

La flauta suena en Cundinamarca Vol. 2, explorando la música carranguera, el bambuco y el pasillo: cartilla digital nivel intermedio para flauta traversa

The flute plays in Cundinamarca vol. 2, exploring Carranguera Music, Bambuco and Pasillo: bank book level digital primer for traverse flute

José Luis Rodríguez Rodríguez^a, Sandra Rocío Barco Gómez^b, Jair Ernesto Herrera Bohórquez^c

Abstract:

This article presents the results of the project "The Flute Sounds in Cundinamarca Vol. 2," winner of the VIII Internal Call for Proposals 2024-2, which focused on the design of an intermediate-level digital flute instruction booklet based on the musical genres of carranguera, bambuco, and pasillo. This research-creation project aims to strengthen flute instruction through the traditional repertoire of Cundinamarca, integrating technical, musical, and cultural content. Following the guidelines of the Ministry of Science, Technology, and Innovation, a qualitative, documentary, historical, and descriptive methodology was adopted, complemented by interviews with teachers and cultural managers. The methodological approach was developed in three phases: planning and defining the focus; literature review, genre selection, background analysis, and interviews; and writing up the findings along with the pedagogical design of the digital instruction booklet. The theoretical and regulatory framework is based on cultural heritage laws, the National Music Plan for Coexistence (PNMC), and the Transmodern Digital Educational Model (MEDIT), highlighting the value of music as a tool for identity, collective memory, and citizenship. The project aligns with SDG 4, promoting inclusive and quality education through meaningful, creative, and contextualized learning strategies that strengthen sound heritage and comprehensive musical training.

Keywords:

Cundinamarca, contextualized education, traditional Colombian, traverse flute, digital book music

Resumen:

El artículo presenta los resultados del proyecto La flauta suena en Cundinamarca vol. 2, ganador de la VIII Convocatoria Interna 2024-2, centrado en el diseño de una cartilla digital de nivel intermedio para flauta traversa basada en los géneros de música carranguera, bambuco y pasillo. Este proyecto de investigación-creación busca fortalecer la enseñanza del instrumento a través del repertorio tradicional de Cundinamarca, articulando contenidos técnicos, musicales y culturales. Bajo los lineamientos del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, se adoptó una metodología cualitativa, documental, histórica y descriptiva, complementada con entrevistas a maestros y gestores culturales. La ruta metodológica se desarrolló en tres fases: planeación y definición del enfoque; revisión de literatura, selección de géneros, análisis de antecedentes y entrevistas; y redacción de hallazgos junto con el diseño pedagógico de la cartilla digital. El marco teórico y normativo se fundamenta en leyes de patrimonio cultural, el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) y el Modelo Educativo Digital Transmoderno (MEDIT), destacando el valor de la música como herramienta de identidad, memoria colectiva y ciudadanía. El proyecto responde al ODS 4, promoviendo una educación inclusiva y de calidad mediante estrategias de aprendizaje significativo, creativo y contextualizado que fortalecen el patrimonio sonoro y la formación musical integral.

Palabras Clave:

Cundinamarca, educación contextualizada, música tradicional colombiana, flauta traversa, libro digital.

^a Autor de Correspondencia, Universidad de Cundinamarca | Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas | Zipaquirá-Cundinamarca | Colombia, <https://orcid.org/0009-0000-8002-9783>, Email: joselrodriguezzr@ucundinamarca.edu.co

^b Universidad de Cundinamarca | Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas | Zipaquirá-Cundinamarca | Colombia, <https://orcid.org/0009-0004-2764-8779>, Email: sbarco@ucundinamarca.edu.co

^c Universidad de Cundinamarca | Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas | Zipaquirá-Cundinamarca | Colombia, <https://orcid.org/0000-0001-6414-7798>, Email: jernestoherrera@ucundinamarca.edu.co

Introducción

El proyecto de naturaleza investigación-creación, consideró los lineamientos del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (2021), que permiten generar conocimiento, innovación y desarrollo desde las artes y disciplinas creativas, basándose en procesos propios, originales y transdisciplinarios que no responden al modelo científico tradicional, articulando, además, conocimientos no institucionalizados mediante la creación de obras como forma legítima de construcción de saberes. En coherencia con este enfoque, el objeto de estudio se desarrolló mediante una metodología cualitativa, de tipo documental, histórico y descriptivo, complementada con entrevistas a gestores culturales que, desde su formación académica y experiencia vivencial, mantienen viva la memoria musical colombiana.

A partir de este enfoque se generó la pregunta orientadora que plantea ¿cómo se puede acercar a los niños, jóvenes y adultos de los procesos de flauta traviesa de Cundinamarca a los géneros musicales tradicionales del departamento, contribuyendo con los principios de recuperación, salvaguarda, protección, divulgación y fomento del patrimonio musical desde los espacios de aprendizaje en los cuales reciben su formación musical? La respuesta a este interrogante tiene como objetivo fomentar la apropiación de la identidad cultural cundinamarquesa, a partir de la música carranguera, el bambuco y el pasillo, en los estudiantes, docentes y comunidad en general vinculados a los procesos musicales del Departamento de Cundinamarca. En consonancia con este propósito, la propuesta se alinea con el cuarto Objetivo de Desarrollo Sostenible, que busca garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad promoviendo oportunidades de aprendizaje para todos a lo largo de su vida. Asimismo, configura nuevas maneras de pensar la enseñanza musical mediante actuaciones complementarias que visibilizan los procesos evolutivos de la música en el territorio.

La población beneficiaria incluye niños, jóvenes, adultos y docentes de escuelas de formación artística, casas de la cultura, academias y otros centros de enseñanza musical, así como la comunidad académica de la Universidad de Cundinamarca. Por lo tanto, esta iniciativa responde a una problemática estructural del contexto flautístico colombiano, en el cual se evidencia una clara falencia de métodos acordes con los niveles inicial e intermedio. Los materiales existentes suelen ser excesivamente básicos o, por el contrario, demasiado virtuosos, lo que conlleva a procesos pedagógicos forzados o autodidactas en los espacios de educación

musical no formal. A partir del diagnóstico realizado, se identifica la necesidad de implementar metodologías flexibles que se adapten a las particularidades del contexto y de los estudiantes, con el propósito de desarrollar un proceso formativo que no solo promueva la creación de nuevas propuestas pedagógicas, sino que también potencie el desarrollo progresivo de habilidades en la enseñanza y ejecución de la flauta traviesa (Gil Álvarez, 2022). En respuesta a esta necesidad, se diseña e implementa una cartilla digital como recurso didáctico y metodológico dirigida al nivel intermedio del instrumento, concebida como un producto de conocimiento orientado a la enseñanza de repertorios tradicionales colombianos y al fortalecimiento del sentido de pertenencia territorial.

Estructura epistémica y ruta metodológica

Referentes normativos y teóricos

En el ámbito legal, se toma como base la *Ley 397 de 1997*, Ley General de Cultura, que, en su Art. 1º§1, define la cultura como “el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias”. De igual forma, la *Ley 1037 de 2006*, cuyo Art. 2º§3 reconoce el papel de las comunidades como actores activos en la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, “comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión – básicamente a través de la enseñanza formal y no formal – y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”. También se considera la *Ley 1185 de 2008*, cuyo Art. 4 establece como política pública el objeto del patrimonio cultural nacional inmaterial. Esta norma garantiza su cuidado mediante acciones de preservación, protección, recuperación, sostenimiento y difusión. El objetivo es que dicho patrimonio represente y conserve la identidad cultural del país, tanto para las generaciones actuales como para las venideras. Los principios de este marco jurídico se concretan en la participación de las comunidades portadoras del patrimonio, en el reconocimiento del patrimonio como bien colectivo con valor cultural y en un enfoque territorial y diferencial que contempla las particularidades culturales de cada región.

A nivel teórico, la propuesta se organiza desde cuatro componentes. El primero corresponde al *Plan Nacional de Música para la Convivencia* (PNMC), que considera la música como fundamental en la educación para la convivencia y actúa como un medio para promover

valores de reconocimiento de la diversidad cultural. A través de la práctica y apreciación musical, se fomentan capacidades de resolución de conflictos, se fortalece el sentido de identidad y solidaridad, y se construyen referentes de identidad social y cultural. El proyecto enfatiza que la música, al desarrollar valores individuales y colectivos, es un canal efectivo para promover un ambiente de construcción de ciudadanía democrática. Asimismo, se reconoce como una de las expresiones culturales que, por su naturaleza, está presente en diversos contextos. Enriquecer la cotidianidad, desarrollar y fortalecer valores tanto individuales como colectivos, y construir referentes de identidad de los grupos sociales, son algunas de sus contribuciones. Por lo tanto, se constituye en un canal ideal para promover comportamientos culturales que favorezcan un ambiente de cooperación y bienestar (PNMC, 2008, p. 1).

El segundo componente destaca las acciones de conservación y restauración, así como la difusión y apropiación social del patrimonio, en articulación con el *Plan Nacional para la Protección y Promoción del Patrimonio Bibliográfico y Documental 2021–2030*. Se hace énfasis en la participación comunitaria y en la incorporación de metodologías inclusivas para proteger las diversas formas de memoria oral, escrita y musical. Como parte de este enfoque, el proyecto de investigación se apoya en las siguientes estrategias: Memorias construidas desde y con el territorio, porque “en cada territorio hay memoria patrimonial y documental con un tejido social relevante” (p. 22); conservar el patrimonio para el presente y el futuro, “logrando que sus contenidos y características físicas se conserven a lo largo del tiempo y puedan dar cuenta de las transformaciones sociales y culturales que hacen parte de las memorias y las identidades de nuestro país” (p. 28); y la recuperación, organización, conservación, acceso y difusión del patrimonio bibliográfico y documental nacido digital o digitalizado (p. 35).

El tercer componente se articula con el *Plan Nacional de Cultura 2024-2038* del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de la República de Colombia, cuyo eje orientador es la “construcción de una ciudadanía democrática cultural” (p. 49). Los principios que lo sustentan responden a los cambios globales y locales, lo cual resulta relevante para el proyecto en su propósito de fomentar la identidad cultural cundinamarquesa. En este sentido, se destacan los siguientes principios: el cuidado y la protección de la diversidad de la vida, entendida como “valor supremo y derecho fundamental: toda acción en el marco del desarrollo de la política pública cultural propenderá a celebrar, respetar y

proteger la diversidad de la vida en todas sus dimensiones” (p. 49); el impulso a la creación cultural en condiciones de equidad, libertad y dignidad, promoviendo los derechos humanos, democratizando el acceso a la cultura y contribuyendo al cierre de brechas sociales para fortalecer la democracia; y el reconocimiento de la cultura como bien público y de interés colectivo, al “poner en el centro del desarrollo social y económico a la cultura, sus expresiones simbólicas como bien público y su importancia en la configuración de un proyecto colectivo de nación” (p. 50).

Para finalizar este apartado, el *Modelo Educativo Digital Transmoderno* (MEDIT) de la Universidad de Cundinamarca, Colombia, propone su enfoque sobre el patrimonio inmaterial como una sinergia transformadora, al reconocer y promover la identidad cultural, la memoria colectiva y los saberes ancestrales como ejes esenciales de la formación.

Los aportes específicos del MEDIT se centran en el Campo de Aprendizaje Cultural como uno de sus pilares metodológicos que busca “cultivar, fortalecer y crear experiencias, usos, signos, costumbres, principios y valores, que distinguen espiritual y materialmente a una comunidad universitaria formadora de una persona transhumana” (Muñoz Barrera, 2023, p. 25).

Ruta metodológica

La primera fase correspondió a la planeación y el diseño, en la cual se definieron los objetivos y el enfoque metodológico del proyecto. La segunda fase se centró en la gestión y análisis de la literatura consultada, mediante la indagación y recopilación de investigaciones previas, identificando relaciones, detectando vacíos y proponiendo nuevas perspectivas teóricas con el fin de aportar a la construcción de conocimiento. Para ello, se emplearon instrumentos como una matriz bibliográfica, una matriz analítica de contenidos y entrevistas a gestores culturales sobre los tres ritmos elegidos para el estudio. Esta fase también incluyó la definición de los criterios de selección de los repertorios tradicionales y el estudio de enfoques metodológicos intermedios aplicables a la enseñanza de la flauta travesa. La tercera fase correspondió a la redacción y presentación de los hallazgos a través de un artículo de revisión, junto con el diseño de la cartilla digital como recurso pedagógico. En esta etapa se destacó la importancia del “trabajo hermenéutico, señalando que, gracias a su capacidad de interpretación y comprensión crítica y objetiva de los textos escritos o hablados, permite avanzar a sistematizaciones y articulaciones entre el material recogido, posibilitando nuevos conocimientos”

(Gómez Vargas et al., 2015, p. 429). En la cuarta fase se realizó la selección, arreglo y adaptación de las obras incluidas en la cartilla, así como la composición de piezas originales en formato para flauta, guitarra, tiple y percusión. Las obras fueron elegidas por su pertinencia con el nivel técnico intermedio del instrumento, la relevancia de sus compositores y sus características musicales y estéticas, dando prioridad a los músicos cundinamarqueses. Entre ellos se destacan los maestros Néstor Talero y Guillermo Quevedo Zornoza, de quienes se seleccionaron *Mi Nene* (pasillo) y *Gran Colombiano* (bambuco). Asimismo, se comisionaron tres obras a egresados del Programa de Música de la Universidad de Cundinamarca: *Gabriela* (pasillo) de David Pachón, *Añoranzas* (merengue campesino) de Andrés Cely Triana y *Ausencias* (bambuco) de Jairo Romero. En cuanto al género carranguero, se incluyeron *La Cucharita* del maestro Jorge Velosa y *Flores para María* de Javier Moreno, ambos precursores y difusores de este ritmo en Colombia y el mundo con el grupo *Los Carrangueros de Ráquira*. Finalmente, se incorporaron obras de compositores de gran trayectoria en la música andina colombiana, como José A. Morales y Emilio Murillo, de quienes se seleccionaron *Campitos* (pasillo) y *Claveles* (bambuco). La quinta fase consistió en la grabación en estudio de las obras, realizada con el apoyo de maestros y estudiantes del Programa de Música de la Universidad de Cundinamarca pertenecientes al semillero de investigación SEINMUS. A partir de estas grabaciones se elaboró un material audiovisual en formato de video, que se incluirá en la cartilla como complemento didáctico a modo de *backing track*, facilitando el aprendizaje y la práctica de los arreglos y composiciones. Finalmente, se llevó a cabo la revisión y edición de la cartilla para su publicación con el objetivo de ser compartida con la población objetivo del proyecto, fortaleciendo los procesos pedagógicos y culturales en torno al repertorio tradicional colombiano.

Antecedentes y criterios de selección de los ritmos tradicionales

Para la elección de los géneros musicales de la música carranguera, bambuco y pasillo, se realizó una revisión sistemática de la literatura sobre la música tradicional del Departamento de Cundinamarca, la cual permitió establecer un panorama general sobre el tema de estudio. Las referencias bibliográficas primarias se obtuvieron mediante la herramienta de búsqueda del software *Publish or Perish*, utilizando la fórmula “ritmos musicales tradicionales de Cundinamarca”. Los resultados se centraron en documentos encontrados en *Google Scholar*, publicados entre los años 1900 y 2024. Posteriormente, se realizó una curaduría documental

que permitió depurar veintiocho publicaciones no pertinentes o duplicadas, dejando un total de veintidós referencias para la sistematización. Estas fuentes comprenden trabajos de grado, monografías y artículos científicos, aunque la escasez de documentos recientes podría atribuirse a la falta de sistematización, publicación o disponibilidad digital del material consultado.

En la última década se han producido diversos trabajos académicos de carácter investigativo sobre la música tradicional cundinamarquesa; sin embargo, persiste la ausencia de estudios que identifiquen los géneros más influyentes en las tradiciones culturales, su abordaje en la educación musical y su papel en la integración comunitaria y en la construcción de identidad cultural. En cuanto a las instituciones que más han realizado publicaciones sobre el tema, la Universidad Pedagógica Nacional lidera la clasificación con un 27,4 % de las fuentes documentales referenciadas. Le siguen la Universidad de Cundinamarca, la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Fundación Universitaria Los Libertadores, con un 9,2 %. Finalmente, el conjunto de las demás universidades y revistas representa un 4,5 % del total.

Se destacan los siguientes productos académicos del repositorio institucional de la Universidad de Cundinamarca: desde la música carranguera, Prada Pérez (2020) adapta dos obras de Jorge Velosa en ritmo de rumba carranguera al formato de banda sinfónica, bajo parámetros técnicos del grado 2 de dificultad; Cely Triana (2019) aporta documentación desde la creación de repertorio original para el instrumento tiple requinto mediante una suite y estudios técnicos, documentando su interpretación y promoviendo su circulación académica y artística en contextos locales; Garzón Cano (2017), por su parte, analiza la música carranguera desde su estructura, origen e intérpretes, generando material de consulta sobre sus estilos, evolución e importancia como expresión popular colombiana; López Pulido (2021) propone una herramienta metodológica para la enseñanza de la música carranguera, enfocada en ritmos básicos, dirigida a músicos, casas de cultura y procesos formativos nacionales; Carrillo Gómez (2023) diseña una propuesta de Educación Popular mediante la pedagogía del carranguerismo para reflexionar sobre problemáticas socioambientales y fortalecer la apropiación territorial en el municipio de Cucunubá (Cundinamarca). En cuanto al bambuco, Salcedo Guzmán (2020) da a conocer el bambuco caucano y la obra de José Antonio Durán mediante la investigación, transcripción y difusión de su obra musical en el municipio de Sopó (Cundinamarca). Por su parte,

Sandoval (2020), contribuye al repertorio colombiano para violonchelo y voz mediante arreglos de bambucos tradicionales, explorando parámetros de creación e interpretación en el formato de cámara. Respecto al Pasillo, Sierra Casas (2019), propone una alternativa pedagógica para el corno francés mediante la inclusión del pasillo colombiano, fortaleciendo la formación técnica e impulsando una escuela nacional de interpretación. Finalmente, Castelblanco Arcila (2023) diseña una cartilla pedagógica para clarinete, dirigida a niveles iniciales e intermedios, que equilibre el desarrollo técnico-individual con la formación colectiva en Tocancipá.

Los trabajos revisados destacan el interés por proyectar la música tradicional colombiana mediante enfoques pedagógicos, creativos y técnicos, fortaleciendo repertorios, métodos y formación musical con identidad cultural y sentido territorial. Estas iniciativas articulan tradición oral y academia, promoviendo una enseñanza crítica, contextual y transformadora en escenarios educativos y comunitarios.

Saberes musicales entre la tradición rural y la formación académica

Guerrero Bejarano (2016) describiendo las bases de la investigación cualitativa, considera que las entrevistas ofrecen un acceso detallado y contextual al mundo subjetivo de los participantes, permitiendo comprender sus vivencias, pensamientos y valoraciones. De acuerdo con el texto, las entrevistas no estructuradas facilitan la indagación sobre motivaciones y significados emergentes durante el diálogo, adaptando las preguntas según las respuestas obtenidas y favoreciendo un ambiente de confianza, en especial cuando se abordan aspectos personales enriqueciendo así la comprensión del fenómeno estudiado desde un enfoque cualitativo.

En este sentido, las entrevistas realizadas a los maestros Pablo Fonseca y Juan Fernando Pulido, permitieron reconstruir desde sus propias voces la historia y evolución de la música carranguera, una manifestación cultural profundamente enraizada en el campo colombiano. Según los entrevistados, su origen está vinculado al contexto social campesino, en donde la palabra *carranga* aludía al ganado viejo o muerto, cargando connotaciones marginales y casi ilegales en sus inicios. No obstante, con el impulso del maestro Jorge Velosa Ruiz en las décadas de 1970 y 1980, el término se resignificó, y el género comenzó a consolidarse como una expresión artística legítima.

En su evolución, la música carranguera ha diversificado su sonoridad. Tradicionalmente basada en tiple, requinto y guitarra, ha incorporado instrumentos como el

acordeón, la tambora y diversas percusiones, ampliando sus posibilidades tímbricas. Aunque deriva de la música campesina tradicional —la cual usaba guitarras en distintos roles (marcante, puntera, acompañante) y guacharaca—, la carranga ha desarrollado una identidad propia. En cuanto a su estructura, mantiene una armonía sencilla fundamentada en tónica, subdominante y dominante, con ritmos como el merengue y la rumba campesina. Sin embargo, actualmente se observa una apertura hacia nuevas progresiones armónicas, modulaciones y exploraciones melódicas que enriquecen el género.

Los estilos regionales también ofrecen variedad: desde el carranguero santandereano hasta el guasqueño en Cundinamarca, pasando por manifestaciones en Norte de Santander y Venezuela, donde incluso se han realizado competencias internacionales. Grupos como Pulido Son, dirigido por Juan Fernando Pulido, y compositores como Pablo Fonseca, Libardo González, Álvaro Suesca y Juan Eloy Mesa han sido clave en la expansión del repertorio, difundiendo la carranga en festivales, concursos y plataformas como YouTube, lo que ha permitido conectar con nuevas generaciones.

En el campo de la enseñanza y el aprendizaje, los maestros destacan la necesidad de formalizar el aprendizaje del género sin perder su esencia oral. En esta línea, Juan Fernando Pulido ha desarrollado métodos estructurados para enseñar carranga, integrando lectura musical, teoría y producción de materiales didácticos. Esta sistematización busca superar barreras de acceso al conocimiento musical en zonas rurales y llevar el género a universidades y academias. La escritura de partituras y la documentación del repertorio son esfuerzos clave para su preservación y transmisión.

Por su parte, el maestro Luis David Hurtado propone una pedagogía creativa y lúdica. Enfatiza que el aprendizaje musical debe trascender la teoría, integrando el juego, el movimiento, la emoción y la resolución de problemas. Su enfoque promueve la libertad expresiva, el pensamiento crítico y la diversidad compositiva desde edades tempranas, con el propósito de democratizar el acceso a la música y enriquecer el panorama cultural. Para el maestro, la música debe ser accesible a todos, y compartirla es una forma de inspirar a otros a crear y participar.

Música carranguera: voz del altiplano y resistencia campesina

Cárdenas (2020) explica que la música carranguera tiene su origen en una forma de expresión típica del dialecto cundiboyacense, especialmente en la región de

Ubaté, donde esta palabra comenzó a usarse para describir elementos del contexto rural que luego dieron nombre al género musical. La palabra *carranga* inicialmente hacía referencia a un ganado viejo, flaco y enfermo. Con el tiempo, este término se trasladó a la vida cotidiana y a las expresiones culturales de la región, particularmente en el contexto de la música y la narrativa popular de Boyacá.

Según Jorge Velosa, uno de sus principales exponentes, la palabra *carranguero* se relaciona con el comercio de animales en condiciones específicas, y posteriormente, se adoptó para describir un estilo musical que refleja la vida campesina, sus historias y tradiciones propias de Boyacá. Por lo tanto, la *música carranguera* surge como una expresión cultural que representa las vivencias del campesinado boyacense, enriquecida por el dialecto y los imaginarios sociales de la región, consolidándose como un patrimonio musical que narra y afirma la identidad regional. El patrimonio cultural inmaterial comprende las expresiones espirituales y simbólicas heredadas, como lengua, costumbres, música y tradiciones donde la carranga refleja este legado al narrar la vida cotidiana del pueblo boyacense (Cárdenas, 2020).

En cuanto a sus características interpretativas, Garzón Cano (2017) afirma que este ritmo debe circunscribirse principalmente al merengue y a la rumba, por ser dos de los estilos de mayor relevancia dentro de la tradición carranguera, sin desconocer los subritmos que suelen añadirse al ritmo base. El autor explica que el nombre de cada nuevo ritmo se origina a partir de la combinación o apropiación de elementos de otros géneros, generando así nuevas sonoridades y características musicales. Dichos elementos se enfocan en aspectos específicos como las células rítmicas, las progresiones armónicas y las melodías características del ritmo de referencia. A partir de ello, del merengue carranguero se derivan variantes como el merengue bambaqueado, apasillado, joropeado, fiestero y arriado; mientras que, en el ámbito de la rumba, surgen formas como la rumba ligera, corrida, ronda y rap, entre otras. Esta diversidad rítmica hace necesario comprender elementos musicales fundamentales como la estructura formal, la armonía, la melodía y el ritmo, los cuales permiten una interpretación consciente y contextualizada del repertorio carranguero.

La estructura musical de la carranga se deriva de la música dramática y adopta la forma de canción popular, compuesta generalmente por estrofas y coro. No obstante, también puede presentar una forma libre que permite al autor desplegar su creatividad. Por lo general,

la pieza carranguera inicia con una introducción, en la que se destaca una melodía principal interpretada por el requinto o la dulzaina —también conocida como armónica—, instrumentos que cumplen una función melódica dentro del formato y dan paso a la entrada de la voz (Garzón Cano, 2017).

La sección cantada corresponde a la estrofa o parte A, compuesta por frases asonantes que repiten sonidos vocálicos similares, aportando musicalidad y coherencia al discurso lírico. La parte B o coro introduce un cambio rítmico y melódico que refuerza el mensaje central, promueve la participación colectiva y facilita la memorización, aspectos esenciales del carácter festivo y comunitario de la carranga. Garzón Cano (2017) señala que esta sección “resalta la canción; en la música carranguera participa toda la parte vocal de la agrupación donde las voces se distribuyen en intervalos de tercera o sexta [...] compuesto por una o dos frases de cuatro compases con repetición” (p. 33). Dos elementos complementan esta estructura: el interludio y la salida o remate. El primero consiste en repetir la melodía de la introducción o presentar una nueva, aportando dinamismo a la obra; el segundo ocurre cuando el volumen disminuye progresivamente hasta desaparecer. En cuanto a la armonía, la música carranguera se rige por el sistema tonal “al igual que muchas músicas populares de Occidente, utilizando el modo jónico (mayor) y eólico (menor), lo que permite contar con doce transposiciones para cada uno de estos modos” (Garzón Cano, 2017, p. 34). El papel armónico recae principalmente en el tiple, la guitarra y el requinto, instrumentos que aportan equilibrio y versatilidad sonora. Garzón-Martínez y Jiménez-Bernal (2022) atribuyen a estos instrumentos cualidades humanas como la voz, la emoción o la sabiduría, al establecer una relación comunicativa en la que los instrumentos actúan como oyentes activos y portadores de significado. Finalmente, el ritmo y la percusión están liderados por la guacharaca, instrumento “que marca los tiempos fuertes del compás y sus respectivas subdivisiones, además de definir las dinámicas con las que se interpretará la obra musical” (Garzón Cano, 2017, p. 39).

Este instrumento posee también un profundo valor simbólico, como se refleja en la canción Regalito de Navidad de Sebastián Pico, donde se menciona una guacharaca fabricada por su padre. Esta práctica artesanal evidencia una tradición transmitida de generación en generación, en la que los intérpretes construyen sus propios instrumentos, reflejando autosuficiencia creativa, memoria familiar y vínculo comunitario.

En conclusión, la música carranguera constituye una manifestación cultural profundamente arraigada en la vida y el sentir del campesinado colombiano. Más allá de su función artística, actúa como un medio de comunicación que narra las vivencias, valores y desafíos del mundo rural.

El bambuco: símbolo nacional y narración del mestizaje

El bambuco se ha consolidado como una de las expresiones más representativas del mestizaje colombiano. Su origen híbrido, que amalgama influencias africanas, indígenas y españolas, refleja la complejidad cultural del país. Este género emergió en el Gran Cauca con raíces afrodescendientes, y luego se integró a contextos urbanos y de élite en el altiplano central. Cruz González (2002) destaca que, desde 1823, el bambuco comenzó a circular entre todas las clases sociales, siendo interpretado tanto en escenarios populares como institucionales.

A partir del siglo XIX, el bambuco fue apropiado como símbolo patrio en medio del auge del liberalismo y el romanticismo. Escritores y músicos como Jorge Isaacs, Medardo Rivas, Temístocles Avella y Rafael Pombo contribuyeron a su legitimación nacional. Pombo, en particular, lo asoció a gestas independentistas como la Batalla de Ayacucho, exaltando su carácter heroico y popular en poemas y composiciones musicalizadas por Oreste Sindici. Según Mendoza Ávila (2009), este vínculo entre bambuco y nación se convirtió en mito fundacional.

Instrumentistas como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo difundieron el bambuco a través de estudiantinas y duetos, grabando discos que circularon internacionalmente. Desde lo jurídico y lo simbólico, el bambuco fue llamado *baile nacional* y *música nuestra*, aunque su asociación con la identidad nacional fue más una construcción retrospectiva que una realidad durante el periodo independentista (Cruz González, 2002, p. 222).

En el plano musical, el bambuco se caracteriza por su métrica ambigua (6/8 o 3/4), lo que genera una sensación rítmica “quebrada” o sesquiáltera. Esta superposición binaria-ternaria crea una textura fluida, ideal para la improvisación y el diálogo instrumental. El acompañamiento de tiple y guitarra alterna figuras de corcheas y semicorcheas, con cambios armónicos frecuentes y frases melódicas flexibles. Esta riqueza estructural se combina con una fuerte carga simbólica, que articula diversidad cultural y proyecto nacional.

Así, el bambuco no solo es una expresión artística, sino un dispositivo político-cultural que encarna la nación mestiza, joven y republicana que se imaginó durante el siglo XIX. Su función integradora, entre regiones y clases sociales, ha sido fundamental en la construcción del *ser colombiano*.

El pasillo: modernidad musical e identidad urbana

El pasillo colombiano constituye una reinterpretación local del vals europeo, adaptado a las condiciones culturales del país. Surgido en el contexto post independentista, el pasillo acompañó el proceso de definición de una identidad nacional moderna. Rodríguez Melo (2016) lo considera un “género europeo fundacional de lo colombiano” (p. 1), pues no representa una fusión de culturas, sino una resignificación urbana del vals, enmarcada en ideales de civilización y modernidad.

A diferencia del bambuco, tradicionalmente asociado al campo y lo popular, el pasillo se consolidó en ambientes urbanos y letrados. Durante los siglos XIX y XX, se ejecutó tanto en piano y violín en salones aristocráticos como en tiple y bandola en contextos populares. Esta versatilidad le permitió cumplir múltiples funciones: pieza festiva, himno patriótico, recurso pedagógico o acompañamiento litúrgico (Cruz González, 2002). El pasillo fue también objeto de debate entre los defensores de una música nacional basada en el pueblo (como Emilio Murillo) y quienes buscaban su refinamiento académico (como Guillermo Uribe Holguín). Esta tensión entre lo popular y lo culto definió gran parte de su historia, alimentando su capacidad para transitar entre esferas sociales, espacios performativos y estéticas musicales. En sus primeras apariciones, fue conocido como vals nacional rápido, capuchinada o varsoviana. Martínez Ossa (2009) señala que su ritmo acelerado lo hizo apto para el baile, lo que favoreció su difusión.

En términos musicales, el pasillo mantiene una métrica binaria (2/4 o 6/8), con armonías funcionales derivadas del Romanticismo y ornamentaciones melódicas que permiten al intérprete demostrar virtuosismo. Según Hoyos (2014), desde la Teoría Generativa de la Música Tonal, su estructura se configura mediante patrones auditivos que garantizan coherencia y expresividad. En cuanto al vestuario, el pasillo refleja su doble carácter. Mientras que en el siglo XIX se asociaba con trajes elegantes de salón, las interpretaciones folclóricas actuales adaptan estos elementos a una estética andina campesina. Este tránsito entre el refinamiento europeo y

la raíz popular sintetiza las tensiones entre tradición e innovación, campo y ciudad, centro y periferia.

El pasillo, en este sentido, no es solo un legado musical, sino un símbolo de las complejidades sociales de Colombia. Funciona como puente entre lo académico y lo popular, legitimándose como una de las manifestaciones más representativas del patrimonio sonoro nacional. Su valor radica en su capacidad de adaptación, en su riqueza expresiva y en su poder para articular discursos de pertenencia desde lo musical.

Marco pedagógico-metodológico de la cartilla digital

La cartilla *La flauta suena en Cundinamarca Vol. 2, explorando la música carranguera, el bambuco y el pasillo: cartilla digital nivel intermedio para flauta traversa*, constituye una propuesta didáctica y pedagógica cuyo propósito es fortalecer los procesos educativos en las escuelas de formación musical, academias, y casas de la cultura del departamento de Cundinamarca y el país (Colombia). Este material, continúa la línea iniciada en un proyecto previo, liderado por los mismos autores, que se titula: *La flauta suena en Cundinamarca desde la rumba criolla y el torbellino: cartilla digital de iniciación para flauta traversa*, ofreciendo una inmersión en otros tres géneros de la música tradicional de la región andina como lo son: la música carranguera, el bambuco y el pasillo, pilares del patrimonio sonoro cundiboyacense.

Desde el punto de vista didáctico, la cartilla se estructura en unidades que combinan ejercicios técnicos, guías metodológicas y repertorios arreglados y compuestos expresamente para este proyecto. Su diseño responde a una secuencia pedagógica progresiva, abordando de manera integrada aspectos técnicos como la emisión del sonido, la articulación, la flexibilidad, el manejo de dinámicas, la afinación y la destreza técnica. Cada ejercicio y obra está acompañada de orientaciones interpretativas que fortalecen la comprensión musical y la autonomía del estudiante, permitiendo un tránsito gradual entre el estudio técnico y la interpretación artística.

El enfoque pedagógico de la propuesta se inscribe en los fundamentos del *Modelo Educativo Digital Transmoderno* (MEDIT), adoptado por la Universidad de Cundinamarca, el cual concibe al estudiante como un sujeto actuante, reflexivo y transformador. Desde esta perspectiva, el aprendizaje musical se entiende como un proceso transdisciplinar que integra la investigación-creación, el uso de tecnologías digitales y el reconocimiento del contexto sociocultural del territorio

(Muñoz Barrera, 2019; Muñoz, 2024). La metodología combina estrategias de investigación documental y métodos cualitativos, que privilegian la comprensión de las experiencias musicales, el diálogo entre saberes y la reflexión crítica sobre la práctica instrumental (Cano & Opaso, 2014).

Uno de los aportes más destacados de la cartilla es su carácter innovador, expresado en la incorporación de recursos digitales interactivos: grabaciones de acompañamientos instrumentales (*backing tracks*) con guitarra, tiple y percusión; videos demostrativos; y partituras editadas en formatos multimedia. Estos elementos amplían el acceso al aprendizaje musical, fomentan la práctica autónoma y fortalecen la relación entre la interpretación, la escucha y el contexto cultural. Así, la cartilla combina tradición y tecnología, configurándose como un modelo de educación artística contemporánea alineado con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ONU, 2015) y las políticas del Plan Nacional de Música para la Convivencia y el Plan Nacional de Cultura 2024–2038 (Ministerio de las Culturas, 2024).

En cuanto a su relación con otros métodos de nivel intermedio para flauta traversa, esta propuesta dialoga de manera complementaria con materiales consolidados tanto en el ámbito nacional como internacional. En el contexto colombiano, se relaciona con el Cuaderno de Ejercicios para Flauta del Ministerio de Cultura y con el método *Cómo iniciar una banda* (Arteaga, 2015), los cuales abordan la enseñanza colectiva e introducen ritmos tradicionales, aunque sin profundizar en un contexto territorial específico. También comparte afinidades con el Estudio Flauta de Rubio (2020), que incorpora contenidos interactivos, y con la guía metodológica de Vargas (2014) sobre el bambuco y el pasillo, aunque el proyecto *La flauta suena en Cundinamarca* se distingue por su énfasis en la investigación musical regional y su aplicación directa al repertorio local.

La cartilla se relaciona con métodos tradicionales de la escuela francesa nivel internacional, la cartilla convive con métodos tradicionales de la escuela francesa (Taffanel & Gaubert, 1923), alemana (Moyse, 1934) e italiana (Gariboldi, 1874), de los cuales retoma principios técnicos universales, pero los resignifica desde un enfoque contextualizado, territorial y latinoamericano. En este sentido, el proyecto no pretende sustituir estos referentes, sino complementarlos desde la perspectiva decolonial del aprendizaje musical, que reconoce la riqueza de los repertorios tradicionales y su potencial pedagógico.

El impacto potencial de esta cartilla se proyecta en tres niveles. En primer lugar, fortalece la identidad cultural del territorio al integrar la enseñanza instrumental con el reconocimiento de los géneros musicales autóctonos. En segundo lugar, apoya la labor docente mediante un recurso estructurado, metodológicamente sólido e inclusivo, que responde a las necesidades actuales de la educación musical no formal. Finalmente, promueve la innovación educativa y artística, al unir la tradición con la tecnología en un espacio de aprendizaje transmoderno que transforma la manera de enseñar y vivir la música. En síntesis, *La flauta suena en Cundinamarca Vol. 2*, no solo representa un aporte metodológico a la enseñanza de la flauta traversa en Colombia, sino que constituye un modelo de educación musical situada, participativa y creativa, en la que convergen la pedagogía, la investigación y la memoria cultural del territorio.

Conclusión

La experiencia que hoy compartimos nace de una necesidad urgente: repensar la educación musical en Cundinamarca desde una perspectiva que articule lo técnico, lo cultural y lo pedagógico. En un país tan diverso como Colombia, donde los repertorios tradicionales suelen estar ausentes de los procesos formativos institucionales, se vuelve indispensable generar propuestas que reconozcan y valoren el patrimonio musical como parte esencial de la formación de los músicos.

Los hallazgos de esta investigación-creación evidencian la necesidad de recursos pedagógicos que integren la formación técnica con la comprensión cultural del repertorio tradicional. En respuesta a esta necesidad, se diseñó una cartilla digital para el nivel intermedio de flauta traversa, centrada en tres géneros representativos del altiplano cundiboyacense: la carranga, el bambuco y el pasillo. Más que un material de estudio, la cartilla se configura como una herramienta de apropiación cultural, construcción de identidad y diálogo entre la tradición rural y la formación académica, al abordar no solo aspectos técnicos, sino también la historia, la función social y el valor simbólico de cada género.

Otra contribución relevante de la investigación corresponde al proceso metodológico, de carácter cualitativo, que incorporó un sólido componente documental y etnográfico. A partir de entrevistas realizadas a gestores culturales —entre ellos los maestros Pablo Fonseca, Juan Fernando Pulido y Luis David Hurtado—, fue posible reconstruir el tránsito de la música carranguera desde los márgenes sociales hasta su reconocimiento en ámbitos institucionales. Los

testimonios evidenciaron que la oralidad, la creatividad, el juego y la memoria constituyen pilares fundamentales de una pedagogía alternativa que emerge desde los territorios y establece un diálogo con la formación académica sin perder su raíz cultural.

El estudio también evidenció una problemática recurrente en la enseñanza de la flauta traversa en contextos no formales: la falta de materiales adecuados al nivel intermedio. Muchos de los métodos disponibles resultan excesivamente básicos o, por el contrario, exigen niveles de virtuosismo que no corresponden con las trayectorias formativas reales. Por ello, la cartilla propone una secuencia didáctica progresiva, que combina ejercicios técnicos inspirados en métodos clásicos (como los de Taffanel, Moyse o Wye) con repertorios tradicionales adaptados al nivel del estudiante, siempre con un enfoque contextualizado y sensible a la diversidad cultural.

La integración entre la técnica instrumental y la comprensión profunda del entorno sonoro, histórico y social del estudiante, a través de los repertorios seleccionados, busca que los aprendices no solo interpreten la música, sino que la vivan, la comprendan y la resignifiquen desde su propia experiencia. Asumiendo que la música es un bien público que fortalece la democracia, el sentido de pertenencia y la construcción de ciudadanía cultural donde la música carranguera, el bambuco y el pasillo representan tres formas distintas, pero complementarias, de construir identidad a través de la música. Mientras la carranga proyecta la voz del campesinado como sujeto histórico y cultural, el bambuco articula el imaginario de una nación mestiza e independiente, y el pasillo encarna la modernidad urbana y la tensión entre lo europeo y lo criollo. Estos géneros son narrativas sonoras que han contribuido a la configuración simbólica de Colombia en su diversidad rítmica, histórica y social, ofreciendo una ventana privilegiada para comprender la historia del país desde el arte y la memoria colectiva.

La música es entendida como práctica cultural, no solo como habilidad técnica. Y por ello, el enfoque pedagógico se apoya en teorías como la del aprendizaje significativo, el constructivismo y la inteligencia musical, reconociendo al estudiante como sujeto activo en la construcción del conocimiento. Este abordaje permite desarrollar no solo habilidades musicales, sino también capacidades críticas, expresivas y colaborativas incorporando herramientas tecnológicas que enriquecen el proceso de enseñanza-aprendizaje. No se trata de reemplazar la presencialidad, sino de complementarla, respondiendo a los retos que nos dejó la pandemia y a

las oportunidades que abre la digitalización para la democratización del conocimiento musical. Audios, partituras interactivas e hipervínculos permiten ampliar la experiencia, facilitar la práctica autónoma y vincular a estudiantes de distintos contextos geográficos.

En síntesis, este proyecto propone una manera distinta de enseñar y aprender música: más integral, más humana, más conectada con la vida real de nuestros estudiantes. Una educación musical que no ignora la técnica, pero que pone en el centro a las personas, sus memorias, sus territorios y sus voces. La cartilla digital aquí presentada es apenas un primer paso. Pero creemos que puede abrir camino hacia nuevas investigaciones, nuevas metodologías y, sobre todo, nuevas formas de pensar la música como herramienta de transformación social y cultural.

Referencias

- [1] Arteaga, C. A. (2015). *Cómo iniciar una banda: método colectivo*. Ministerio de Cultura de Colombia. <https://mng.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Como-Iniciar-una-Banda-Infantil-Método-Colectivo.aspx>
- [2] Cano, R. L., & Opaso, Ú. S. (2014). *Investigación artística en música*. Conaculta Fonca.
- [3] Cárdenas, O. A. (2020). Identidad boyacense, música carranguera. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (35), 111-130. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/linguistica_hispanica/article/view/10031/
- [4] Carrillo Gómez, J. D. (2023). *Pedagogía del carranguerismo: La Educación Popular y la Cultura Popular Carranguera en la construcción de las reflexiones socio-ambientales y la apropiación territorial* [Trabajo de Grado, Universidad de Cundinamarca]. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/server/api/core/bitstreams/727666ae-8a01-4eb6-9134-53558c5c6206/content>
- [5] Castelblanco Arcila, P.V. (2023). *Creación de cartilla de estudio para clarinete* [Trabajo de Grado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/server/api/core/bitstreams/68750012-0739-42db-863a-9d87a401027b/content>
- [6] Cely Triana, A. F. (2019). *Obras y estudios originales para tiple-requinto* [Trabajo de Grado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional. <https://n9.cl/nvfdss>
- [7] Cruz González, M. A. (2022). Folclore, música y nación: el papel del Bambuco en la construcción de lo colombiana. *Revista Nómadas*, (17), 219-231 <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105117951017.pdf>
- [8] Departamento Nacional de Planeación. (2008). *Plan Nacional de Música para la Convivencia*. https://spi.dnp.gov.co/App_Themes/SeguimientoProyectos/ResumenEjecutivo/1190001280000.pdf
- [9] Gariboldi, G. (1874). *20 Studies for Flute, Op. 132*. Schott.
- [10] Garzón Cano, J. A. (2017). *Características interpretativas de la música carranguera* [Trabajo de Grado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/server/api/core/bitstreams/9cb5fbf4-45ea-4adf-bcb1-de96be517c81/content>
- [11] Gil Álvarez, M. F. (2022). *Método para el estudio de la flauta traviesa y de aprendizaje musical* [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/entities/publication/574e8b78-058f-4421-ad9b-a0b595ade0bf>
- [12] Gómez Vargas, M., Galeano Higueta, C. & Jaramillo Muñoz, D. A. (2015). El estado del arte: una metodología de investigación. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 6(2), 423-442. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/server/api/core/bitstreams/dff30d9b-8c10-4d87-a4f7-7cbfd292d5a2/content>
- [13] Guerrero Bejarano, M. A. (2016). La investigación cualitativa. *Revista de la Universidad Internacional del Ecuador*, 1(2), 1-9. <http://201.159.222.115/index.php/innova/article/view/7/8>
- [14] Ley 397 de 1997. (1997, 7 de agosto). Congreso de la República. Diario Oficial No. 43102. https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma_pdf.php?i=337
- [15] Ley 1037 de 2006. (2006, 25 de julio). Congreso de la República. Diario Oficial No. 46741. <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1672986>
- [16] Ley 1185 de 2008. (2008, 12 de marzo). Congreso de la República. Diario Oficial No. 46929. https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma_pdf.php?i=29324
- [17] López Pulido, J. F. *Propuesta metodológica para la enseñanza e interpretación de la música carranguera* [Trabajo de grado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/items/550d2928-7c54-4c5a-838f-7e0baf114fdf>
- [18] Martínez Ossa, C. E. (2009). *Composición y producción de Bambucos y Pasillos basados en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX* [Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional. <https://repositorio.javeriana.edu.co/handle/10554/4376>
- [19] Mendoza Ávila, C. A. (2009). *El bambuco, sinfonía de la patria. Raza, región y nación en la construcción de la música nacional colombiana* [Trabajo de Grado de Maestría, Universidad de los Andes]. Repositorio institucional. <https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/e0484695-c338-4e3c-9341-43b72041a281/content>
- [20] Ministerio de Cultura República de Colombia. (2010). *Plan Nacional de Música para la Convivencia*. <https://mng.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Cartilla%20Alcaldes%20y%20Gobernadores/GUIAALCALDESYGOBERNADORES.pdf>
- [21] Ministerio de Cultura. (2021). *Plan Nacional para la Protección y Promoción del Patrimonio Bibliográfico y Documental 2021 – 2030*. <https://n9.cl/ph5c0n>
- [22] Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de la República de Colombia. (2024). *Plan Nacional de Cultura 2024-2038. Cultura para el cuidado de la diversidad de la vida, el territorio y la paz*. https://www.mincultura.gov.co/despacho/plan-nacional-de-cultura/Documentos/PLAN%20NACIONAL%20CULTURA_26-07-2024.pdf
- [23] Moyse, M. (1934). *De la sonorité: Art et technique*. Alphonse Leduc.
- [24] Muñoz Barrera, J. (2019). *Modelo Educativo Digital Transmoderno (MEDIT)*. Universidad de Cundinamarca.
- [25] Muñoz Barrera, A. (2023). *El Modelo Educativo Digital Transmoderno (MEDIT), una respuesta a la educación del siglo XXI*.

<https://www.ucundinamarca.edu.co/documents/rectoria/2023/LIBRO-MEDIT%20.pdf>

- [26] Muñoz Barrera, J. (2024). *Plan Rectoral 2023–2027: Campo Multidimensional de Aprendizaje*. Universidad de Cundinamarca.
- [27] ONU. (2015). *Objetivos de Desarrollo Sostenible: Educación de calidad (ODS 4)*. Naciones Unidas. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/education/>
- [28] Prada Pérez, B. A. (2020). *"Las rondas de Velosa" una propuesta de adaptación de dos rumbas carrangueras para banda sinfónica*. Grado 2. [Trabajo de grado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/items/56a4e113-f6dc-4312-b43e-68573e6becda>
- [29] Rodríguez Melo, M. (2016). El pasillo entre Colombia y Ecuador: tema, variaciones y coda. https://www.researchgate.net/publication/301566615_EL_PASILLO_ENTRE_COLOMBIA_Y_ECUADOR_tema_variaciones_y_coda
- [30] Rubio, F. J. (2020). *Estudio Flauta: método interactivo de iniciación*. Blog Flautístico. <http://flautistico.com/archivos/Metodo%20de%20flauta%20Estudio%20Flauta.pdf>
- [31] Salcedo Guzmán, S. J. (2020). *Cuatro transcripciones sobre Bambuco caucano del compositor José Antonio Durán* [Trabajo de grado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/server/api/core/bitstreams/f7a00de8-7cef-42f0-a325-3f56cd723afd/content>
- [32] Sandoval, G. M. (2020). *El violonchelo en el Bambuco* [Trabajo de Grado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional. <https://n9.cl/03sy9>
- [33] Sierra Casas, S. A. (2019). El pasillo colombiano a través del Corno Francés: adaptaciones y arreglos [Trabajo de Grado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/items/0560bf6a-0964-4766-9d09-3a32663ea878>
- [34] Taffanel, P., & Gaubert, P. (1923). *Méthode complète de flûte*. Alphonse Leduc.
- [35] Vargas, C. G. (2014). *Guía metodológica para la iniciación y el aprendizaje de la flauta traversa desde el Bambuco y el Pasillo colombianos* [Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional UPN. <http://upnblib.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1432>