva | Instrumental |
| 16 | El Volador | Bambuco fiestero | Folclor | |
| 17 | Cachipay | Pasillo | Emilio Murillo | Instrumental |
| 18 | Caña 1 | Caña | Cantalicio Rojas | Vocal |
| 19 | Caña 2 | Caña | Cantalicio Rojas | Vocal |
| 20 | Caña 5 | Caña | Cantalicio Rojas | Vocal |
| 21 | Caña de los Trapiches | Caña | Folclor | Instrumental |
| 22 | Los Monos | Bambuco | Folclor | Vocal |
| 23 | La Cuadrilla | Bambuco | Folclor | Vocal |
| 24 | La Caña Brava | Vals | Folclor | Instrumental |

| | | | | |
|----|---------------------|------------------|------------------------------|--------------|
| 25 | Ojo al Toro | Sanjuanero | Cantalicio Rojas | Instrumental |
| 26 | Los Matachines | Bambuco | Folclor | Instrumental |
| 27 | La Barbacoa | Bambuco | Folclor | Instrumental |
| 28 | Sanjuanero Huilense | Sanjuanero | Anselmo Duran Plazas | Instrumental |
| 29 | El Chato Barrera | Bambuco Fiestero | Folclor | Instrumental |
| 30 | Retazos | Sanjuanero | folclor | Instrumental |
| 31 | El Natagaimuno | Bambuco | José Ignacio Camacho Toscano | Instrumental |

Tabla 1. Repertorio usual en la interpretación de flauta travesa

4.2.3. Análisis de repertorio escogido.

A continuación, se relaciona el análisis musicológico de las obras seleccionadas para elaboración de audio y ejercicios didácticos.

El Contrabandista

- *Compositor y Autor:* Cantalicio Rojas González y Luis Enrique Liz.
- *Género:* Sanjuanero
- *Compas:* 6/8
- *Tonalidad:* Sol menor (Gm)
- *Modo:* Menor, Mayor
- *Elemento rítmico predominante:* Corchea-negra, corcheas.
- *Elemento melódico predominante:* Intervalos de cuarta justa tercera mayor y grados conjuntos
- *Estructura.* Esta obra está construida por una parte A, compuesta por 16 compases en modo menor, dividida en dos frases de pregunta y respuesta. Una parte B de 16 compases de pregunta y respuesta con un nuevo motivo melódico, complementado por otra frase de 8 compases en la que se repiten los cuatro compases anteriores que pertenecen a la respuesta de esa frase, para llevarnos hacia el cambio de la tonalidad, en este caso, modo mayor. Finaliza con una parte C de 16 compases de pregunta y respuesta, en la que la respuesta también se repite para llegar al final.

- *Recomendaciones para la flauta.* Las dos primeras partes presentan grado de dificultad, pues están elaboradas en modo menor, y en las posiciones de si bemol (Sib) y Fa natural (Fa), hay que digitar medio orificio. Revise en la guía de ejercicios preliminares los numerales 5, 6 y 7. Se recomienda realizarlos de manera lenta para desarrollar una buena digitación y afinación.

Cachipay

- *Compositor:* Emilio Murillo Chapull
- *Género:* Pasillo Fiestero
- *Compas:* 3/4
- *Tonalidad:* G
- *Modo:* Mayor menor
- *Elemento rítmico predominante:* negra, corchea negra, corcheas.
- *Elemento melódico predominante:* grados conjuntos, terceras mayores menores.
- *Forma.* Está construida por una parte (A) en modo mayor y una parte (B) en modo menor. La parte (A) consta de 8 compases de pregunta y 8 compases de respuesta cada una de ellas. La parte (B) consta de 8 compases de pregunta y 8 compases de respuesta cada una, predominando las figuras musicales de corchea, como elemento rítmico.
- *Recomendaciones para la flauta.* Forma presenta cambio de modo y de fraseo rítmico en la segunda parte y se recomienda enseñarla mediante ejercicios que permitan desarrollar destreza en el manejo de las figuras (corcheas) que implican velocidad y digitación de la tonalidad menor. Es conveniente que el estudiante vaya interiorizando la melodía del tema de manera gradual, realizando ejercicios rítmico- melódicos sencillos hasta llegar a la totalidad de Forma utilizando acentos, pulsos y combinaciones de figuras musicales expuestas en el tema.

Caña no. 1

- *Autor y Compositor:* Cantalicio Rojas González
- *Ritmo:* Caña.
- *Compas:* 6/8
- *Tonalidad:* Mi menor (Em)
- *Modo:* Menor (modulación hacia la relativa mayor)

- *Elemento rítmico predominante:* Corchea negra, negras
- *Elemento melódico predominante:* grados conjuntos, terceras mayores y menores cuarta justa, arpeggios.
- *Forma.* Forma construida por una introducción de 8 compases que se repiten, una parte (A) de 16 compases pregunta y respuesta con repetición en cada una de ellas. Una parte (B) que consta de 16 compases de pregunta y respuesta cada una de ellas conformada por 8 compases, para luego hacer una pequeña modulación de de cuatro compases hacia la relativa mayor y volver al modo menor por la subdominante para retomar la parte (A) e ir hacia la coda, que indica el final.
- *Recomendaciones para la flauta.* La Caña No. 1 es una obra interpretada en modo menor y por consiguiente hay que tener en cuenta que existen algunas alteraciones fijas como es el caso del Fa sostenido (Fa#) y unas de tipo accidental como es el caso en particular del Re sostenido (Re#). Forma se interpreta en el registro medio de la flauta, por consiguiente, se recomienda hacer buen uso y manejo de la corriente de aire por la presión que se debe ejercer.

Sanjuanero Huilense

- *Compositor:* Anselmo Durán Plazas
- *Modo:* Menor, mayor
- *Elemento rítmico predominante:* Corchea negra y corchea
- *Elemento melódico predominante:* Segundas y Terceras.
- *Forma.* Esta obra está compuesta por tres partes: A, B y C. La parte A la conforma seis compases de pregunta por 4 compases de respuesta, continua la melodía con 4 compases de pregunta y 4 compases de respuesta; la parte B presenta 6 compases de pregunta por 12 compases de respuesta; y la parte C cambia a modo mayor con 4 compases de pregunta y 4 de respuesta, continuando la melodía con 4 compases de pregunta y 4 de respuesta, hasta que llega a la coda.
- *Recomendaciones para la flauta.* Es importante mirar muy bien su tonalidad por sus alteraciones. El formador debe tener en cuenta las posiciones en la flauta para precisar las notas y darle un uso adecuado a la posición y al sonido, para obtener una mejor afinación. El modo mayor no presenta alteraciones, se debe tener cuidado con el Fa natural por su posición. Se debe estudiar de una forma lenta, gradual y segura.

Los Monos

- *Autor y Compositor:* Tradicional
- *Género:* Bambuco
- *Compas:* 6/8
- *Tonalidad:* Sol (G)
- *Modo:* Mayor
- *Elemento rítmico predominante:* corchea negra, corcheas.
- *Elemento melódico predominante:* Sexta mayor, segundas mayores y menores descendentes, terceras mayor y menores ascendentes.
- *Forma.* Esta obra compuesta por una introducción de 32 compases, analizados de la siguiente forma:
 - Una primera frase musical de 8 compases de un motivo melódico que se repite, siendo éste el más representativo de Forma.
 - Un segundo motivo melódico de 16 compases, de pregunta y respuesta.
 - Un tercer motivo melódico de 8 compases que se repiten.
 - Cuando el tema introduce el texto, se presenta el mismo motivo melódico de la primera parte de la introducción, con una pequeña variación hacia el final de la frase.
 - Hacia la parte intermedia del tema se hace una variación instrumental del primer motivo melódico, utilizando gran parte de la escala mayor en forma descendente.
 - Retoma de nuevo toda la parte vocal e instrumental para desarrollar una frase de 8 compases que se repiten en forma de coda o final de la parte vocal.
 - Finaliza con los motivos melódicos de la introducción.
- *Recomendaciones para la flauta.* Para la interpretación de esta obra se requiere desarrollar agilidad y destreza en la interpretación de figuras como corcheas e intervalos de sexta mayor y terceras mayores y menores, lo que exige agilidad en respiración y digitación. Se recomienda el estudio los ejercicios propuestos de una manera lenta, para que el estudiante interiorice y desarrolle la agilidad motriz necesaria.

El Guacirqueño

- *Autor y Compositor:* Jorge Villamil Cordovez
- *Ritmo:* Rajaleña

- *Compas:* 6/8
- *Tonalidad:* La menor (Am)
- *Modo:* Menor
- *Elemento rítmico predominante:* corchea-negra, corcheas negra
- *Elemento melódico predominante:* tercera mayor y menor, segunda mayor, cuarta justa

- *Forma.* Esta obra está compuesta por una introducción de 8 compases de pregunta y respuesta que se repiten, cada una de cuatro compases. Seguida de un motivo melódico de cuatro compases que se repiten y que no se vuelve a sugerir dentro del tema, para dar continuidad a otro motivo melódico que hace las veces de estribillo, apareciendo constantemente después de interpretada cada una de las coplas expuestas en esta obra, finalizando con un motivo melódico que se repite, para terminar con el tema expuesto en la introducción.

- *Recomendaciones para la flauta.* Se debe practicar cuidadosamente el sonido Sol que está alterado medio tono hacia arriba (Sol #) y el sonido Fa natural, donde se debe destapar medio orificio. Es importante que se mantenga una buena presión del aire para mantener buen equilibrio sonoro sobre todas las posiciones.

Caña Brava

- *Autor y Compositor:* Tradicional
- *Género:* Vals
- *Compas:* 3/4
- *Tonalidad:* La menor (Am)
- *Modo:* Menor

- *Elemento rítmico predominante:* Negra, blanca
- *Elemento melódico predominante:* Segundas y terceras mayores y menores.

- *Forma.* Este tema del folclor, está concebido por un motivo melódico repetitivo de 16 compases, de pregunta y respuesta, seguido del mismo motivo de pregunta y respuesta, pero con una pequeña variación en la melodía.

- *Recomendaciones para la flauta.* Esta es una obra propicia para la iniciación, dada su rítmica de vals.

San Pedro En El Espinal

- *Compositor:* Milcíades Garavito Wheeler
- *Género:* Bambuco Fiestero
- *Compas:* 6/8 y 3/4
- *Tonalidad:* La menor (Am)
- *Modo:* Menor (modulación hacia la relativa mayor)
- *Elemento rítmico predominante:* Corcheas
- *Elemento melódico predominante:* segundas mayores- menores.
- *Forma.* Obra compuesta por tres partes, A- B y C, de pregunta y de respuesta de ocho compases cada una, en donde predominan motivos melódicos con figuras de corcheas. Es un tema alegre de un alto grado de dificultad interpretativa en este tipo de flauta.
- *Recomendaciones para la flauta.* Aunque la obra está compuesta originalmente en compás de $\frac{3}{4}$ es de uso común interpretarla en 6/8 especialmente como motivo de danza. La obra plantea retos interesantes por la abundante presencia de corcheas, siendo exigente la agilidad en cuanto a respiración y la digitación. Se recomienda abordar su aprendizaje de manera lenta en etapas iniciales e ir aumentando la velocidad de manera gradual.

Caña no. 5

- *Autor y Compositor:* Cantalicio Rojas González
- *Género:* Caña
- *Compas:* 6/8
- *Tonalidad:* Re menor (Dm).
- *Modo:* Menor
- *Elemento rítmico predominante:* Corcheas- negra

- *Elemento melódico predominante:* tercera mayor y menor, segunda mayor y menor.
- *Forma.* Está construida por una introducción de 8 compases que se repiten, una parte (**A**) de 16 compases pregunta y respuesta con repetición en cada una de ellas. Una parte (**B**) que consta de 8 compases de pregunta y respuesta y finaliza con un pequeño estribillo sobre los últimos dos compases.
- *Recomendaciones para la flauta.* Es importante fijar buena sonoridad y digitación sobretodo en el Re sostenido (D#) del registro medio y grave. Mantener buen equilibrio sonoro en las posiciones de medio orificio.

El Chato Barrera

- *Compositor:* Carlos “Pipa” Prada
- *Género:* Bambuco Fiestero
- *Compás:* 6/8
- *Tonalidad:* La menor (Am).
- *Modos:* Menor, Mayor
- *Elemento rítmico predominante:* Corcheas
- *Elemento melódico predominante:* Segundas y terceras mayores – menores, cuarta justa.
- *Forma.* *Obra* compuesta por tres partes, A- B y C, La parte A y B compuesta en modo menor y la parte C en modo Mayor, en donde predominan motivos rítmico-melódicos con figuras de corcheas. Es un tema alegre de un alto grado de dificultad interpretativa en este tipo de flauta.
- *Recomendaciones para la flauta:* Por su elemento rítmico predominante – corcheas – es una obra exigente en términos de velocidad digital y de respiración. Se debe estudiar de manera lenta, fijando atención en las alteraciones de Do#, Sol#, Re#.

Raja Rajaleña

- *Autores y Compositores:* Carlos A. Ordóñez / Hugo Iles
- *Género:* Rajaleña

- *Compás:* 6/8
- *Tonalidad:* Mi menor (Em).
- *Modo:* Menor
- *Elemento rítmico predominante:* Corchea – negra, corcheas.
- *Elemento melódico predominante:* Segundas y terceras mayores – menores.

- *Forma:* Esta es una versión de Rajaleña tradicional, que está formada por una introducción de 16 compases de pregunta y respuesta con motivos melódicos repetitivos, seguida de un motivo melódico muy característico de este género, que se puede cantar o interpretar en algún instrumento melódico, finalizando con una especie de estribillo, para volver a retomar todo el tema y proponer nuevas coplas.

- *Recomendaciones para la flauta:* La obra permite al estudiante fijar una buena columna de aire en el registro medio del instrumento.

Retazos

- Compositor: Jairo Beltrán Tovar
- Género: Sanjuanero
- Compás: 6/8
- Tonalidad: Re (D).

- *Modo:* Mayor (Modulación hacia la subdominante).
- *Elemento rítmico predominante:* Negra, Corchea-negra, negra con puntillo, corcheas.
- *Elemento melódico predominante:* Segundas y terceras mayores – menores, cuarta justa.

- *Forma:* Obra compuesta por tres partes, A- B y C, de pregunta y de respuesta de ocho compases en las dos primeras partes y la última parte compuesta por 32 compases con dos grandes frases de 16 compases cada una, también de pregunta y de repuesta, antecedida por un preámbulo de percusión de 8 compases, muy emblemático en la sonoridad de nuestro sanjuanero. La parte A, empieza en la tonalidad de Re Mayor (D). La parte B, hace una pequeña modulación entrando por

la dominante de la relativa menor, que en este caso es Fa# hacia Si menor (Bm). La parte C) modula hacia la subdominante, Sol Mayor (G), en donde desarrolla un motivo rítmico- melódico muy característico de este aire musical de nuestro eje centro sur.

Conclusiones

- El instrumento es vigente dentro de las músicas tradicionales del Eje Centro Sur pero su popularización al parecer es de carácter reciente, dentro de núcleos culturales urbanos. Sin embargo, son verdaderamente pocos los músicos huilenses y tolimense que lo interpretan y muy escasos los que lo construyen. Con la investigación se consultó a un radio de acción de municipios aledaños a los circuitos: Ibagué – Espinal – Guamo - Saldaña; Neiva - Aipe, La Plata – Saladoblanco – Pitalito - San Agustín; y el inventario solo relaciona 52 conocedores. Es interesante, sin embargo, que, en su gran mayoría, los músicos entrevistados realizan actividades de difusión o de carácter pedagógico en Colegios o experiencias independientes e informales.
- El tipo de flauta traversa usual y más comúnmente utilizada dentro de la música del Eje Centro Sur es la flauta pequeña afinada en SOL. La flauta tiene un rol definido en la línea melódica dentro de los formatos de cucambas, conjuntos típicos acompañantes de danzas y en menor escala, grupos de rajaleña. Este instrumento comparte el ensamble con instrumentos de cuerda de carácter ritmo armónico como el tiple y la guitarra y con instrumentos de percusión como la tambora, chuchó, esterilla, carángano, puerca, etc. De esta manera la función de la flauta se adapta y es diferente con respecto a otros formatos – de donde es tomada – como las chirimías caucanas, donde existen flautas primeras, segundas y terceras, que adoptan roles ritmo armónicos. Aquí la flauta es una sola y su rol se da en función ritmo – melódica primordialmente.
- La Flauta llegó tanto a América por conducto europeo que durante la conquista y la colonia trajeron las flautas traversas del renacimiento -, en la Europa del S. XV y XVI existían flautas verticales y traversas, las primeras se usaban en las cortes y las segundas eran más propias del mundo militar. Estas flautas llegaron a los territorios colombianos del sur, Cauca y Nariño, al territorio Nasa - Paez principalmente.

En el territorio del Tolima Grande sin duda alguna las culturas indígenas precolombinas conocieron las flautas antes de la llegada de los españoles, y estas sonoridades muy seguramente existían dentro de su musicalidad y de su vida cotidiana. Pero las excavaciones y hallazgos arqueológicos demuestran que las flautas encontradas en la región – Cultura agustiniana, excavaciones de Espinal, etc. - eran verticales, no transversas.

El instrumento como lo conocemos hoy es el resultado de siglos de sincretismo y de mestizaje, donde la flauta europea se insta en el universo sonoro indígena – en este caso la cultura Nasa - y luego se dan procesos de transmisión y de apropiación del instrumento dentro de la cultura campesina. El instrumento es tanto de aquí como de allá y simplemente se adaptó a las condiciones estéticas y sonoras de las músicas.

- En el tiempo contemporáneo urbano, se retoman estas sonoridades en circuitos de llegada y de circulación del instrumento donde se incluyen espacios públicos y privados que van desde la familia y la vida en comunidad, hasta la vida institucional del colegio, la universidad y los entes de cultura de carácter municipal y departamental.

Son importantes en los procesos de conocimiento y transmisión del instrumento las fiestas del folclor tales como el Festival Folclórico Colombiano y el festival Nacional del Bambuco, así como las festividades locales de celebración del San Juan y de San Pedro. La dinámica de interpretación del instrumento se da en el marco de estas festividades, principalmente en rededor de las actividades coreográficas, o de grupos acompañantes de danzas. Estos grupos se despliegan tanto en escenarios cerrados – teatros – como en plazas, calles y espacios públicos,

- Llama la atención la ausencia (¿o desaparición?) – de la Flauta en los grupos de rajaleñas. El instrumento hace parte de este formato como una evocación – por fuentes secundarias, en estudiosos del folclor-, y en escasos reductos (nos referimos a municipios como Prado, Aipe, La Plata), pero la tendencia actual que se observa es una disminución de la flauta melódica en los grupos de rajaleña.

Coincidencias y diferencias encontradas

- Las pautas de enseñanza – aprendizaje con respecto a la técnica instrumental son más bien coincidentes y comunes entre los músicos populares entrevistados con respecto al abordaje de tres problemas interdependientes: 1) El manejo de aire y boquilla o embocadura, 2) La digitación y destreza de falanges y/o yemas en la dupla aire – dedos y 3) el abordaje de repertorios de usual interpretación.
- Los músicos consultados coinciden al considerar como representativa, usual y tradicional para el Eje la flauta en tonalidad de Sol, puesto que su timbre y volumen encaja dentro de la combinación o ensamble con los instrumentos propios de los formatos del eje. Igualmente, la totalidad coincide con el rol asumido por el instrumento, básicamente en el nivel ritmo melódico, siendo habitual la presencia de un solo instrumento dentro de los conjuntos musicales.
- La ejecución de repertorios resulta totalmente coincidente, son más o menos 30 obras que son interpretadas con regularidad por todos los músicos conocedores entrevistados. Los aires más representativos son sanjuaneros, cañas, pasillos, bambucos rápidos o fiesteros, rajaleñas.
- Un error común que se da en la enseñanza es comenzar la digitación por los registros altos o los registros graves. Es aconsejable la iniciación con los registros medios, para así lograr musicalidad y evitar la frustración y de pronto la renuncia temprana al instrumento.

Consideraciones sobre pautas pedagógicas y didácticas del módulo de enseñanza aprendizaje.

- Las pautas pedagógicas a proponer deben servir de utilidad a músicos formadores de niños y jóvenes, especialmente los vinculados al PNMC y otros como colegios, academias, movimientos independientes, agrupaciones, etc. Concebimos al formador como un facilitador también inmerso en el proceso de conocimiento y de aprendizaje, luego el material a la vez que le ayude a guiar a otros, también le sirve como referente para su perfeccionamiento, como recurso de memoria, como material de referencia, como complemento, etc. El material no es un cajón cerrado ni una camisa de fuerza, es un apoyo conceptual con herramientas prácticas para apoyar procesos de enseñanza aprendizaje con múltiple entrada a músicos de formación empírica o académica.

- Los músicos empíricos aprenden de manera recursiva, desarrollan habilidades a partir de la memoria visual y auditiva para lograr objetivos de aprendizaje. Podrían considerarse válidos recursos “multimediales” y eclécticos para estimular procesos de enseñanza, que incluyan imagen, audio, registros gráficos, etc.
- Los objetivos de aprendizaje del instrumento para muchos músicos empíricos tienen sentido en la medida en que se logra vivenciar la música. No se aprende un instrumento para lograr “virtuosismo”, sino básicamente para lograr participar en un grupo, en una actividad musical, en un ensamble. El enfoque pedagógico debe buscar una justa medida entre el entrenamiento de habilidades y el abordaje de repertorios y de la práctica musical en sí. En la didáctica, proponer ejercicios con los que se llegue al repertorio, siguiendo la lógica del aprendizaje para disfrutar la música, es decir, solucionar problemas de técnica instrumental a partir de pedagogía sobre los repertorios, sin que se pierda el sentido de disfrutar sentir y gozar el hecho musical.
- Un aspecto que llama la atención es el interés por parte de los músicos para acceder a conocimientos teórico musicales, incluyendo el conocimiento del lenguaje musical – lectura musical-. El módulo debe incorporar contenidos y conexiones prácticas desde la lógica repertorios-técnica instrumental – teoría musical y facilitar el acceso a partituras.
- Es importante observar las relaciones de la FTC dentro del universo de los aerófonos, (quena, flauta dulce, flauta de llaves), etc. pues algunos músicos se han iniciado con otros aerófonos como estos y resulta interesante mirar con detalle las diferencias y especificidades, así como las coincidencias con estos instrumentos, ya que pedagógicamente es importante porque se logra en el estudiante un eclecticismo con respecto a otros aerófonos, no crear “dogmatismo” frente a instrumentos étnicos, pero si la posibilidad de entablar relaciones que permitan la versatilidad y flexibilidad.

Referencias

ABADIA, Morales Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular. Bogotá, 1983.

ABC del folklore colombiano. Panamericana, Bogotá, 1997.

ALVAREZ, Blanca, Bajo el cielo hechizado del Tolima: Mitos y Leyendas, Bogotá, Editorial Stella, 1973.

- Raíces de Mi Terruño. Enciclopedia Folclórica del Tolimense. Ibagué, Fondo de Cultura de la Beneficencia del Tolima, 1984.
- ARCINIEGAS, José Ignacio. Cantares del Tolima Grande, Bogotá, Talleres Italgraf, 1958.
- ARRIAGA, Sanz Cristina. La importancia de los instrumentos tradicionales: estudio de las flautas canarias y sus aplicaciones didácticas. Universidad del País Vasco, 2010.
- CABRERA, Guzmán Leo. Sanjuanero, Visión estética y Amatoria del Bambuco. Neiva, 2006.
- CASA, Roque. La Copla tolimense. En: Boletín de Historia y Antigüedades, Bogotá, 1950.
- DEVIA, Misael. Apreciaciones sobre nuestros valores folclóricos tolimenses. En: Revista Colombiana de Folclor. Ministerio de Educación, Patronato colombiano de artes y ciencias, 1986.
- Los Cien Compañeros Típicos del Calentano Antiguo del Gran Tolima. Ibagué, Imp. Departamental, Año?
- ENCISO, Margarita. Estudio del folclor un proyecto de identidad regional. Pijao Editores. Ibagué, 2008.
- FUNDACION JOAQUIN PIÑEROS CORPAS. Instrumentos folclóricos de Colombia. Año ¿?
- GALINDO, Palma Humberto. Memoria de Cantalicio Rojas González 1896 – 1974. El Poirá Editores. Ibagué, 1993.

- GUSTEMS, Carnicer José. La flauta dulce en los estudios universitarios de “mestre en educación musical” en catalunya: revisión y adecuación de contenidos. Barcelona, 2003.
- LONDOÑO, María Eugenia y Otros. A los niños de todas las edades. Colección autores antioqueños. IDEA, Medellín, 2007.
- MINISTERIO DE CULTURA. Guía de Iniciación a la Flauta Traversa. Bogotá, Plan Nacional de Música para la Convivencia – Programa Nacional de Bandas, 2003.
- MIÑANA, Blasco Carlos. Música y Fiesta en la Construcción del Territorio Nasa (Colombia). En: Revista Colombiana de Antropología, Universidad Nacional, Bogotá 2008.
- OCAMPO, López Javier. Las fiestas y el folclor colombiano. Ancora Editores. Btá., 1993.
- RAMIREZ, Sendoya Pedro José. Refranero del gran Tolima. Ed. Minerva, Bogotá, 1952.
- ROSA, Andrés. Esencia, estilo y presencia del Rajaleña. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965.
- SUCO, Campos Adalberto. La Música en el Complejo Cultural del Walagallo en Nicaragua. Ciudad de la Habana, 1987.
- TOVAR, Zambrano Bernardo. Diversión Devoción y Deseo, Historia de las Fiestas de San Juan. Medellín, La Carreta Editores, 2010.
- UNIVERSIDAD DEL TOLIMA. Rajaleñas de palo parao Tolima grande.