

**RECITAL CREATIVO: ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE MÚSICA
TRADICIONAL ANDINA NARIÑENSE, PARA QUINTETO DE BRONCES**

JOSE VICENTE ARTEAGA MONTENEGRO

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2010**

**RECITAL CREATIVO: ARREGLOS Y ADAPTACIONES DE MÚSICA
TRADICIONAL ANDINA NARIÑENSE, PARA QUINTETO DE BRONCES**

JOSE VICENTE ARTEAGA MONTENEGRO

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Licenciado en Música**

**Asesor
JAVIER E. FAJARDO CH.
Licenciado en Música**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2010**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado, son responsabilidad exclusiva de su autor”

Artículo 1º de acuerdo N° 32 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del asesor

RESUMEN

Este documento presenta en primera instancia una reseña histórico – geográfica sobre la cultura de la región andina Nariñense con respecto a las creaciones musicales producto de compositores destacados dentro de la estética de la tradición y cultores del folklore local.

Como segundo componente del documento se presenta una serie de arreglos y adaptaciones para formato de quinteto de bronce sobre obras musicales propias de la región, como en el caso de La “Guaneña”, cuyo objetivo es proporcionarle un valor *académico y universal* al emplear materiales y procedimientos de composición y arreglos contemplados en el estudio de la música occidental, propiciando de forma subsecuente el fortalecimiento y la consolidación de la identidad regional realizando estudios sobre el folklore local.

La música de la región andina Nariñense servirá como un medio de expresión tendiente a revitalizar antecedentes étnicos culturales, que sirve como campo de acción musical y social dentro de diversas fuentes que enriquecen nuestra cultura.

La investigación está encaminada a buscar el fortalecimiento del quehacer musical dentro del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, contemplado en una formación integral que ofrezca un espacio para el desarrollo de habilidades relacionadas con la composición, adaptación y la interpretación de la música popular de la región andina Nariñense.

Dentro de la investigación se han abordado diferentes aspectos relacionados con la aplicación de arreglos y adaptaciones de música de reconocidos compositores Nariñenses, todo esto reflejado en el desarrollo de los mismos a partir del tratamiento académico sin dejar de lado la importancia que tiene lo tradicional.

El Recital Creativo: Arreglos y adaptaciones de música tradicional andina nariñense, para quinteto de bronce contiene un sustento teórico que maneja diferentes manifestaciones del folklore Nariñense tales como el componente histórico y social sobre los cuales giran las obras musicales, y que a su vez, es el fundamento principal sobre el cual están construidos los temas y los alcances investigativos así como la puesta en escena y posterior socialización como el resultado máximo encaminado hacia el tratamiento de la música Nariñense en un contexto académico.

ABSTRACT

This document presents in the first instance a review historical - geographical on the culture of the Andean region Nariñense with regard to the musical creations composers' product emphasized inside the aesthetics of the tradition and worshippers of the local folklore.

Since the second component of the document appears a series of arrangements and adjustments for format of quintet of bronzes on musical own works of the region, since in case of The "Guaneña", which aim is to provide to him an academic and universal value on having used materials and procedures of composition and arrangements contemplated in the study of the western music, propitiating of subsequent form the strengthening and the consolidation of the regional identity realizing studies on the local folklore.

The music of the Andean region Nariñense will serve as a way of expression tending to revitalize ethnic cultural precedents, which it serves as field of musical and social action inside diverse sources that enrich our culture.

The investigation is directed to look for the strengthening of the musical occupation inside the Department of Music of Nariño's University, contemplated in an integral formation that offers a space for the development of skills related to the composition, adjustment and the interpretation of the popular music of the Andean region Nariñense.

Inside the investigation there have been approached different aspects related to the application of arrangements and adjustments of music of recognized composers Nariñenses all that reflected in the development of the same ones from the academic treatment without leaving of side the importance that has the traditional thing.

The Creative Recital: Arrangements and adjustments of traditional Andean music nariñense, for quintet of bronzes contains a theoretical sustenance that handles different manifestations of the folklore such Nariñense as the historical and social component on which they turn the musical works, and that in turn, it is the principal foundation on which the topics and the scopes are constructed investigative as well as the putting in scene and later socialization as the maximum result directed towards the treatment of the music Nariñense in an academic context.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	12
1. TEMA	13
2. TITULO	14
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	15
3.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	15
4. OBJETIVOS	16
4.1 OBJETIVO GENERAL	16
4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
5. JUSTIFICACIÓN	17
6. MARCO DE REFERENCIA	18
6.1 MARCO CONTEXTUAL	18
6.1.1 Macro Contexto	18
6.1.2 Micro Contexto	19
6.2 MARCO DE REFERENCIA	20
6.2.1 Marco de Antecedentes	20
6.2.2 Marco Conceptual	20
6.3 MARCO HISTÓRICO	28
6.3.1 Historia de Nariño	28
6.3.2 Agustín Agualongo (1780 – 1824)	33
6.3.3 La Música Popular Nariñense	34
6.3.4 Reseña Histórica de la “Guaneña”	35
6.3.5 “La Guaneña” Página Inmortal de un Pueblo Glorioso	37
6.3.6 El Músico y el Humanista	42
6.3.7 Tipología Musical y Cultural Popular en la región Andina de Nariño	44
6.3.8 Música urbana y sub-urbana, Música de banda	46

6.3.9 El Son Sureño	46
6.3.10 Pedro Bombo	47
6.3.11 El Cachirí	49
6.3.12 El Chambú	52
7. DISEÑO METODOLÓGICO	54
7.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	54
7.1.1 Bibliográfica	54
7.2 ENFOQUE	54
7.2.1 Propositiva	54
7.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	55
7.4 HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS DE INFORMACIÓN	55
8. MATRIZ DE CATEGORIZACIÓN	56
9. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	59
9.1 NARIÑO (Preludio)	59
9.2 EL CHAMBÚ	72
9.3 LA GUANEÑA	79
9.4 PEDRO BOMBO	85
9.5 EL CACHIRÍ	96
9.6 EL SON SUREÑO	114
CONCLUSIONES	125
RECOMENDACIONES	126
BIBLIOGRAFIA	127
ANEXOS	129

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Matriz de Categorías	56

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Departamento de Nariño	18
Figura 2. Ciudad de San Juan de Pasto	19
Figura 3. Pedro Pombo	47
Figura 4. Rosendo Santander Garcés “Cachirí”	49

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Nariño	130
Anexo B. El Chambú	150
Anexo C. La Guaneña	164
Anexo D. Pedro Bombo	179
Anexo E. El Cahirí	198
Anexo F. Son Sureño	214

INTRODUCCION

La música Tradicional Andina Nariñense es fruto de una hibridación cultural y social entre los componentes armónicos, melódicos y rítmicos característicos de la idiosincrasia rural y la organología urbana, cuyos resultados giran alrededor de temáticas de la cotidianidad de la sociedad Nariñense, otorgándole una identidad y un valor estético único.

El Departamento de Nariño es una fuente de elementos culturales de transmisión y tradición que converge el desempeño de las sociedades, los cuales forman una identidad y unos rasgos característicos propios del habitante del sur occidente Colombiano.

Dado su carácter autóctono, esta música ha sido relegada a un plano inferior debido al menosprecio generalizado hacia la misma; El presente trabajo indaga históricamente en el desarrollo musical de la región andina Nariñense y toma como punto de partida el trabajo realizado por compositores vernáculos y destacados arreglistas para quinteto de Bronces que han sobresalido a nivel nacional por su labor de difusión y transmisión de la música regional.

Los arreglos musicales presentes en este documento contienen elementos de contraste tanto en el carácter como en el estilo de ejecución, debido a la aplicación de variaciones sobre los temas principales de cada obra sin dejar de lado su originalidad pero haciendo hincapié en la innovación a través de la eventual instrumentación empleada – Trompetas (primera y segunda), Trombón, Barítono y Tuba - , buscando futuros desarrollos musicales tanto a nivel de estudio como en la composición de músicas tradicionales.

1. TEMA

Interpretación de Arreglos y Adaptaciones de Música Tradicional Andina Nariñense, para Quinteto de Bronces

2. TITULO

Recital creativo: Arreglos y adaptaciones de música tradicional Andina Nariñense, para quinteto de bronces.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

3.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA

La música tradicional andina Nariñense ha sido tratada únicamente desde el ámbito popular, ignorando el carácter académico del cual ha hecho parte gracias a los aportes realizados por arreglistas tales como Victoriano Valencia, Rubén Darío Gómez P, José Revelo, Alexander Paredes Salazar, Andrey Ramos entre otros; los cuales han propiciado un tratamiento bandístico dentro de lo sinfónico y un mejoramiento sustancial en cuanto al componente interpretativo de esta música sin embargo se ha dejado de lado las agrupaciones o formatos de cámara.

Dentro del contexto regional, se viene adelantando un proceso de mejoramiento de la calidad de la interpretación musical a través del montaje de repertorio para banda de diferentes estilos y épocas; sin embargo no se le ha dado la relevancia suficiente a los componentes técnico e interpretativo presentes en arreglos para banda de composiciones tan conocidas como *La Guaneña*, *El Chambú*, *Pedro Bombo*, entre otros que requieren precisión a la hora de su ejecución y que además han sido objeto de reconocimiento a nivel Departamental y Nacional por su estilo y por su alto grado de complejidad.

El recital creativo: Arreglos y adaptaciones de música tradicional andina nariñense, para quinteto de bronce busca la aplicación de los conocimientos construidos desde la experiencia académica sobre las obras musicales anteriormente mencionadas, encaminado hacia la interpretación de forma técnica, al estilo de agrupaciones musicales reconocidas, sin dejar de lado el componente autóctono tan característico de esta música.

3.2 FORMULACION DEL PROBLEMA

¿Cuál es la importancia de llevar la música tradicional andina Nariñense hacia un contexto musical académico en un formato de quinteto de bronce?

4. OBJETIVOS

4.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar arreglos y adaptaciones para formato de quinteto de bronce de las obras *La Guaneña*, *Pedro Bombo*, *Cachirí*, *El Chambú*, *Son-Sureño* en un esfuerzo por resaltar el valor estético y cultural de la música tradicional Andina Nariñense a nivel local y regional, fomentando en los estudiantes del Departamento de Música de la Universidad de Nariño y la población en general, la participación activa en los procesos de aprendizaje tanto musical como social, dimensionando la riqueza sonora y estética de esta música para su posterior interpretación en público.

4.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Realizar mediante la consulta de documentos un sondeo geográfico e histórico de las composiciones musicales de la región andina Nariñense enmarcando de forma teórica el desempeño espacio - temporal de los compositores más renombrados y sus obras más celebres.
- Evaluar el nivel de complejidad rítmica, armónica y melódica de *La Guaneña*, *Pedro Bombo*, *Cachirí*, *El Chambú*, *Son-Sureño* y realizar modificaciones en cada uno de estos aspectos, tomadas como material de base para la realización de los diferentes arreglos y adaptaciones.
- Indagar diferentes versiones de estas composiciones rescatando elementos sonoros en cuanto a forma y estilo interpretativo que puedan servir para la consecución de dichos arreglos.
- Demostrar la importancia de la música tradicional de la región andina Nariñense mediante su tratamiento en formato de quinteto de bronce y su posterior difusión pública que permita a futuro la realización de estudios investigativos, analíticos o etnográficos, así como intervenciones musicales en donde se vean implícitos el montaje y la creación original de adaptaciones y arreglos para este tipo de música.

5. JUSTIFICACION

La Música Tradicional Andina Nariñense hace parte de una identidad cultural establecida, de este modo, el folklore regional se ve reflejado en composiciones musicales que trascienden la idiosincrasia del ciudadano pastuso, su cotidianidad y sus costumbres dentro de un ámbito social.

Esta investigación está fundamentada en el estudio de la música tradicional andina Nariñense y su posterior adaptación para quinteto de bronce servirá como base para posteriores investigaciones de permitan a los estudiantes de diversos instrumentos herramientas para el aprendizaje y la realización de arreglos, adaptaciones y composiciones de este tipo en diversos formatos.

La música tradicional andina Nariñense servirá como un medio de expresión tendiente a revitalizar antecedentes étnicos y culturales, y además sirve como campo de acción musical dentro de las diversas temáticas presentes en los lineamientos del Departamento de Música de la Universidad de Nariño.

Esta investigación ejecutará acciones encaminadas a contribuir al fortalecimiento de la creación musical enfocados hacia una formación integral que ofrezca un espacio para el desarrollo de habilidades relacionadas con la composición, adaptación y la interpretación de la música popular de la región andina Nariñense.

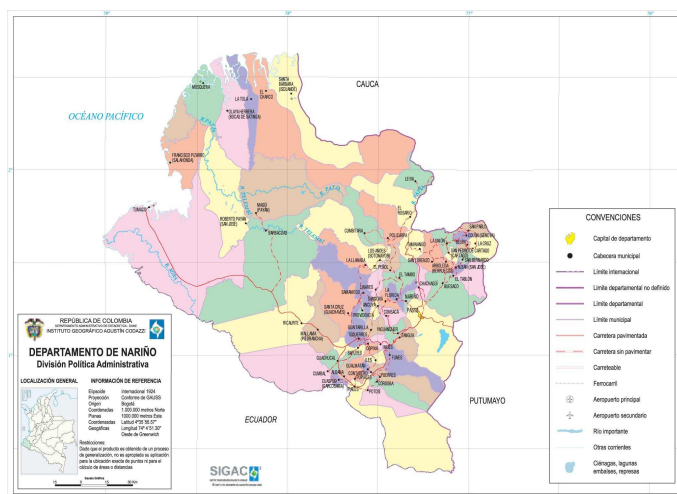
Los estudiantes del Programa de Licenciatura en Música se verán beneficiados en el campo de la formación musical en grupos de cámara, puesto que es una iniciativa al desarrollo musical creativo con base en la música de nuestro entorno, además contribuirá al enriquecimiento de nuestra cultura regional.

6. MARCO REFERENCIAL

6.1. MARCO CONTEXTUAL

6.1.1 Macro contexto

Figura 1. Departamento de Nariño



Fuente: Esta investigación

Nariño, departamento de Colombia situado en el extremo sur occidental de Colombia, entre los 0° 21' y 2° 40' de latitud N, y los 76° 50' y 79° 02' de longitud O. Limita al norte con el departamento de Cauca, al este con Putumayo, al sur con Ecuador, y al oeste con el océano Pacífico. Su nombre le fue concedido en memoria de Antonio Nariño, precursor de la independencia colombiana¹.

6.1.1.1 Geografía física. En Nariño se encuentran tres regiones perfectamente definidas, con una amplia variedad climática: la primera corresponde a la llanura del Pacífico, de clima cálido y alta lluviosidad; la segunda es la región andina, compuesta por la cordillera de los Andes, y la tercera, la región de la vertiente oriental amazónica, cubierta principalmente por selvas húmedas y lluviosas.

Este departamento tiene una extensión de 33.268 km², es el más volcánico de Colombia, pues en su territorio se ubican el Azufral, Chiles, Cumbal, Doña Juana y Galeras.

¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Nari%C3%B1o#Econom.C3.ADa>.

Uno de los principales accidentes es el nudo de Los Pastos, del cual se desprenden dos grandes ramales, el occidental y el centro oriental, este último más extenso que el anterior. La depresión llamada la hoz de Minamá, el valle Atriz y los altiplanos de Ipiales y Túquerres son característicos del departamento, además de los cerros de Sucumbíos, Cumbitara y Campana. Entre los accidentes costeros encontramos las bahías de Tumáco y San Ignacio, las puntas El Viudo y Boquerón, la isla de Cascajal y el cabo Manglares.

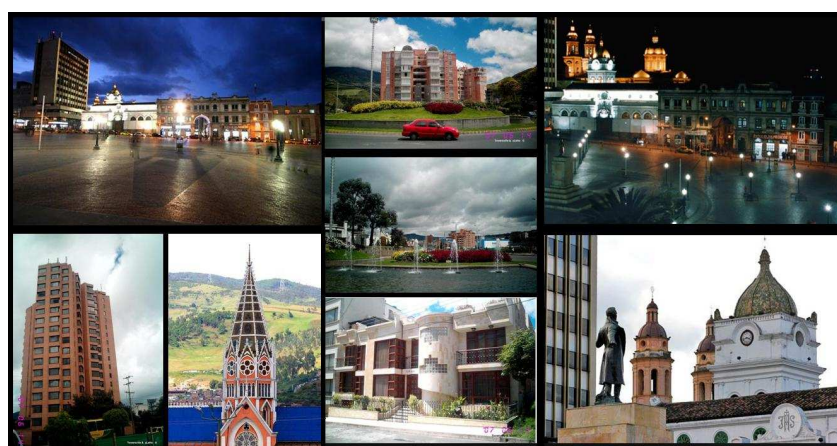
En Nariño nacen los ríos más importantes del país: Cauca, Magdalena, Patía y Caquetá; también discurren por este departamento los ríos Mira e Iscuandé. La laguna más importante es la de La Cocha o Guamués.

6.1.1.2 Economía. Su economía está basada en la agricultura, la ganadería y, en menor medida, la artesanía, el turismo, la minería y la pesca. Los productos agrícolas más destacados son el trigo, la cebada y las papas (patatas). Entre los metales que se explotan destaca el oro, la plata y el cobre.

Nariño posee lugares de gran belleza: Ipiales es llamada la ‘ciudad de las nubes verdes’ cerca de ella se levanta el imponente y majestuoso santuario de Nuestra Señora de Las Lajas. El puente Rumichaca es un puente natural fronterizo levantado sobre el río Guáitara; Tumáco posee bellas playas y fue uno de los principales puertos en el océano Pacífico².

6.1.2 Micro contexto

Figura 2. Ciudad San Juan de Pasto



Fuente: Esta investigación

² Ibíd., <http://es.wikipedia>.

Pasto es la ciudad capital del Departamento de Nariño en el sur de Colombia. Situada en el denominado Valle de Atriz, en medio de la Cordillera de los Andes en el macizo montañoso denominado Nudo de los Pastos al pie del volcán Galeras. Fundada por el explorador y conquistador español Lorenzo de Aldana en 1539 con el nombre de Villaviciosa de la Concepción, ahora se denomina oficialmente como San Juan de Pasto originado en el nombre de la comunidad indígena Los Pastos que habitaba la región a la llegada de los conquistadores españoles. Centro administrativo, cultural y religioso de la región desde la época de la colonia. Durante las guerras de la independencia adoptó la causa realista bajo el liderazgo de Agustín Agualongo de origen indígena por lo cual, una vez obtenida la independencia de España y sumado a su situación geográfica, se mantuvo aislada configurándose una actitud conservadora, tradicionalista y de ensimismamiento cultural con respecto al resto del país³.

6.2 MARCO DE REFERENCIA

6.2.1 Marco de Antecedentes. Se encontró como referencia el primer tomo de los temas musicales del Departamento de Nariño, realizado el 13 de Julio de 1978 por el autor Nemesiano Rincón, donde presenta un numero extenso de obras y compositores Nariñenses que se han destacado a nivel Departamental y Nacional por esta razón para la investigación servirá como referencia y permitirá conocer con mayor profundidad la música de la Región Andina Nariñense.

Se citan algunos compositores que se encuentran en este libro: Diógenes Apolinar Santander, Ismael Guerrero R., Primitivo Burbano Ismael Burbano Dorado, Leónidas Burbano M, José María Bucheli, Diógenes Ocaña, Julio Zaruma, Jesús Maya S., Manuel J. Zambrano, Juan Clímaco Benavides, Antonio David R., Manuel M. Rivera Z., Eduardo Guerrero M., Manuel Grajales Reyes, Luís E. Nieto.

En el Departamento de Nariño durante muchos años los conjuntos Nariñenses no se han disuelto, sino que han deleitado al oyente con sus creaciones musicales.

Actualmente no se han encontrado investigaciones acerca de la conformación de un Quinteto de Bronces, donde la música Nariñense lo haya tomado como un medio de investigación.

6.2.2 Marco Conceptual

6.2.2.1 Academia. Una sociedad artística. El término hacía referencia en un principio a una arboleda de Atenas consagrada al héroe mitológico Academo en la que platón estableció una escuela en el año 385 a.c. obró nueva actualidad con el resurgimiento del pensamiento platónico y neoplatónico en el renacimiento.

³ http://es.wikipedia.org/wiki/San_Juan_de_Pasto.

A mediados del siglo XVI había surgido en las ciudades italianas más de 200 academias en imitación del grupo de Ficino, la mayoría de ellas organizadas ya formalmente con estatutos escritos y exposiciones de sus objetivos eruditos. En las academias literarias y filosóficas como la academia Florentina y la academia Della Crusca de Florencia (creadas en 1540 y 1582, respectivamente), la música era un tema habitual de conversación y una fuente de entretenimiento. Junto a estos grupos nacieron también academias en las que la composición y la interpretación musical se convirtieron en su razón de ser fundamentalmente hoy incluso en la única.

La primera academia francesa instituida oficialmente por un real decreto otorgaba un lugar preeminente a la música: la academia de Poésie el Antoine de Baif y el músico Joachim Thibault de Courville. La academia pretendía redescubrir los efectos legendarios de la música antigua por medio de un nuevo estilo de poesía y música cuantitativa.

6.2.2.2 Autor. Literalmente es "el que hace". Puede entenderse igual que "compositor". Sin embargo, en muchas ocasiones, también se dice del que tiene la idea básica, especialmente la melodía, y deja el resto del trabajo a otros. Es el caso de Charles Chaplin, que fue autor de la música de muchas de sus películas aunque no sabía de música. Cantaba o silbaba las melodías a un ayudante que las arreglaba y las escribía.

6.2.2.3 Arreglista. Implica la transformación de una idea musical. "Arreglo" se aplica especialmente a transformar una obra para ser interpretada por otros instrumentos o voces diferentes a las originales. También un "arreglo" simplifica una obra difícil para poder ser interpretada por aficionados, o con fines pedagógicos. Y viceversa, se arregla una obra simple dándole una mayor densidad o desarrollo. Franz Liszt realizó magníficos arreglos de las nueve sinfonías de Beethoven para piano solo. Muchas bandas de música tocan arreglos de música popular; y es costumbre habitual hacer popurrís "arreglando" óperas, ballets, o bandas sonoras de películas.

6.2.2.4 Armonizador. Dentro del "arreglo" implica la armonización de una melodía, es decir, crear el acompañamiento sonoro con las técnicas de la armonía. Se encuentra mucho en la música coral, adaptando canciones populares o ligeras (que son a una sola voz) para ser interpretada a las cuatro voces de un coro. La mayor parte de la música ligera y popular actual debe ser armonizada para los grupos o bandas que las interpretan.

6.2.2.5 Arreglo. La adaptación de una composición para un medio diferente de aquel para el que fue compuesta originalmente, generalmente con la intención de conservar la esencia de la sustancia musical; también el resultado de un proceso de adaptación de este tipo. La práctica estuvo ya muy extendida en los siglos XIV

al XVI, cuando se arreglaban para instrumentos de teclado y para laúd numerosas obras vocales (tanto religiosas como profanas).

Bach cuenta con los ejemplos más famosos de la época barroca con sus arreglos de obras de Vivaldi. Mozart arreglo a su vez varias fugas de Bach para trío y cuarteto de cuerdas.

En los siglos XVIII y XIX se arreglaron numerosas obras para piano, a menudo, en el caso de óperas, obras orquestales y algunas piezas camerísticas, para contribuir al estudio y locución de las obras.

Los términos transcribir y transcripción se utilizan a veces imparcialmente que arreglar y arreglo. El primero, sin embargo suele implicar una mayor fidelidad al original. La transcripción significa también la traducción de obras escritas en formas primitivas de notación musical a la notación que se utiliza en la actualidad. Un arreglo es en general algo que queda fijado por escrito cuál menos conservado esencialmente sin modificaciones de una interpretación a otra, sin que haya lugar a la improvisación⁴.

6.2.2.6 Instrumentación. Las propiedades y capacidades de cada uno de los instrumentos; también orquestación. La combinación concreta de los instrumentos utilizados en una pieza o el carácter de su utilización.

6.2.2.7 Música Tradicional. Asigna, generalmente, la música apropiada de una gente, de región geográfica y un determinado contexto social. La música tradicional o música folclórica es, en un sentido amplio, música transmitida por tradición oral, al margen de la enseñanza musical académica (aunque ésta también constituye una tradición en sí misma). Suele denominar la música existente antes de la aparición de los modernos medios de registro y difusión musical. Estrictamente, puede referirse a música practicada en medio urbano o rural, si bien suele usarse más para apelar esta última. Tech Multimedia Music Dictionary lo define como "música del pueblo que ha sido transmitida de generación en generación, no a través de medios escritos sino por memorización o repetición, y tiene raíces profundas en su propia cultura."

Música tradicional de una zona (Sildavia, Borduria, Ruritania,... etc): música a la que se supone transmitida por la tradición, característica y arraigada desde antiguo en esa zona. La antigüedad del arraigo es muy variable y subjetiva, no faltando ejemplos de *tradiciones instantáneas* que se atribuyen orígenes remotos, ancestrales, nebulosos o perdidos en la noche de los tiempos. Asimismo, el grado de especificidad o peculiaridad de una determinada manifestación debe

⁴ AUTORES, Varios. Diccionario Harvard de la música. Alianza editorial. pág. 84.

considerarse a la luz de las prácticas, vigentes o extintas, en zonas próximas o culturalmente cercanas⁵.

6.2.2.8 Pasillo y Danza. Dos aires culturales que tuvieron extraordinaria acogida en el medio mestizo de la zona andina colombiana, fueron el pasillo y la danza como expresiones vocales, instrumentales y coreográficas. Respecto del pasillo es importante que hagamos un enfoque histórico para explicar su proceso de aculturación.

6.2.2.8.1 El proceso histórico. Las consideraciones sobre el pasillo, en lo que corresponde a su expresión coreográfica, forzosamente han de tener un enfoque histórico, pues han sufrido un curioso proceso de gestación, de desarrollo y de extinción. Por ello, no podríamos hablar de un enfoque *folklórico* sino en lo que concierne a las formas *instrumentales y vocales* de la tonada conocida como pasillo. En lo histórico, el pasillo apareció a la vida nacional por los años de la Colonia (hacia 1800) cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y de criollos acomodados, buscó la ideación de un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que se hallaba instalada; mal podría llevar a los salones, los aires y danzas de tipo eminentemente popular como el torbellino, el bambuco o la guabina que tenían un carácter que entonces se llamaba “plebeyo”. Se trataba, pues, de hallar una modalidad coreográfica, y aun musical, que se aviniera con las características de los saraos y recepciones palaciegas, fijando a la vez una barrera de atuendos, vestuarios y atributos de danza que limitaran el acceso popular a estas formas coreográficas.

Siguiendo la norma de uso para orientar el gusto por el patrón cultural europeo, se pensó precisamente en la danza que mayor auge tenía por aquella época, en Europa; el waltz austríaco que en España, desde la dominación de la Casa de Austria, pasó a ser el vals español como la valse en Francia. Sin embargo, el proceso del vals a su vez, parece remontarse a la Edad Media. Thoinot Arbeau (1588), citado por M. Brenet, nos indica que tuvo origen en la danza *volte* que era una especie de Gallarda provenzal, procedente de la segunda parte de la danza llamada *tourdion* medioeval; la primera parte era la *baja-danza*.

Observemos que Volte y Tourdion indican “vuelta” y que el verbo *walzen* indica “dar vueltas bailando”. Para los alemanes el vals procedería del *springtanz* (danza saltada). En algunos *lieder* del siglo XVII aparecen melodías de vals. De esta misma familia fueron hasta el siglo XIX las danzas: waltz, roller, dreher, deutscher tanz, allemande, danza tedesca y landler. El waltz comenzó, pues, como danza popular de Austria (M. Brenet) y pasó a danza ciudadana. La forma moderna surge hacia 1800 con la divulgación de los compositores Lanner y Johan Strauss, padre.

⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_folcl%C3%B3rica

En América surgió el nuevo vals en la primera década del siglo XIX adoptándose en Colombia, Venezuela y Ecuador, pero esta adopción determinó un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el de vals. La velocidad del pasillo puso en prueba a los bailarines más diestros y se convirtió en una “pieza de resistencia” en que un bailarín, después de tres o cuatro ejecuciones quedaba físicamente agotado. Era de rigor en los salones el uso del pañuelo en la mano para no impregnar de sudor a la dama, ya que se trataba, no de una danza suelta popular sino de un baile “cogido” en que la pareja estrechamente abrazada por la cintura debía girar velozmente muchas veces hasta provocar el vértigo; eran frecuentes los desmayos en estas fiestas muy concurridas.

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

En Ecuador recibió a su vez la influencia del “sanjuanito” y por ello el pasillo ecuatoriano es lento y quejumbroso. En Venezuela no podía recibir influencia de un aire tan diferente y ajeno como el joropo y conservó su carácter de canción melancólica. En cambio, de un baile, tomó el joropo, uno de los pasos de rutina que es el actual “valsiao”.

El pasillo colombiano se popularizó en Nicaragua y Salvador sufriendo pequeñas modificaciones ambientales. Es curioso que en Guatemala no se hubiera convertido, el pasillo, en baile o tonada popular, cuando fue precisamente allí en donde nuestro eximio Morales Pino lo divulgó más.

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

Aunque algunos han dicho que el baile contemporáneo del pasillo llamado Danza es una variante lenta del pasillo o del vals, o una copia del “Bostón” (que era vals lento), estamos más inclinados a seguir la tesis de Pardo Tovar, de que esta danza se derivó más bien de la habanera, en compás de $2/4$, como es el que tienen ambas.

6.2.2.8.3 El pasillo vocal. Ya hemos dicho que la influencia del bambuco cantado, le imprimió lentitud a esta nueva tonada y le agregó calderones como a

bambuco y guabina. En el ámbito de los salones, por remembranza de los tradicionales cantos populares y en el ámbito campesino por contacto directo con los aires nativos vigentes. Tal como en las demás canciones cordilleranas el pasillo se ejecutó en voz sola de trovador o, más usualmente, en la conjugación de las dos voces típicas, *primo* y *segundo*. Del mismo modo a como ocurrió en lo instrumental, el repertorio de canciones en aire de pasillo fue copioso. El acompañamiento varió desde el habitual de los salones que era el piano, hasta el característico del ambiente popular que eran el tiple y la guitarra de los serenateros o bien la *estudiantina* o conjunto de cuerdas.

6.2.2.8.4 El pasillo instrumental. A la llegada del nuevo vals criollo que era el pasillo, no sólo las clases sociales de la aristocracia y la pequeña burguesía se aficionaron a esta novedad, sino que el propio pueblo proletario, entró en la corriente modal y fueron tantos los compositores populares (que hacían escritura musical) y los folklóricos (que la silbaban, tarareaban o montaban melódicamente en sus instrumentos) que el repertorio de los pasillos sobrepasó rápidamente el del bambuco que era el más extendido. Así hoy podemos contar como el más copioso repertorio antiguo y moderno, el de los pasillos.

Si en los salones predominaba la ejecución al piano (y para el piano se escribió la inmensa mayoría de los pasillos signados) o las conjugaciones llamadas *arpas* y *liras* que asociaban violines y flautas al piano o a los cordófonos populares, a veces asociados al laúd, en el ambiente puramente popular no se salía de los grupos de cuerdas llamados “estudiantinas”, con percusión de “chuchos” y “guaches” y más habitualmente para este caso especial de los pasillos, de “panderetas” y “cucharas”. En la ejecución instrumental del pasillo hoy se considera insustituible la percusión de “cucharas” que llenan su función de cencerros o, mejor aún, de castañuelas criollas; pero estas cucharas no van enfrentadas como las castañuelas por su cavidad, sino por el dorso.

6.2.2.8.5 El pasillo coreográfico. Declinado prácticamente en todos los estratos sociales hoy se considera como remembranza de una época que cubrió desde comienzos del siglo XIX (1800) hasta las tres primeras décadas del siglo XX (1930). Esta vigencia de solo un siglo se debe indudablemente a dos factores: 1º que como danza, si el waltz fue popular en Austria antes del siglo XVIII, ya no era danza sino *baile* de salón por el siglo XIX cuando nos llegó de Europa; 2º que por falta de piso o base popular nuestra, la coreografía fue abandonada por el pueblo después de un corto intento de adaptación (50 años) pues sólo representaba una finalidad de ejercicio sin el contenido dramático del bambuco; sólo persistió en el ambiente pequeño-burgués como una curiosidad inexpresiva; la alta sociedad ya lo había abandonado con un criterio de moda frívola desalojada ahora (1920) por otras modas más sensacionales del momento: “charleston”, “one-step”, “rag-time”, “java”.

Hacia los años del Cuarto Centenario de Bogotá (1938) Jacinto Jaramillo, Alejandro Wills y Alberto Escobar se intentó revivir el viejo pasillo santafereño; pero, como era obvio, todo no pasó de ser una romántica testarudez porque la dinámica social no se detiene ante argumentos sentimentales. Por entonces fue ya el pasillo una “curiosidad histórica” que los contertulios de la “Casa Colonial” veían con deleite patriarcal y nostálgico gesto. Esas añoranzas se reviven cuando escuchamos al antiguo Conjunto Granadino o a las estudiantinas de la vieja guardia, ejecutando “El Calavera”, “Rondinella” o “La Gata Golosa”.

La “danza” ha sido considerada siempre al lado del pasillo, como una modalidad lenta del waltz, así como el pasillo fuera la variedad acelerada. Paralelamente irrumpieron en el ámbito musical colombiano hacia los comienzos del siglo XIX y rápidamente fueron adquiriendo popularidad y transformando su estructura hasta tomar un sello muy definido de aires colombianos. Si el pasillo realmente procedía del vals, la danza parece haberse derivado más bien de la habanera cubana como ésta lo había sido de la contradanza alemana. Don Tomás Carrasquilla dice que el baile de la danza se derivó del tango. No nos dice de si del tango apache francés o del tango orillero argentino, pero posiblemente supuso esto por los “floreos” o “veneno” que le agregaban algunos bailarines a la danza, imitando a los tanguistas.

Lo dicho del pasillo puede hacerse extensivo a la danza en cuanto a la popularización en las diversas capas sociales y la acogida de los compositores proletarios que la adoptaron y adaptaron a sus creaciones melódicas. Entre los compositores notables que cultivaron el género, podemos citar a Alejandro Wills, Emilio Murillo, Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Diógenes Chávez Pinzón, Luis Dueñas Perilla y Ricardo Cuberos, cuyas obras constituyen el mejor repertorio de la “vieja guardia” en danzas. Como expresión coreográfica y a pesar de su nombre no tuvo nunca la popularidad de los demás aires andinos. De un lado el hecho de ser de “pareja agarrada” le restó acogida entre los campesinos; por otra parte su lentitud y monotonía planimétrica le quitó aficionados que hallaban el frenesí del vértigo en el pasillo como *baile* o la variedad de figuras en el bambuco como *danza*.

La danza como forma vocal o danza-canción predominó habitualmente sobre la forma instrumental. Si en el pasillo ocurría lo contrario por razón de virtuosismo en el manejo de los instrumentos, en la forma vocal siempre se hacían *retenidos* por hacerse más cadencioso el “tiempo”; de allí que muchas veces una antigua danza-canción se transformó en pasillo-canción como en los casos de “Los Arrayanes” de Wills, “Las Acacias” atribuidas a Jorge Molina, “De lejos” (o “cómo se aleja el tren”) de Emilio Murillo o “los Náufragos”, anónimo, etc.

Antes de pasar a las músicas mulata y negra de los litorales, agreguemos algunas observaciones sobre las músicas que acompañan a algunos juegos coreográficos de las zonas mestizas. Diremos que la mayoría de los sainetes y mojigangas de

Cundinamarca y Boyacá se acompañan de tonada de torbellino. Que los “gallinacitos” de Antioquia se acompañan de tonadas semejantes al Porro costeño y a la Caña antigua que fue un bambuco con estribillos; el Capitusé se ejecutaba con tonada de bambuco; los “diablitos” y “matachines” con tonadas informales, los “monos” con el aire de su nombre que parece ser una supervivencia de la guabina antioqueña, los “angelitos” del Valle de Tenza con bambuco y torbellino. La Guaneña del sur (Nariño) de una tonada musical que no corresponde con mucha propiedad a nuestros aires típicos y el origen que tuvo así como las coplas especiales que se cantan en ella, la colocan entre las formas dramatizadas del bambuco. El músico y compositor Luis Ernesto Nieto nos ha dejado algunos datos sobre ella. Estos dicen: “la Guaneña consta de versos sueltos (coplas, corregimos), populares que formaron la canción guerrera nariñense que se produjo en los campos de batalla de Cuaspud, Cascajal, Simancas, etc., situados al sur de la ciudad de Pasto. La Guaneña es la mujer guerrillera del siglo pasado”. Comentamos: el nombre de “Guaneña” no tiene relación con la tribu de los Guane y posiblemente tampoco con la interjección “guay” que se prodiga durante el canto de las coplas. Se denominaron “Guaneñas” las mujeres del pueblo que acompañaban a las tropas como las “adelitas” mejicanas de la revolución. Estas eran como las “juanas” de nuestras guerras civiles, compañeras, cantadoras, bailadoras, cocineras y no vacilaban, en un momento dado, en empuñar el rifle para el combate. Estas guerrilleras ya desaparecieron pero quedó la tradición de su canto y de sus bailes. Se ejecuta hoy con la música de algunos bambucos caucanos (el Sotareño, el Rioblanqueño) pero la coreografía que hemos observado, corresponde mucho más a los aires del Perú (Huayno) y a su derivación ecuatoriana (Huaynito que luego fue Juanito y más tarde Sanjuanito). A causa de esta coreografía que llegó hasta dar a la ejecución instrumental de los bambucos mencionados un aire muy parecido al del Huayño boliviano, nos fuerza a creer que la voz “Guaneña” evolucionó desde “huayneña”. Algún escritor ha dicho que el nombre se derivó de una localidad nariñense llamada “cuan” o “Huan”, cosa que nos parece poco probable. Las coplas de la Guaneña son de este corte.

Guay que sí, guay que no
la Guaneña me engañó
con un peso y cuatro riales
con tal que la quiera yo.

Guay que no, guay que sí
la Guaneña bailó aquí
con arma de fuego al pecho
y vestido varonil.

Cascajal, Cascajal
la Guaneña al frente va

con un fusil en el hombro
alerta pa disparar.

Cascajal, Cascajal
la Guaneña es todo amor,
por tres pesos que le di
ella nunca me olvidó.

En Atriz, en Atriz
la Guaneña es lo mejor,
canción que alegra a los vivos,
y al que se va da dolor.

El único juego coreográfico que conocemos con verdadero carácter en el Llano es el antiguo auto sacramental llamado “Las cuadrillas de San Martín”, pero su acompañamiento musical es precisamente el joropo sin variantes ya que la música no interviene sino al margen del espectáculo y como simple motivo de regocijo⁶.

6.2.2.9 Patacoré. Es de los indios cholos adaptados por los negros, es cantando por voces femeninas y masculinas. Es una danza colombiana de inspiración religiosa derivada de otro ritmo colombiano llamado currulao. Es típica del litoral sur del pacífico, es decir Cauca, Nariño y el norte de Ecuador. Su rítmica es enérgica y regular muy similar a los demás patrones rítmicos del litoral del pacífico. Su característica más apreciada son sus pintorescas voces, muchas veces mezcladas de manera inusual: un niño en la primera voz y un coro femenino en la segunda, o bien, tres hombres cantando de manera entremezclada⁷.

6.2.2.10 Sanjuanito. Este ritmo se remonta a la colonización inca, en el sur de Nariño, con sus pobladores los indios pastos y Quillasingas. Es una composición tradicional, pasada de generación en generación en la que se transmite cómo componer las canciones y como hacer los instrumentos, de una manera física y mítica a la vez. Este género musical se enmarca dentro del género ceremonial (funerales o matrimonios) y por esto los tiene connotación religiosa.

6.2.2.11 Instrumentos Musicales del Sanjuanito. Fuertes percusiones de membranófonos como el bombo huancara o leguero, cordófonos como los charangos de diferentes formas y tamaños, bandolín, violines y melodía con los aerófonos como queñas, zampoñas, flautas de pan o antaras. Existe una parte cantada con voces indígenas que pregonan la plegaria a la pachamama y por este motivo es una composición mixta, con la llamada de las queñas y la respuesta de las voces de las longas. Existen dos partes, la primera está en una tonalidad menor y la en una tonalidad mayor⁸.

6.3 MARCO HISTORICO

6.3.1 Historia de Nariño. El Departamento de Nariño es un territorio amplio en el cual la diversidad cultural está determinada por la historia de la población indígena de los tiempos precolombinos. Por la multiplicidad de grupos sociales que han existido a lo largo de la historia en esta región, se pretende contextualizar de manera clara y concisa la relación existente entre la evolución social del ciudadano Nariñense antes, durante, y después del período de la conquista y la colonia y su quehacer cultural y musical.

⁶ <http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Folklor/Pasillo/pasillo.php>

⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/Patacor%C3%A9>

⁸ <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=52&COLTEM=222>.

El proceso cultural y musical que ha experimentado esta región ha dado como resultado varias vertientes y corrientes artísticas, a través de autores, compositores e intérpretes quienes han dado el primer paso en la consolidación de la música tradicional Nariñense en un ámbito más amplio de difusión a nivel nacional. Los alcances que se pretende obtener a través del estudio de las formas musicales regionales, y su posterior adaptación al formato musical de quinteto de bronce son los de continuar con el mencionado proceso y profundizar el trabajo realizado por estas figuras con el fin de hacer aportes significativos a la cultura regional.

Los pobladores precolombinos fueron los Quillacingas, Pastos e Iscuandés, quienes tenían una gran habilidad para los trabajos manuales. Se sabe que estos pueblos fueron invadidos por los Incas de Perú y establecieron fuertes en la región que se conocía como el municipio de La Cruz⁹.

Fue Pascual de Andagoya quien, en 1522, recorrió la costa pacífica; su información le sirvió a Francisco Pizarro para su expedición, que culminó con la conquista de Perú. En 1535, Pizarro comenzó una expedición hacia el territorio de los Quillacingas, que años después se constituiría en la capital departamental. En 1541, poco después de regresar procedente de España, Sebastián de Belalcázar dividió las tierras en catorce tenencias, entrando a formar parte de la audiencia de Quito. En 1819, después de la independencia, esta región formó parte de la provincia de Popayán, y entre los años 1821 y 1886 integró el departamento de Cauca y las provincias de Barbacoas y Pasto, hasta que, finalmente, en 1904, mediante la Ley 1 se creó el Departamento de Nariño, cuya capital es San Juan de Pasto... Muchos historiadores han hablado de las costumbres de nuestros antepasados, El cronista "Pedro Cieza de León" se basó en consignar los defectos de los Pastos y de los Quillacingas, más no en hablar de su música. Hoy se sabe que tenían industria de tejido, cerámica y orfebrería, y una religión que el cronista la considero diabólica. Algunos arqueólogos han encontrado instrumentos como las ocarinas del caracol y el pingullo de 3 huecos comúnmente usado en el Ecuador, pero su mejor instrumento es la voz.

En la conquista y de la colonia los cronistas no estipularon nombres de músicos, en el siglo XV Y XVI, la música española era variada en el orden profano y sagrado, popular, regional o internacional.

En el siglo XVI se cantaba música gregoriana en guaraní. Salazar de Villasanta, cuentas de Francisco Tómalá hijo del cacique de la isla de Puna, buen cristiano, sabía leer y escribir música, cantar canto llano y pulsar el órgano; también en Perú como excelentes grupos corales se distinguieron: Carlos Inquilla Topa y Cristóbal de Caranqui. Los Jesuitas en todas sus misiones enseñaban música y formaban

⁹ VERDUGO, Villota Alfredo. Reseña de la música en Nariño. Artículo de la revista cultural de Diario del sur. Enero 25, 1987. No.145. pág. 1

chirimías con instrumentos europeos y americanos, agrupaciones que fueron conocidas como “Música de los Jesuitas”. Para el siglo XVII había un gran número de tonadas en lo que se mezcla lo europeo y lo americano, servían de danza y baile. En la mitad del siglo XVIII y la mitad del siglo XIX, había variedad de músicos en la villa de San Juan de Pasto. Participaban en los festejos religiosos, en actos oficiales y en regocijos populares. En el año de 1800, los músicos estaban asociados y entre ellos había aprendices y maestros, para ser maestro era necesario aprobar ciertos exámenes; pero en hecho de que requieran exámenes demuestran que el ser músico es un oficio acreditado y por otra parte se necesitaba idoneidad. A parte de los músicos agremiados o maestros profesionales, estaban los músicos aficionados y los músicos populares que alegraban las fiestas del pueblo. (Afirma el doctor Sergio Elías Ortiz).

A principios del siglo XXI la música se cultiva en todas las clases sociales, los instrumentistas y compositores abundan los concursos de diversos genero se multiplican en número y actividad. Llegaron a Pasto de procedencia distinta músico que enseñaron fundamentos teóricos de su arte y mejoraron la calidad de los conjuntos instrumentales, de los ejecutantes y compositores.

Daniel Zamudio, bogotano, fue músico bien preparado y de una gran sensibilidad, compuso “Romanza” para violín y piano de corte romántico, es una obra de fluidez melódica, armonía clara, bien estructurada y de verdadera calidad estética... En 1904, el medio Batallón Juanambú, tenía una banda de músicos que ofrecía retretas, la Banda Departamental de Música, cuyo origen no se ha podido dar datos precisos, ha mantenido una actividad constante y por lo tanto era necesario brindarle mayor apoyo.

En el género popular y folclórico se hizo famosa la estudiantina “Clavel Rojo” dirigido por el compositor Luís E. Nieto. Alegro las noches pastusas y viajo por el Ecuador, los integrantes que fueron estables fueron Hurtado y Nieto.

Un conjunto de gran importancia fue el “Trío Nacional” conformado por el maestro de la bandola, Plinio Herrera Timaran y los hermanos Pedro y Luís Bastidas, con tiple y guitarra. Con igual seguridad y limpieza ejecutaba música popular colombiana o selección de música brillante.

En algún tiempo figuraron en el ambiente bohemio de la época “Los Cuatro Ases” con Alberto Burbano (violín), Julio Zarama (flauta), Pedro Bastidas (tiple) y Viteri (guitarra) Con ellos cantaba Bolívar Meza o José Edmundo Cortes.

Fue de gran apogeo musical la extinguida Escuela de Música de la Universidad de Nariño. El llamado convenio “López de Meza-Moncayo Candía” pretendía convertir a la universidad en una escuela de artes y oficios. El 2 de Febrero de 1938, se creo la Sección de Música en la Escuela de Artes y Oficios. El plan de estudios era el siguiente, música en general, solfeo, practica de conjunto coral,

historia y estética de la música, piano; de igual manera tenía una sección para niños de 6 a 8 años¹⁰.

El 25 de Octubre de 1939, se aprobó los presupuestos separados de la Escuela de Música y Pintura. Con la dirección del maestro Ecuatoriano Luís G. Ponce las cátedras instrumentales se incrementaron con las de violín y de trompeta, con el maestro Rito Mantilla se organizó la de instrumentos típicos de cuerda (bandola, tiple y guitarra), posteriormente se creó las cátedras de clarinete y flauta. Los coros de la Escuela actuaron en Popayán y en Cali... La escuela no tuvo un ciclo completo de la enseñanza de la música, creó músicos de atril que formaron las bandas de música de la ciudad, la región y el país. Su labor también se basó en la formación de oyentes. Al clausurarse en 1963, debido a varias reformas se inició una decadencia de la música¹¹.

La música en sus orígenes tiene manifestaciones similares en sus rasgos melódicos y rítmicos. Los indígenas cultivaban diferentes géneros musicales, tocaban, cantaban melodías de carácter religioso, fúnebre y en ocasiones la acompañaban con danzas, orgías, ritos y magia.

La música indígena no llegó a poseer una combinación de armonía de sonidos, de igual manera no conocieron otra escala que la pentatónica.

La música Colombiana sobre todo la Nariñense es una repercusión de la música Incaica. Los aires melancólicos de los indios de Bolivia, Perú y Ecuador se asemejan con la música folclórica Nariñense... La música popular en Nariño resalta el Bambuco del siglo XVIII titulado La Guaneña y el pasillo "Adiós al Tambo", del maestro Noe Rosero. Sobresale El Sotareño (Francisco E: Diago) y Enigma (maestro Efraín Orozco. Un compositor al oír el Sotareño tenía la impresión de ver a los indios campesinos transitar en los caminos al son de un aire serrano.

Los incas tenían 4 celebraciones anuales: en los equinoccios y en los solsticios, que se realizaban con sacrificios u ofrendas para los dioses, incluían danza, música y libaciones. De igual manera las siembras eran otras festividades que se celebraban con cantos y posteriormente con libaciones; las mingas o trabajos colectivos incluían faenas, mingas y libaciones. Los incas tenían sabios, filósofos, poetas y músicos.

Los instrumentos más utilizados son los de viento o aerófonos y los de golpe o percusión. Entre los instrumentos de viento se encuentran: caracoles o fotutos, los cochos, churos o cuernos, las flautas, pingullos o chirimías, los rondadores o

¹⁰ VERDUGO, Villota Alfredo. *Ibíd.* pág. 2

¹¹ VERDUGO, Villota Alfredo. *Ibíd.* pág.3

flautas de pan... Entre los de percusión se encuentran: guasa o sonajera, el caparazón de tortuga (idiofonos), el bombo, cajas y tambores (membranófonos)¹².

Los fotutos son especies de bocinas hechas de caracoles marinos a los cuales se les han practicado agujeros de manera conveniente; los cuernos, cachos o churos se hacen de cuernos vacíos de res los cuales se les ha cortado la punta en sesgo, eran utilizados para convocar reuniones, para el trabajo o algún aviso... Las flautas son instrumentos tubulares hechas de caña hueca con un orificio de resonancia en la parte superior, en la inferior llevan seis huecos par la modulación. Son los instrumentos más comunes con el bombo o los tambores.

El pinguilo o pifano consiste en una especie de clarinete hecho de caña hueca o tunda, tiene en la boquinilla una lengüeta vibratoria, luego un hueco de resonancia; en la parte inferior tiene 3 huecos de modulación, para manejar el instrumento en una sola mano.

El rondador, capador o flauta de pan, está hecho por un conjunto de tubitos dispuestos de mayor a menor; la guasa o sonaja esta formado por un cilindro de guadua o caña en cuño interior se han echado semillas de fríjol, los extremos son cerrados con palillos atravesados, su sonido es como el de castañuelas.

La marimba (xilófono), es una especie de organillo hecho con unas 20 tablillas de chonta dispuesta a manera de mesa, estas tablillas comunican cada uno con tubos de guadua distribuidos de mayor a menor y sostenidas por debajo de una cuerda tensa, se golpea las teclas con unos martilletes de madera recubiertos con caucho, tales golpes producen sonidos agradables. Los indios Coaiqueres, los negros de la costa y otros campesinos celebran sus fiestas al son de este instrumento... Los caparazones de las tortugas se usan en tierra caliente, la fricción de este instrumento produce un sonido para acompañamiento de flautas y tambores. El bombo es un instrumento de percusión, se usa en conjunto con cajas, tambores y flautas. Las cajas son instrumentos de percusión con doble instrumentos y los golpes se efectúan con dos palitos; los tambores tienen forma cilíndrica alargada... El cununo es propio de las regiones costeras, su forma es cónica y alargada, se usa para el acompañamiento de la marimba y otros instrumentos.

Los campesinos de las serranías andinas son hábiles tañedores, pueden improvisar sus rústicos instrumentos de un canuto de caña hueca, se le hace una incisión para la obtención de una lengüeta vibrátil y así se consigue varias modulaciones. Con la llegada de los españoles a estas tierras se introdujo la guitarra andaluza y el requinto, estos últimos son usados con extraordinariedad por los músicos campesinos.

¹² PAZOS, Arturo. Algunos instrumentos autóctonos. Contenido de la revista. Cultura Nariñense. pág. 27.

Actualmente se observan las costumbres de indígenas, en los festivales o en otros acontecimientos, también se celebraba la novena de navidad con diversos instrumentos jonquillos, hojalata y cerámica, en el templo, en vísperas y en las misas. Los danzantes salían a festejar el jueves de hábeas, bailaban al son de bombos, tambores y flauta, usaban vestidos encendidos y ruidosos cascabeles.

Las danzas y la música folclórica ha sido de gran importancia se compone y se toca el bambuco que es colombiano, como de igual manera el pasillo o el sanjuanito que es propio del Ecuador¹³.

6.3.2. Agustín Agualongo (1780-1824). Indígena nacido en la ciudad de San Juan de Pasto el 25 de agosto de 1780, líder criollo y militar realista durante la guerra de independencia de la Nueva Granada (hoy Colombia) que hizo oposición armada a los ejércitos republicanos en territorio del sur. Poco se sabe de su vida antes de su incorporación a la carrera militar en el ejército real a los 31 años de edad el 7 de marzo de 1811, pero la mayoría de cronistas e historiadores coinciden en señalar que era pintor¹⁴.

En 1822, tres después de la independencia definitiva de la Nueva Granada, Agualongo declaró la guerra contra la de La República de Colombia en el nombre de Fernando VII y de la religión católica y lideró una guerra de guerrillas contra la nueva república. Dirigió la toma de Pasto en junio de 1823 y avanzó hacia el Ecuador donde fue derrotado por Bolívar cerca de la población de Ibarra. Llevó a cabo una segunda toma de Pasto en agosto de 1823 y una tercera en febrero de 1824.

En su última batalla, en Barbacoas en el accidente del hoy departamento de Nariño, se enfrentó al futuro cuatro veces presidente Tomás Cipriano de Mosquera. Finalmente, Agualongo fue capturado por José María Obando en junio de 1824 y es llevado prisionero a Popayán en donde es juzgado y condenado a morir por fusilamiento lo cual ocurre el 13 de julio de ese mismo año. Al ser condenado a muerte, pidió y se le concedió la gracia de vestir el uniforme de coronel. Ante el pelotón de fusilamiento exclamo que, si tuviese veinte vidas, estaba dispuesto a inmolarlas por su religión y por su Rey de España, suplicó que no le vendaran, porque quería morir cara al sol, mirando la muerte de frente, sin pestañear, siempre recio, como su suelo y su estirpe.

Los despojos mortales de Agustín Agualongo que reposaban en la cripta de la catedral de San Juan de Pasto, iglesia de San Juan Bautista, fueron sustraídos en 1987 por el grupo subversivo M-19 y devueltos en 1990 como un acto simbólico y simultaneo con la entrega en las montañas del departamento del Cauca de las armas al gobierno de ese entonces, y fueron depositados en el lado izquierdo de

¹³ PAZOS, Arturo. *Ibíd.* pág.30

¹⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Agust%C3%ADn_Agualongo

la misma iglesia, junto con los despojos de Hernando de Cepeda y Ahumada hermano de Teresa de Cepeda y Ahumada la Santa de Ávila, que fue regidor y encomendero en la ciudad en el siglo XVII¹⁵.

6.3.3 La Música Popular Nariñense. Las espléndidas manifestaciones de la Música Popular Nariñense, nacidas muchas de ellas en épocas ensalmadas de profunda mística, otras brotadas al calor emocional de agudo romanticismo, nos llevan a pensar y creer en el espíritu artístico Pujante y aguerrida raza nariñense, que exterioriza siempre la emotividad de su alma en bellos motivos musicales en los que se describe el paisaje en dulces y acopladas melodías.

Los cortos y melancólicos sonos campesinos, tienen la sencillez de un alma. Tranquila en trance de ensueño en agonizante atardecer tropical. Los romanceros y paisanos bambucos, son la síntesis bulliciosa de un corazón alegre, que se satura de vida. Entusiasmo y calor.

Los brillantes pasillos, chispeantes unos, llenos de luz y armonía, otros, sentimentales serena teros y parladores llevan la justa plegaria de un corazón que se quema en brasas de un hondo querer, traducen a instantes, en cascada de notas el sortilegio desconocido de dulces palabras que nunca. Se pueden expresar.

Un enjambre armonioso y sugestivo del folklore nariñense, en sostenido vuelo, salpica el ambiente de esta linda tierra mía En desfile que emociona y hace nido en las gargantas cantadoras y maestras del paisanaje criollo, oigo con elación que me subyuga, las notas de la “Guaneña”, el bambuquito heroico y proceros que puso a marchar con las armas a discreción y paso de vencedores a los inmortales de Ayacucho El descriptivo pasillo “A Orillas del Guáitara”, pone tonalidades de melancolía a la muriente tarde de tierra caliente que va arrojándose en las turbulentas ondas de nuestro río tropical y amado.

En el desfile armonioso que avanza triunfador y presuntuoso. Se acerca a mí el originalísimo bambuco “Ñapanguita Soy”. Canto merecido y lindo a la mujer del pueblo. A la ñapanga airosa.

Cimbreada y brava. Que en candelas de amor convirtió en cenizas a muchos hidalgos corazones. Las melodías del bambuco “Pastusita”; la voz acariciadora del pasillo “Mercedes”; el calentano y hermoso “Cafetero”; ese trozo de melancolía que es el pasillo “Desde lejos”; el sentido bambuco “la Molienda”; ese otro Bambuco regional “Campesina de mi tierra”; el alegrísimo pasillo “Viva Pasto”; las danzas “ilusión” y “Balada de Amor Constante”; La morena y costeñita “Alma Tumaqueña”; el descriptivo y brioso pasillo “trepano al Galeras”; el frondoso

¹⁵ <http://es.wikipedia>. Ibíd.

“Chambú” y “el “Adiós al Tambo”. Son manifestaciones artísticas del Folklore de Nariño. Que van buscando pares a lo largo y ancho de nuestra Patria.

Estas melodías se han metido muy adentro del alma de nuestras gentes. Ellas son las compañeras inseparables en sus horas de gozo y en las luctuosas de pesar: son los banderines de gloria que flamean orgullosos en la alta cima del arte musical nariñense.

6.3.4 Reseña Histórica de “La Guaneña”. Este aire nariñense, está clasificado como una tonada musical que no corresponde a los aires críticos colombianos, y el origen que tuvo así como las coplas especiales que se cantan en ella la coloca entre las normas dramatizadas del bambuco.

El músico y el compositor Nariñense Luís E. Nieto, deja algunos datos sobre ella: “La Guaneña consta de versos sueltos populares que formaron la canción guerrera nariñense que se produjo en los campos de batalla de Cuaspud, Cascajal, Simancas, Situados al sur de la ciudad de Pasto. La Guaneña es la mujer guerrillera del siglo pasado”. “Guaneña” las mujeres del pueblo que acompañaban a las tropas como las “Adelitas” mexicanas de la revolución. Estas eran las “Guanas” de nuestras guerras civiles, compañeras, cantado las, bailadores, cocineras y no vacilaban en un momento dado, en empuñar el rifle para el combate. Estas guerrilleras ya desaparecieron pero quedó la tradición de su canto y de sus bailes. Algún escritor ha dicho que su nombre se derivó de una localidad nariñense llamada “Guan” o “Huán” cosa que nos parece poco probable.

El nombre de “Guaneña” no tiene relación con la tribu de los Guane y posiblemente tampoco con la interjección “Guay” que se prodiga durante el canto de las coplas. Se denominaron¹⁶.

Dentro de esta reseña de carácter histórico y musical que estamos realizando, merece mención especial la indefinible pieza conocida popularmente con el apelativo de "La Guaneña", la cual se ha convertido también con el correr de los años, en la insignia inimitable y temperamental del pueblo Nariñense, desde hace unos 2 siglos, aproximadamente. Sin embargo, nadie conoce hasta ahora los verdaderos orígenes de esta magnífica producción musical, poseedora de una sencilla y casi elemental estructura artística, y mucho menos el nombre de su autor, aunque sí se sabe a ciencia cierta que sus alegres compases, con indefinibles acentos de ternura y amor, se escucharon sin cansancio en las contiendas bélicas del sur del país, a propósito de la sangrienta guerra llamada de "Los mil días", y se continúa oyendo con insuperable deleite por todas las clases sociales y con renovado arrobamiento en todos los acontecimientos públicos o privados en que tenga decisiva participación el alma de nuestro pueblo.

¹⁶ NARVAEZ, Pablo Salazar. Raíces culturales, secretaria de educación extensión cultural centro experimental piloto, San Juan de Pasto. pág. 11.

Historiadores tan ilustres como destacados de todo el ámbito colombiano, se han ocupado en más de una ocasión de este fenómeno electrizante de muchedumbres desde el punto de vista polifónico, y sus autorizados conceptos y hallazgos han visto la luz pública en caracterizados medios de comunicación de todo el país. Entre dichos autores, se podría mencionar aquí las firmas de investigadores tan celosos de su trabajo como Sergio Elías Ortiz, su hijo recientemente fallecido en Bogotá don Juan Augusto Ortiz Cabrera, el filósofo y catedrático Edgar Bastidas Urresty, el afamado periodista Neftalí Benavides Rivera (Kar A. Melo), el general de la República (r.) Álvaro Valencia Tovar, el sacerdote antioqueño Jaime Álvarez, la escritora Pilar Moreno de Ángel, natural de la misma región de donde era oriundo el levita; el estudioso hombre de letras don Joaquín Piñeros Corpas, el acucioso historiador y coronel de nuestra guerra magna Manuel Antonio López, el sabio pastuso don Tomás Hidalgo, asesinado en Popayán en circunstancias bastante misteriosas y sospechosas, y el jurista e historiador Edgar Dávila Muñoz. La mayor parte de ellos coinciden en afirmar que "La Guaneña" se tocó en los campos de batalla de Ayacucho (Perú), donde se libró el 8 de diciembre de 1824, un combate decisivo para la independencia de Suramérica mas al parecer la versión ya ha sido revaluada, sin que conozcamos a pie firme las fuentes históricas que respaldan esta aseveración. Sobre el particular, manifiesta el profesor, músico y compositor pastuso Fausto Martínez Figueroa, en reportaje concedido a la prensa de su tierra natal, lo que leemos a continuación, en un tono bastante incisivo:

"Yo tengo un estudio sobre eso ("La 'Guaneña") y va a salir en un libro que estoy escribiendo, de cuatrocientas páginas y que desvirtúan una serie de cosas, como las de Sergio Elías Ortiz, que dice que La Guaneña se tocó en la Batalla de Ayacucho y eso no es así, porque allí no hubo una banda de Nariño, la banda era de un Batallón Rifles y la componían tipos del Huila, Tolima y Cundinamarca y tampoco se sabían "La Guaneña". Y en segundo lugar, que iban a tocar los pastusos después de una paliza que les dio Bolívar y esa tralacada de Generales venezolanos, ese 24 de diciembre que no dejaron persona viva. No podían ir los pastusos a tocar con la banda de honor de los republicanos siendo ellos realistas..."

Quizá una de las descripciones más acertadas y aceptadas de "La Guaneña", sea la que trae en uno de sus libros la intelectual antioqueña Pilar Moreno de Ángel, el titulado "José María Córdoba", concebida en los siguientes términos:

"De repente los soldados escucharon la música evocadora de un bambuco que les trajo el encanto de la pieza más popular de Pasto. Era "La Guaneña", con sus notas claras, alegres y juguetonas que se elevaban al cielo para evocar en este rincón de los muertos el recuerdo de la patria lejana.

Los bambucos "Chambú", "Ñapanguita soy", "Pastusita", "La Molienda", "Campesina de mi tierra", "Cachirí" y los pasillos "Mercedes" y "Viva Pasto" ya

mencionados anteriormente son también algunas otras melodías populares muy conocidas, que se ponen de moda anualmente, con motivo de la celebración de los alegres, famosos y ya tradicionales Carnavales de Pasto, durante los días 4, 5 y 6 de enero de cada año, dedicados al desfile de la infaltable familia Castañeda, supuestamente a la conmemoración de la libertad de los esclavos y a la celebración del día de blancos. Estas festividades de origen netamente popular, ya figuran oficialmente en el calendario festivo del país, bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura y han sido declaradas, conjuntamente con otras celebraciones regionales, como el Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar, el Festival del Bambuco en Neiva, la Feria de Cali, el Festival de Música Sagrada en Popayán, etc., como patrimonio cultural de nuestro país. Durante el. Desarrollo de estas fiestas de auténtica y comprobada raigambre pastusa, la música es la única reina de estas rememoraciones saturnales y nadie está en capacidad de disputarle el trono¹⁷.

6.3.5 "La Guaneña " Pagina inmortal de un Pueblo Glorioso. En la edición No. 9 de ese importante órgano de divulgación periodística, aparece una entrevista concedida por nuestro buen amigo, excelente músico y ex-director de la Banda Departamental de Nariño, don Fausto Martínez Figueroa, quien al ser interrogado sobre el cual ha sido el mejor arreglo de La Guaneña, dio una respuesta bastante extensa que por su contenido, se hace necesario acotar, sin ningún ánimo de polémica, sino con intención simplemente informativa. Dice textualmente el Maestro Martínez Figueroa:

"Para mí el arreglo del maestro Lubín Mazuera, otro director de nuestra banda. Se ha escrito tanto de esa pieza que considero no es de sacarle mucho fruto, pues solo son cuatro compases que tienen saturado al pueblo y que todavía no se sabe de donde es eso. Decían que era de un pueblo llamado Guano, que queda más allá de Tulcán, donde vivió mucha gente de Pasto. Yo tengo un estudio sobre eso y va a salir en un libro que estoy escribiendo, de cuatrocientas páginas y que desvirtúan una serie de cosas, como las de Sergio Elías Ortiz, que dice que La Guaneña se tocó en la Batalla de Ayacucho y eso no es así, porque allí no hubo una banda de Nariño, la banda era de un Batallón Rifles y la componían tipos del Huila, Tolima y Cundinamarca y tampoco se sabían La Guaneña. Y en segundo lugar, qué iban a tocar los pastusos después de una paliza que les dio Bolívar y esa trcalada de generales venezolanos, ese 24 de Diciembre que no dejaron persona viva. No podían ir los pastusos a tocar con la banda de honor de los republicanos siendo ellos realistas. Desvirtúo también una serie de coplas que no son de Sergio Elías Ortiz, son coplas mías que he sacado de aquí y de allá de Nariño. Desvirtúo que el padre jesuita Martínez haya sido fundador de ninguna banda aquí en Pasto. En este tiempo, ya teníamos tres bandas: la de los

¹⁷ PRIMER FESTIVAL DEL SON SUREÑO, Para que Nariño muestre su identidad musical, Sede principal del evento Bogotá D.C. 24 de Junio del año 2003 Sede de las competencias regionales. San Juan de Pasto (Nariño) A los 466 años de su fundación. nukanchy@hotmail.com

Sansones, la del maestro Pedro Granja y la de don Juvenal Granja. La del maestro Sansón ya había peleado en Cuaspud con el general Mosquera y le compuso una marcha a la hija del general que dijo que ni siquiera en Europa le habían hecho algo igual".

La circunstancia de haber sido colaboradores inmediatos de don Sergio Elías Ortiz, más tarde doctor honoris causa de la Universidad de Nariño, en el desempeño de los cargos de jefe de estadística y secretario general de la Dirección de Educación de Nariño, durante los años de 1947 a 1950, cuando él era titular de ese despacho gubernamental, y últimamente la de ser el suscrito coautor del libro "Testimonio de una insurrección ciudadana – Desfiguración del chiste pastuso", el cual ya se halla en prensa, en asocio del abogado, investigador y hombre de letras Juan Augusto Ortiz Cabrera, hijo de don Sergio, nos da margen para expresar que fuimos testigos de primera clase, por no decir oculares, acerca de la forma meticulosa, veraz y documentada como el erudito y sabio historiador manejaba los asuntos históricos y sociológicos en cada uno de sus numerosos libros, de tal suerte que en poco tiempo se convirtió en un maestro de la credibilidad, por todo lo cual nos sentimos obligados a aportar algunos datos en relación con el tema que nos ocupa, la famosa Guaneña, y sus principales auxiliares y protagonistas, en la forma siguiente:

Para empezar, diremos que don Sergio Elías Ortiz era un músico consumado, por lo cual estaba revestido de toda la autoridad para hablar, como lo hizo, sobre la validez popular y artística de La Guaneña, tanto desde el punto de vista teórico como práctico. Los estudios de violín los adelantó en Popayán, en uno de los establecimientos educativos que allí regentaba la comunidad de los hermanos Maristas, y más tarde los perfeccionó en Pasto, con el profesor Joaquín David, un músico lamentablemente olvidado por sus paisanos; a pesar de los grandes méritos y conocimientos que poseía en su condición de maestro del pentagrama. En 1920, en la localidad de Sandoná, donde actuaba como institutor, fundó una orquesta, la cual en corto tiempo adquirió merecido renombre en la comarca y sus alrededores. En 1932, ingresa a la orquesta sinfónica dirigida por el maestro español José María Navarro, de imborrable recuerdo en Pasto, en asocio de otro músico famoso en el medio, don José Antonio Rincón. En 1950, es miembro destacado de la también orquesta sinfónica que por ese tiempo dirigía en la capital nariñense el maestro santandereano Rito A. Mantilla. En 1954, toma parte activa en la organización y desarrollo del festival artístico que se celebró en Pasto con motivo del cumplimiento de los 200 años del nacimiento del gran músico europeo Wolfgang Amadeus Mozart. Fue de tal importancia este evento artístico, que el gobierno austriaco de la época, por conducto de su embajador en Colombia, señor Throug, le confirió la gran condecoración que lleva el nombre del mundialmente famoso músico. Todos estos actos fueron registrados en sitio especial por la prensa colombiana. En estas condiciones, don Sergio no era ni mucho menos un neófito en el arte musical en nuestro país.

Afirman algunos autores que la protagonista de esta ardiente y singular pieza musical, era una hermosa mujer de origen peruano, nativa de Guano, una región costanera que se extiende desde el norte de Chile hasta el sur del Ecuador. En algún poblado la localizaron las fuerzas patriotas expedicionarias hacia el sur del Continente y le colocaron el sobrenombre de La Guaneña y se inspiraron en ella para dedicarle una trova y su fama se ha extendido hasta nuestros días. En dicha región se produce el guano en cantidades industriales, un abono de materia excrementicia, que procede de los alcatraces y es utilizable en agricultura. Esta zona está situada a centenares de kilómetros al sur de la localidad ecuatoriana de Tulcán, y por lo tanto no se encuentra aquí a la vuelta de la esquina, como quiere darlo a entender el maestro Martínez Figueroa.

La primera referencia confiable aunque controvertida que encontramos sobre la discutida página musical, que después de todo es una joya pastusa, se halla consignada en la página 254 del libro titulado "Ese día en San Juan de Pasto y en Nariño", cuyo autor es el sacerdote antioqueño Jaime Álvarez, avecindado en Pasto desde hace varios lustros, donde se lee lo siguiente:

No se ha podido saber el origen de este raro nombre ni lo que él pueda significar. Tampoco se encuentra alusión a él en los historiadores de nuestra comarca, como Sañudo, Santander, Zarama, etc. Pero todo el mundo en el sur de Colombia, dice Sergio Elías Ortiz, comprende que La Guaneña es su himno de guerra, su música de combate, su tono de fiesta, su canción de cuna y su prelude de borrachera.....El tema la Guaneña es sencillo: no más de cuatro frases musicales que se repiten pero que despiertan en las multitudes de allí una emoción extraña ya de tristeza, ya de alegría, ya de valor. Seguramente el autor lo sacó de la entraña del pueblo inspirado en sus dolores, sus anhelos, sus locuras, su ansiedad de gritar".

La segunda relación importante para nosotros sobre La Guaneña, está consignada en el libro "José María Córdoba", del cual es autora la escritora e investigadora antioqueña Pilar Moreno de Ángel, según cita que hace el abogado e historiador nariñense Edgar Dávila Muñoz, en el manual "Historia de Pasto", 1999, concebida en estos términos:

"Después de semejante arremetida, no se puede esperar una ciudad próspera, limpia, de allí la injusticia de su apreciación y la de cualquier historiador posterior a esta guerra, no obstante como lo anotara acertadamente Pilar Moreno de Ángel, en su libro "Córdoba", en relación a la Batalla de Ayacucho. "De repente los soldados escucharon la música evocadora de un bambuco que les trajo el encanto de la pieza más popular de Pasto.

Quizá una de las referencias más importantes sobre La Guaneña, se encuentra en la cubierta del CD titulado "La música del Libertador y otras obras de sentimiento

histórico colombiano", prensado bajo la dirección del insigne intelectual de nuestro país, Joaquín Piñeros Corpas, donde se lee el siguiente texto:

Se incluye en el casete respectivo esta pieza por ser emblema musical de la Campaña Libertadora del Perú, en la que Bolívar se desempeñó con el ímpetu heroico de que es ejemplo la carga decisiva de la Batalla de Ayacucho, emprendida por el soldado colombiano de la Independencia que más se asemeja al libertador.

Teniendo en cuenta lo relatado por varios historiadores, entre ellos el coronel Manuel Antonio López, y siguiendo tradiciones sobremanera verosímiles, La Guaneña, bambuco de la región de Pasto que en el alba del siglo XIX ya era canción sentida por el pueblo, fue factor decisivo del triunfo en la jornada épica del 9 de diciembre de 1824. Ciertamente, al tiempo que el general José María Córdoba se ponía al frente de sus huestes para tomar el cerro de Condorcunca con la orden inmortal "Paso de Vencedores", la banda encargada de motivar con música colombiana el sentimiento de los soldados comprometidos en la carga interpretó la Guaneña como manifestación espontánea de los pastusos que integraban el Batallón Voltígeros.

Incorporada a la vida festiva de los nariñenses, solo de dos decenios a esta parte se ha venido reconociendo la contribución de La Guaneña al momento culminante de la epopeya libertadora. Con base en el meritorio trabajo orquestal del maestro Lubín Mazuera se empezó a asociar este aire del sur a la acción decisiva de Ayacucho. La fonosíntesis Colombiana hizo referencia a este espléndido trabajo".

A pesar de las condiciones adversas de la época, debido a la intransigencia realista, fueron numerosos los soldados pastusos que participaron en las batallas a que dio lugar la campaña emancipadora del sur de Colombia, es decir, Perú y Bolivia. Una de las acciones de armas más brillantes, fue la Batalla de Ayacucho, con la cual se selló la independencia de América. El maestro Ignacio Rodríguez Guerrero, otro de los grandes humanistas que ha tenido Nariño, cita entre dichos guerreros al coronel Manuel José de la Barrera, quien estuvo en esa acción de armas con el grado de teniente coronel. Por su parte, el doctor Sergio Elías Ortiz, al hablar de este héroe pastuso injustamente olvidado, cita el libro "Recuerdos Históricos" del coronel Manuel Antonio López, quien afirma lo siguiente con respecto a la famosa Batalla de Ayacucho:

"La situación al romperse el fuego era, por cuerpos, la siguiente: Componían nuestra línea de tiradores, de derecha a izquierda, cinco compañías: la de cazadores de Pichincha, mandado por el capitán Manuel de la Barrera, pastuso"

Por su parte, el afamado periodista y cronista nariñense Neftalí Benavides Rivera (Kar A. Melo), ya fallecido, con el título de "El pastuso triunfó en Ayacucho", con

fundamento en la obra extraordinaria del sabio pastuso don Tomas Hidalgo, asesinado en Popayán en circunstancias misteriosas, según dicen, publicó un extenso artículo en la revista "Cultura Nariñense", donde al recordar la participación de los pastusos en dicha batalla, trae estas interesantes anotaciones, con el mismo tono con que lo hizo don Sergio Elías Ortiz, a su debido tiempo:

"El pastuso, he dicho, (escribe Tomas Hidalgo) fue patriota; el pastuso triunfo en Ayacucho; esto he dicho y lo sostengo. Es verdad que muchos de nuestros antiguos conciudadanos fueron adictos a la corona de España; pero ni fueron todos, ni fueron los más notables. Sí, también nuestra Patria levantó el grito enérgico de INDEPENDENCIA y se vio sacrificarse a muchos en aras de la libertad. Varios soldados, tres coroneles, y un edecán del gran libertador Bolívar, representaron a Pasto en la gloriosa batalla que por completo dio la libertad a la América Española, día de eterno recuerdo en que el pabellón Colombiano se paseara victorioso en los campos de Ayacucho. Pero es preciso consignar sus nombres: el primero fue. Custodio Rivera que habiendo sido soldado del Rey, se afilió en las banderas de la Patria y fue coronel del ejército libertador en esa memorable jornada de Ayacucho; el otro, el intrépido jovencito Manuel Ordóñez, hijo también de Pasto, que a los diez años de edad tocó las armas por la causa de la Independencia; los españoles, viéndolo tan joven, lo mandaron a Bogotá, como cocinero a un convento de Franciscanos; pero ardiendo por la libertad de la patria, con el mismo cuchillo de cocina asaltó al portero, salió del convento, se afilió al Ejército Libertador y fue coronel de la Gran Batalla; después de esto, se trasladó a Cuenca y allí murió; el tercer coronel pastuso en esta jornada fue un valiente joven Santacruz que residió en el Perú el resto de su vida. Pero el pastuso más notable en esa lucha, fue don Manuel José de la Barrera, edecán del libertador y hermano del presbítero D. Tomas de la Barrera, que en la entrada de Lima desempeñó gloriosamente al Gran Bolívar; pues habiéndose presentado un banquete y dirigiéndose un brindis al Libertador, éste, encargó la contestación de él al señor De la Barrera y lo desempeñó con tanta elocuencia y gallardía y mereció tantos aplausos, que en el instante mismo el Libertador ascendió a Coronel. Pasto, he dicho al principio, ha tenido sus hombres notables, sus mártires, sus genios, ahora añado: Pasto fue patriota; Pasto venció en Ayacucho".

El mismo periodista e intelectual de altos quilates, Neftalí Benavides Rivera, publicó también en la ya mencionada revista "Cultura Nariñense", otra célebre crónica, con el título de "Biografía de La Guaneña", donde encontramos los siguientes datos:

"Don Nicanor Díaz, un joven músico pastuso, de la cantera del pueblo, es su autor. En sus mocedades, por allá en las postrimerías del siglo XVIII, más exactamente, en 1789, no había artista que le triunfara en la creación e interpretación de la música criolla, de la música de la tierra tocada en la flauta de caña brava (flautas rústicas hechas por los sibundoyes). Don Nicanor con su flauta indígena en los labios y don Lisandro Pabón con su guitarra sevillana y ronca, formaban el dueto

de más renombre por aquellos tiempos". Más adelante agrega en su escrito el mismo cronista Benavides Rivera:

"Dio media vuelta el apuesto español, y a los treinta minutos el fragor de la batalla rompe los campos de Ayacucho. Córdoba descabalgua de su corcel de guerra, toma en su mano izquierda su sombrero de paja; en su mano derecha fulge la victoriosa espada...y el mundo escucha atónito la frase inmortal: "Armas a discreción, de frente, paso de vencedores". A esa hora sublime, la banda de músicos entona un bambuco. Por los ámbitos terrestres resuenan los compases de La Guaneña. "Jamás se vio", dice el general Manuel Antonio López, "combatir como leones a esos soldados". Nuestro bambuco, La Guaneña, rubrica con sus compases la victoria. Ninguna otra vez se escuchó: el solo resonar de los cobres lanzando a los vientos del mundo los sonos de La Guaneña, anunciaba a la América y a la España que el Perú era libre. La Guaneña selló la libertad de los Incas".

En su entrevista al periódico "EL OTRO es el que cuenta", el músico Fausto Martínez Figueroa anunció la publicación de un libro de 400 páginas para desvirtuar "una serie de cosas como las de Sergio Elías Ortiz". Pensamos nosotros que ese libraco resultara corto para acoger todas las rectificaciones y aclaraciones a que están dando lugar sus ligeras e infundadas declaraciones de prensa.

En lo que a nosotros respecta, muchas e importantes otras cosas se han quedado en el tintero o en el computador, para ser más modernos, pero entendemos que hoy no podemos continuar abusando de su hospitalidad.

Esperamos, sin embargo, señor Director, que disponga la publicación de esta extensa epístola, para satisfacción y a la vez ilustración del pueblo nariñense, por todo lo cual le expresamos nuestros más sinceros agradecimientos¹⁸.

6.3.6 El Músico y el Humanista. Con una diferencia de 18 años en sus edades, nacieron en Pasto, en primer término, el maestro Luis E. Nieto, el 21 de junio de 1899, considerado como el máximo compositor y músico de todos los tiempos en Nariño, y luego el humanista Ignacio Rodríguez Guerrero, nacido el 11 de febrero de 1911, quien figura en la historia de Colombia como el primer humanista nariñense que ha existido hasta ahora en este lado del mundo, a la altura de don Miguel Antonio Caro en Colombia y de don Marcelino Menéndez y Pelayo en España. El primero de ellos falleció en Pasto el 22 de diciembre de 1968, a los 69 años de edad, y el segundo en Cali, el 24 de julio de 1983, cuando había cumplido 72 años de edad.

¹⁸ Carta Inédita Bogotá, D.C. 2-Mayo-2001 Doctor **RICARDO ROMERO SANCHEZ** Director de "EL OTRO es el que cuenta" Calle 18-A No 25-18 (Pasaje del Corazón de Jesús) Pasto Ref.- Acotaciones a una entrevista periodística con fondo musical.

El futuro maestro, cuando apenas iba a cumplir los 12 años, se presentó ante el público pastuso como compositor con la página musical titulada "Mentiras de un músico" y, según los cronistas de la época, fue muy aplaudido y desde entonces se le auguró un gran porvenir en el arte del pentagrama.

El segundo, se destaca como el pensador nariñense que más condecoraciones públicas y privadas ha recibido a todo lo largo de su existencia y el que ha pertenecido a más academias y corporaciones culturales en toda la historia del departamento de Nariño. Además, el Congreso de Colombia, mediante ley del 8 de enero de 1985, ordenó la edición de sus obras completas y la firmeza de un monumento en su honor. No sabemos si este mandato legal ya ha tenido efectivo cumplimiento.

Ahora los colocamos al uno al lado del otro, tanto al músico como al humanista, dentro de este breve historial de la música nariñense, porque el segundo de ellos escribió en homenaje del primero de los nombrados, una hermosa página biográfica, al parecer todavía inédita, en torno a su maravillosa existencia, proporcionada de manera exclusiva para el presente trabajo, por el abogado, escritor e investigador del terruño sur colombiano, doctor Vicente Pérez Silva, extraída de su archivo particular:

Luis E. Nieto, otro de los grandes del arte nariñense, nació en Pasto, el 21 de junio de 1899 y murió en la misma ciudad, el 22 de diciembre de 1968.

Temperamento artístico por excelencia, cultivó con exquisito gusto la música y la pintura, sobresaliendo singularmente en aquella.

Fue fundador de El Clavel Rojo, el conjunto musical más prestigioso del Sur de Colombia, dirigido por Nieto e integrado por Campo Elías Dorado, Victoriano Acosta, Jorge Salcedo, Jorge Eliécer Erazo, Bolívar Mútis, Luis Ortiz, César Ordóñez, entre otros.

Esta orquesta, lo propio que otros conjuntos del Maestro Nieto, posteriormente organizados, pero que conservaron siempre el nombre del primero, realizaron giras artísticas por el país y el exterior, difundiendo por todas partes el excelente gusto musical nariñense y segando muchos laureles.

La obra musical del Maestro Nieto es tan copiosa como selecta. Vibra en ella la más auténtica inspiración y está ajena, por completo, a todo postizo amaneramiento. El artista se inspiró siempre en motivos terrígenos y en auténticos sentimientos de su propio espíritu y del alma popular. Por ello, en nuestro sentir, es el más genuino, el más sentido y el más representativo compositor nariñense del siglo XX, lo que no es poco decir en la tierra de Julio Zarama y de Manuel Zambrano.

El Maestro Nieto comenzó a componer excelente música desde sus verdes años, cuando el mundo europeo se debatía bajo la pesadilla de la primera guerra mundial: marchas, pasillos, bambucos, boleros, valeses, danzas, ritmos de fox, himnos, bundes, etc., fueron modalidades de su predilección. Un centenar aproximado de partituras, de soberbias piezas de la antología musical de Hispano-América. Ninguna desposeída de inspiración y arte verdadero, todas con la huella de la garra de león, que les imprimió su malogrado autor. Es claro que algunas no pocas, de excepcional valor, de proyecciones de amplio alcance, como que interpretan los sentires, quererres y pensares del pueblo, en la forma más bella y en el más universal de los lenguajes conocidos. Entre éstas, las hay que de ellas no podrá prescindirse nunca, a la hora del inventario de nuestras realidades artísticas, piezas cuyos nombres están escritos en el corazón de las gentes nariñenses, junto a sus recuerdos más caros: Leonor, El Tiempo, Universidad de Nariño, Pfaff, Novia de Aldea, Voces de Angustia, Ojos rutilantes, Valle del Cauca, Idilio, Dolor oculto, Polvorín, Mi tristeza, Cautivante, Luz lejana, Crepúsculo, Madreselva, Ruego, Serenidad, Qué saco con ella, Ñapanguita, Chambú, Azul Atardecer, Pandiáco, Pensándote, Deudas pagadas, Yo sé que tú, Mi amor, Pétalos sueltos, Lejanía, Sentir del alma, Laúd soñado, Hondo sentir, Flor de espino, Tortura, Viejo dolor, Lloro corazón, Cero cero, Olvida todo y tantas otras obras musicales del maestro Nieto, que no morirán jamás.

Luis E. Nieto fue el último de los sobrevivientes de aquella amable, alegre y dorada bohemia de mediados del segundo cuarto de este siglo XX, tan distinta de la hosca, egoísta y fatídica realidad de los días que nos alcanzan. En los últimos años del Maestro, diríase de él que era un personaje escapado de las páginas de Enrique Murger, con todas sus satisfacciones y todas sus amarguras, pero también con el perenne fulgir de su genio¹⁹.

6.3.7 Tipología musical y cultural popular en la región andina de Nariño. La música en Nariño se toma como aspecto relevante de la vida espiritual de un pueblo, es posible hablar de una cultura Nariñense pues aún tratándose de un solo departamento, en el cual al menos tres regiones estarían perfectamente demarcadas: la zona costera del pacífico, la zona norte del departamento, y la región sur-oriente o sea la región andina de mayor concentración poblacional de Nariño... La tipología musical en la región andina de Nariño, es el resultado de un proceso formativo multi étnico, no sólo por la gran cantidad de grupos indígenas que configuraban este sector geográfico en tiempos Pre-históricos, sino, porque en esta misma época la vida cultural americana, estas tribus tuvieron una relación, comunicación e intercambio socio-cultural y económico con diversas etnias de la región andina del sur-americano principalmente del Ecuador y del Perú.

¹⁹ PRIMER FESTIVAL DEL SON SUREÑO, Para que Nariño muestre su identidad musical, Sede principal del evento Bogotá D.C. 24 de Junio del año 2003 Sede de las competencias regionales. San Juan de Pasto (Nariño) A los 466 años de su fundación. nukanchy@hotmail.com

Las tribus Pastos, fueron grupos étnicos que habitaron al sur de Nariño y al norte del Ecuador, del río Chota (Ecuador) y el Guaitara (Colombia) de la región de las tribus Pasto, pasando el Guaitara en el Valle de Atriz y región oriental fue asiento de los Quillacingas, Ancuya y regiones aledañas de los Sindaguas, al norte de Nariño de los Abades y los Chapanchicas principalmente en la zona occidental en pie de monte andina habitaron los Quayqueres en basta región comprendida entre Colombia y Ecuador.

Las tribus de la zona andina del sur de Nariño estuvieron relacionadas con las etnias del Ecuador, no sólo por razones socio-culturales sino también económicas. Pero la integración de la zona andina de Nariño con las diversas etnias del Ecuador, Perú, Bolivia y norte de Chile, se hace mucho más evidente a fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI aproximadamente con la extinción del imperio de los Incas hacía el norte

En los tiempos de la conquista Española se resaltan dos hechos significativos; por una parte, la conquista que realizará Sebastián de Belalcázar desde el sur, exigió esta expedición de conformación de los ejércitos con miles de indígenas de diversas tribus del imperio Inca sienten que al quedarse en el territorio de los Pastos y Quillacingas construyeron a un afianzamiento cultural sur-andino.

Se afirma pues que nuestra identidad cultural se relaciona mucho más con los países del sur-andino americano que con el norte, si bien Nariño hace parte geográfica hablando de Colombia, también es cierto que culturalmente está más identificado con los países del sur. Por otra parte, las consecuencias de la época de la conquista y la colonia española determinan paramédica y en particular de la zona geográfica en mención cambios culturales en todos sus niveles religiosos, lingüísticos, artísticos, rituales, etc. los delitos españoles de diversa orden se ven entrecruzados con los ritos andinos, produciéndose de esta forma un mestizaje musical o sincretismo. Las ceremonias religiosas por ejemplo se realizan con ritmos españoles americanizados; igualmente las diversas danzas y el vestuario son el resultado de ese entrecruzamiento cultural²⁰.

Los españoles traen a América diferentes instrumentos musicales, principalmente los de cuerda entre ellos la guitarra, triple, el cuatro, el requinto, etc., y criollas en parte del folklor colombianos son derivados de este instrumento de cuerda principalmente la guitarra... En los siglos XIX y XX cobra mucha importancia la conformación de bandas musicales cuyos instrumentos son metálicos de origen fundamentalmente europeos. Así sintetizado el fenómeno cultural en relación a la música, nos permite hablar de una tipología musical en tres niveles. El primero se relaciona con la música con aires y ritmos indígenas, cuyos instrumentos son igualmente herencia de las culturas vernáculas. El segundo nivel se relaciona con los ritmos e instrumentos productos del mestizaje o del sincretismo; es quizás el

²⁰ NARVAEZ, Pablo Salazar. *Ibíd.* pág. 24.

nivel del entrecruzamiento cultural de Europa con América y finalmente, el tercer nivel, se relaciona con la música de banda, la cual es muy significativa y casi indispensable en toda fiesta patronal y demás fiestas sociales en los centros urbanos y sub – urbanos²¹.

6.3.8 Música urbana y sub – urbana, música de banda. Hay dos tipos de bandas musicales: una muy característica en regiones rurales, corregimientos y semi-urbanas. Los integrantes que generalmente son de 10 aproximadamente no conocen ni la escritura ni la lectura musical y por consiguiente, su aprendizaje será un sentido común o por "oído" como se dice comúnmente. Los ritmos que se interpretan son los que caracterizan esta zona andina de Nariño, La guaneña, el son sureño, el chambú, etc., y muchos ritmos del Ecuador. Otro tipo de banda es el de las zonas urbanas muy bien conformadas desde el punto de vista técnico-musical y sus instrumentos son muy contemporáneos y hace parte de la cultura musical universal. Los integrantes de estas bandas, contrariamente a las anteriores, conocen la teoría musical en cuanto a apreciación, lectura y escritura. Lo cual les permite no sólo interpretar ritmos característicos de esta región. Sino cualquier tipo de música universal, muchos de ellos dan conciertos en los días domingos y además festivos... Las bandas musicales escuchan principalmente en las fiestas patronales, en las cuales después de acompañar al santo desde la iglesia, la procesión, hasta su retorno, alegran las festividades, el baile y el jolgorio popular en la plaza pública, la cual es el centro de reunión de las gentes de su región, visitantes y turistas.

6.3.9 El Son Sureño. La música folklórica andina, de origen rural, se difundió en Nariño a través de discos y conciertos pero resultó inadecuada para animar grandes fiestas y carnavales, sobre todo en un ambiente urbano en pleno desarrollo. Asimismo la salsa, la música tropical colombiana y de otras latitudes, si bien eran alegres, carecían del ingrediente local necesario para despertar, aunque fuera ocasionalmente, todo el entusiasmo de la fiesta colectiva. Este vacío se llenó con el llamado Son Sureño.

Podemos definir el Son Sureño como un conjunto de música, canto y baile popular muy representativo de la región andina Nariñense que. Tiene un ritmo muy alegre, aunque la melodía, de corte sencillo, de aire melancólico, es fácil de recortar. Se toca generalmente en ritmo terciario a diferencia, por ejemplo, de la música afro caribeña donde predomina el compás binario.

Las primeras manifestaciones conocidas del Son Sureño surgen hacia 1960 aunque la Guaneña se conocían desde mucho tiempo atrás, asociará tradicionalmente a las guerras y lo cual carnaval de pasto. Pero la Guaneña se tocaba como un Bambuco festivo que algunos también llamaron Bambuco Sureño.

²¹ NARVAEZ, Pablo Salazar. *Ibíd.* pág. 25,31

El Son Sureño, aparece registrado en 1967 en una canción que su compositor Tomás Burbano denominó con ese nombre. En la grabación que hizo la Ronda Lirica en ese año también se denomina Son Sureño al ritmo de esta canción. En el disco aparecen otros clásicos de la música Nariñense como Cachirí, Sandoná, La Guaneña en ritmo de Bambuco. A propósito comenta el músico y arreglista Julián Guerrero.

En los créditos que aparecen en el viejo disco de la Ronda Lirica se habla de Bambuco y en otros de Son Sureño. Pero luego del análisis conectamos que todo lo que hay allí es Son Sureño. El Son Sureño es un ritmo terciario en cada tiempo se siente la pulsación de tres: Ta, pa, ta, Ta, pa, ta, Ta, pa ta. El Bambuco es binario y terciario, el bajo lleva dos notas por cada tiempo: tun tun ¡ta!: tun tun ¡ta! Es igual al bajo que lleva el Son Sureño y esta es la influencia del Bambuco.

La Guaneña, a la que los referimos, ayuda entender el origen y características del Son Sureño. Esta canción insignia del pueblo Nariñense quiénes eran significado no solamente por los hechos sociales a la historia de Nariño sino que ha dado origen a otras variantes de ese esquema melódico y ejerce influencia de alguna manera en la temática de las canciones Nariñenses²².

el "son sureño" es pariente cercano del bambuco y del pasillo (El maestro Luis E. Nieto inventó en sus mejores épocas de artista el ritmo denominado "bampasillo"), que se han constituido en las composiciones musicales bailables más tradicionales y repetidas del sur de Colombia y aún de la América meridional, donde han florecido casi por generación espontánea, por lo cual se les rinde particular devoción desde hace largo tiempo, como quiera que ellas se vienen formando y escuchando casi desde la imprecisa era emancipadora²³.

La palabra Son se la toma del contexto antillano cubano ante la carencia de un nombre que definiera ocasionalmente este tipo de Música. Son sureño.

6.3.10 Pedro Bombo

Figura 3. Pedro Bombo



Fuente: Esta investigación

²² URRESTY BASTIDAS, Julián. Son Sureño, Primera edición, Sep. 2003. pág 105.

²³ PRIMER FESTIVAL DEL SON SUREÑO, Para que Nariño muestre su identidad musical, Sede principal del evento Bogotá D.C. 24 de Junio del año 2003 Sede de las competencias regionales. San Juan de Pasto (Nariño) A los 466 años de su fundación. nukanchy@hotmail.com

En la Ciudad de San Juan de Pasto existía un personaje tradicional llamado Pedro bombo, era cálido, infantil, expresaba ternura de origen campesino, andaba con su bombo, platillos y su bocina hecha de latón por las calles de la ciudad ejecutando ritmos de fiesta para anunciar los diferentes eventos que se realizarían en los barrios y en especial la Fiesta de la Patrona de la Ciudad de Pasto La virgen de las Mercedes.

Este personaje se ubicaba en las esquinas y con los ritmos que ejecutaba, danzaba realizando giros y demostrando mucha emoción por las fiestas que se iban a celebrar.

El pensaba como un niño y actuaba como un niño, era muy ingenuo y vivía dentro de su fantasía, algunas de las personas que lo miraban se le burlaban pero era de un carácter muy tranquilo y sólo los observaba.

La gente lo conocía y sabía que él era quien anunciaba las fiestas patronales y en muchas ocasiones le contribuían para ayudarlo y que se pueda mantener porque vivía en muy malas condiciones de vida.

Como la gente lo estimaba mucho se realizó una colecta para su funeral donde asistieron muchas personas que lo admiraban²⁴.

Lamentablemente él murió incinerado en el Barrio de San Andrés donde permanecía dentro de una pieza arrumado entre papeles y todas sus cosas que a él se le ocurría meter en el lugar. Se dice que el incendio lo provocó una colilla de cigarrillo y no alcanzó a salir y murió por las quemaduras que se provocó.

Cuando muere se lo vela en cámara ardiente en el cuerpo de bomberos y muchas personas asisten a despedirse.

El Gobernador de ese entonces Carlos Albornos Guerrero, acompañó conjuntamente con los diputados de ese entonces al entierro de Pedro Bombo. Hasta el cementerio central.

Por las calles balbuceando a Pedrito se escuchó su ruana le abriga el alma y el bombo su corazón, Pedrito maracas ya se nos fue bombo y campañilla pa' no volver²⁵.

²⁴ Maestro. José Guerrero. Docente Universidad de Nariño, Departamento de Música.

²⁵ Víctor Domínguez Riaño Compositor Pedro Bombo

6.3.11 El Cachirí

Figura 4. Rosendo Santander Garcés "Cachirí"



Fuente: Esta investigación

6.3.11.1 Rosendo Santander Garcés "El Cachirí". Nace en Pasto, el 5 de marzo de 1909; bautizado en la iglesia de San Agustín, como Rosendo Garcés.

Hijo de Elvira Garcés y de Aurelio Santander Gámez, este a su vez hijo del periodista Alejandro Santander Hinestroza y de Manuela Gámez; falleció el 22 de diciembre de 1969, por intoxicación alcohólica crónica.

El sobrenombre lo hereda de su padre, veterano de la guerra de los mil días, quien al regresar a Pasto, con su afición de montar caballos finos, en la plaza de Pasto gritaba "Firmes Cachirí".

Simpático, de carácter atractivo y agradable. Se granjeó la amistad de importantes personajes, a quienes divertía con sus gracejos, chistes y calambures. Producto de sus ilusiones, fueron los amores platónicos dejados en otras tierras.

Elegante con las damas "rubia hija del sol, prima hermana de la luna. " Tu cuerpo es una espada de cristal que atraviesa el corazón de Santander". Encarna el chiste fino; a su pariente Bolívar Santander cónsul en Tulcán y quien le encargara el cuidado e información de su residencia le escribe "Bosander Tulcán. Comunícale todo normal con Fulana de tal (la empleada del servicio) embarazada. Seguiré informando.

Fue buen pastuso, de gran vivacidad, extrovertido, de gran facilidad para contar anécdotas; por más sencillas que fueran producían humor en sus amigos.

Desempeñó diferentes cargos, como director de la cárcel de la Unión, lugar en el cual según anécdota, dejó libres a los internos, para que regresaran al día siguiente. Volvieron todos y otro más que antes se había fugado.

Fue igualmente portero de la oficina de la Asamblea Departamental y Jefe del Archivo.

Su actividad diaria constituía la venta de pañuelos, corbatas, medias, camisas, en un maletín que siempre portaba.

Cuando alguien requería la venta de sus productos y Cachirí estaba en sus menesteres en honor a dios, no atendía y en su maletín colocaba el aviso "Cerrado por Inventario".

Persona locuaz, simpática y agradable. Son varias las anécdotas que se cuentan, En alguna oportunidad le sirvieron en el American Club sus amigos, una copa de gasolina en lugar de aguardiente. Al darse cuenta del engaño imitan el ruido del motor de un vehículo, les dijo "súbanse H.P. que arranca el bus".

Fue investigado por los sucesos del incendio al Diario, el Derecho con ocasión del 10 de julio de 19.944; en la diligencia de indagatoria resalta su personalidad inteligente, mordaz²⁶.

6.3.11.2 Cachirí. *Luis Antonio Guerrero Hidalgo (Chato)*, Una de sus obras más conocidas es el bambuco El Cachirí Que es tomada de la base de un texto compuesto por José Félix Castro, El Cachiri es un personaje real llamado Rosendo Santander Que nació hacia el siglo XX, Sus padres fueron Aurelio Santander y Elvira Garcés.

Cachirí es un cerro perteneciente al Departamento del norte de Santander convertido hoy en día en reserva natural, el 22 de febrero de 1816 se libró una batalla donde García Rovira y el general Santander fueron derrotados por los españoles comandados por el coronel Sebastián calzadas, el ejército realista que se formó para frenar el avance de los Republicanos, llevaba también el nombre del batallón Cachirí.

Se formó con una base de 600 hombres hijos de la provincia de Pamplona, Cúcuta, además de viejos veteranos de tropas realistas que comandaba Sebastián de la calzada, Francisco Tomás Morales y algunos peninsulares resto de batallón fijo de Puerto Rico del Regimiento de Granada, los mandaba el Español Samuel Carmona, en estas filas se incorporaron en calidad de soldados forzados muchos oficiales patriotas y multitud de personas distinguidas en quienes se castigaba el amor a la República, a estos se los pasaba por las armas a la menor falta que cometían.

²⁶http://turismocultura.pasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=88:rosendo-santander-garcés&catid=22:personajes-populares&Itemid=17

En la batalla Manuel Pía comandando los ejércitos de la República derrotaron el 11 de abril de 1817 al Batallón Cachirí. En dicha contienda el Gobernador de Angostura "Venezuela" Nicolás María Ceruti hacía oír durante el combate la voz de **Firmes Cachirí** origen de esta frase que equivocadamente se atribuyó a García Rovira en la liberación del Páramo de Cachirí en 1816.

Según el testimonio del chato "Guerrero" Aurelio padre de Rosendo luchó en la Guerra de los 1000 días y lo hizo en los Territorio Santandereano donde debió conocer la frase Ceruti.

Cada vez que visitaba a sus familiares en la ciudad de Pasto al desmontar su caballo decía **Firmes Cachirí** como al parecer que esto ocurría el padre la dirigía a su hijo la gente terminaron apodar a Rosendo de este sobrenombre.

Cachirí es un hombre excéntrico mujeriego y bebedor²⁷.

6.3.11.3 Cachirí y cuchilla del Tambo. Mientras Morillo sitiaba a Cartagena, el español Calzada invadió a Cúcuta desde Venezuela, y en su avance derrotó en el Páramo de Cachirí, el 22 de febrero de 1816, el ejército patriota comandado por García Rovira.

El 29 de junio del mismo año, Samaro derrotó al último ejército patriota de la nueva Granada, comandado por Liborio Mejía, en la cuchilla del Tambo, cerca de Popayán, con lo que Nueva Granada, Salvo Casanare, quedó sometido a los españoles. Estas fueron las últimas batallas de la Patria Boba²⁸.

6.3.11.4 Luís Antonio "Chato" Guerrero Hidalgo. Excelente guitarrista y compositor nacido en Pasto, el 30 de julio de 1916. A él se debe la formación del cuarteto de cuerdas "Satán". Formó parte del "Clavel Rojo" y de un trío acompañado de los hermanos Rodríguez.

Es autor del bambuco Agualongo, Aire Nariñense, considerado por Sayco como una de las 3 mejores composiciones del milenio. Otras composiciones suyas, merecedoras de gran reconocimiento son: Por Que Eres Así, El Único que la Goza, Mi Viejo Galeras, Jodidos y más Contentos, Mi Campesinita, Qué Guayabo, Desesperación (Composición hecha con motivo de la muerte de su madre), Vuelve a Mí, Ilusiones Perdidas, Soy pastuso, Nunca te Olvidaré el Galeraso y Noches del Galeras.

²⁷ Maestro: Menandro Bastidas. Docente Universidad de Nariño. Departamento de Música

²⁸ Biblioteca práctica para el estudiante 1001, consta sobre la historia de Colombia que todos debemos saber, Eugenio Gutiérrez Cely, Miguel Ángel Urrego Ardila. círculo de lectores, intermedio editores. pág. 91 – 1995.

Compuso la música de "El Cachirí", con letra de José Félix, "El Vate" Castro²⁹.

6.3.12 El Chambú

6.3.12.1 Chambú Luis E. Nieto. Este precioso Bambuco fue compuesto por el más popular de los músicos del sur de Colombia: el maestro Luis E. Nieto. Nacido en Pasto el 21 de junio de 1899 y fallecido en la misma ciudad el 22 de diciembre de 1968³⁰.

El Chambú de mi vida
Gigante Roca,
Que en sus picachos se recuestan
Las estrellas
Más de entre rocas salen,
Molineritas, Las más bonitas
Desprendidas del Peñon.

Soy el Minero mejor
De Ambiyaco y Guelmambí
Molinerita querida
Todo el oro es para ti,
Tierra, tierra del sol Chambú
Tierra, paisaje azul Chambú
Tierra bella región
Que suena en ti mujer

Soy el minero mejor
De ambiyaco (bis)

Tierra, tierra morena,
Donde vive el Nariñen,
Nariñes, Nariñes.

6.3.12.2 El Chambú. Boquerón a 3.300 mts. De altura sobre el nivel del mar, por ahí pasa la carretera que une la altiplanicie con la costa Nariñense del Pacífico, por precipicios abruptos y de formación rocallosa, es el escenario de la novela "Chambú" del autor Guillermo Eduardo Chávez. Asimismo recuerdan las leyendas indígenas, por cuanto el "Bochica" Nariñense airado de las iniquidades humanas, levantó sus chontas mágicas y abrió la garganta de La Hoz de Minamá rompiendo la cordillera y el boquerón de champú por donde se desalojaron las aguas que desecaron la Sabana de Túquerres convirtiéndola en fértil morada de los hombres.

²⁹ http://turismocultura.pasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=53:luis-antonio-qchatoq-guerrero-hidalgo&catid=16:personajes-ilustres&Itemid=10

³⁰ Número 7 de "Cultura Nariñense" pág. 3 y 49

Así escribe "la leyenda del lago", Manuel Benavides Campo: en tiempos muy remotos la mesera Tuquerreña era un hermosísimo lago, en medio del cual emergía en monolito de El Colimba.

Las riveras de ese mar interior estaban habitadas por parcialidades de indígenas que no se sabe a qué raza pertenecía; sin embargo parece cierto que conocían rudimentariamente el arte de la navegación y vivían de la pesca y la agricultura.

En la cumbre del islote de Colimba, habían un adoratorio, en el cual se veneraba al Dios "Iboarg" que era el de aquellos indígenas. Todos los años, en determinada fecha, se celebraba una suntuosa fiesta, a la cual deberían concurrir todos los habitantes en sus canoas y hasta en troncos de árboles.

En el momento en que salía la luna, El Gran Curaca encendía el fuego sagrado en el adoratorio y todos los concurrentes quemaban los mechones que para el efecto había llevado; enseguida se efectuaban regatas y ejercicios de natación, los triunfantes eran llevados al adoratorio, donde se les consideraba como presuntos jefes de las respectivas parcialidades. Las necesidades de los habitantes eran pocas y vivían felices. En una ocasión, los moradores de Chambú vinieron a dar noticias de que por la hoya del río Guisa subía un inmenso acopio gentes de desmesurada estatura cometiendo toda clase de atropellos, causando incalculables daños a sus habitantes y matando a sus mujeres. Aterrado el Curaca quiso verificar personalmente tal noticia y emprendió viaje hacia el río, con horror comprobó la veracidad del hecho y regresando apresuradamente convocó a todas las tribus riberanas y emprendió fuga hacia el Patía.

Los gigantes llegaron al lago, profanaron el templo y no encontraron habitantes, se dieron al pecado nefando, según los llaman los viejos contadores de la historia y provocaron la cólera del cielo. Para castigo y por mandato de la divinidad, un ermitaño que residía en las cumbres del Gualcalá levantó sus chontas mágicas y al momento comenzó a conmoverse la tierra; los cerros que circundaban al lago vomitaron torrentes de fuego y las aguas turbulentas y encrespadas lanzaban reflejos de color de sangre. La montaña de Iboag se desquició por su base y las aguas se precipitaron por la abertura arrastrando un aluvión inmenso que destruía cuanto encontraba a su paso hasta perderse en las inmensidades del Pacífico. Nada quedó con vida y sólo una llanura pantanosa y desierta aparecían como última muestra de lo que antes fue la hermosísimo cristal engastado en la cumbre de los Andes. Los tiempos corrieron, el bosque que creció en tierra fertilizada por el desecamiento y erupciones; los hijos del remotísimos que se salvaron en las cumbres de el Sotomayor regresaron a la región, reedificaron el adoratorio en la cima del Colimba impugnaron de nuevo la tierra hasta que una inmigración Maya los sojuzgo y civilizó en parte enseñándoles a tejer la cabuya, el algodón y a comerciar con los habitantes de la costa³¹.

³¹ MÁRQUEZ RIVERA, Marceliano Diccionario Histórico Geográfico del Departamento de Nariño. pág. 39

7. DISEÑO METODOLÓGICO

7.1 TIPO DE INVESTIGACION

7.1.1 Bibliográfica. La investigación bibliográfica es aquella etapa de la investigación científica donde se explora qué se ha escrito en la comunidad científica sobre un determinado tema o problema. ¿Qué hay que consultar, y cómo hacerlo?

La investigación científica empírica tiene básicamente cinco etapas.

Primero, se definen algunas cuestiones generales como el tema, el problema, el marco teórico a utilizar, etc.

Segundo, se procede a hacer una investigación bibliográfica, básicamente para ver qué se ha escrito sobre la cuestión.

Tercero, se traza un proyecto.

Cuarto, se ejecuta lo proyectado.

Quinto, se exponen los resultados, usualmente por escrito.

En este trabajo nos ocupamos de la segunda etapa: *la investigación bibliográfica*.

Esta indagación permite, entre otras cosas, apoyar la investigación que se desea realizar, evitar emprender investigaciones ya realizadas, tomar conocimiento de experimentos ya hechos para repetirlos cuando sea necesario, continuar investigaciones interrumpidas o incompletas, buscar información sugerente, seleccionar un marco teórico, etc.³².

7.2 ENFOQUE

7.2.1 Propositiva. El Paradigma de Riesgo, ha prevalecido e incluso prevalece todavía, porque ha mostrado su efectividad en cuanto a ubicar grupos vulnerables, priorizar necesidades de atención, optimizar recursos humanos, técnicos y económicos y prevenir a partir de la identificación del Riesgo de lo negativo o problemático ya instituido.

³² <http://www.hospitalolavarria.com.ar/Investigaci%C3%B3n%20bibliogr%C3%A1fica.htm>

Sin embargo en la práctica las intervenciones a partir del “Enfoque de Riesgo”, empezaron a mostrar, personas y comunidades, que aunque pertenecían a grupos vulnerables y poseían un sinnúmero de Factores de Riesgo, no desarrollaban el problema o lo padecían en menor intensidad; incluso se empezaron a encontrar personas y grupos cuya probabilidad de verse involucrados en diferentes problemáticas sociales era menor que la de otros.

Este hallazgo, complejizo los intentos por comprender, intervenir y prevenir las diversas problemáticas que afectan la calidad de vida de las personas y comunidades, creando la necesidad de recrear un nuevo enfoque integral y comprensivo que permitiera incluir tanto los elementos de riesgo, como aquellos que protegen para que el evento no se suceda u ocurra con menor intensidad.

7.3 INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE INFORMACION

Consulta Bibliográfica
Consulta de registros Fonográficos.
Entrevistas estructuradas.
Internet.

7.4 HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS DE INFORMACION

Análisis de Repertorio (Partituras)
Audiciones comentadas con registros sonoros.
Análisis de documentos bibliográficos.
Matriz de Categorías

8. MATRIZ DE CATEGORIAS

Pregunta Orientadora	Subpreguntas	Objetivo General	Categorías
<p>¿Cuál es la importancia de llevar la música tradicional Andina Nariñense hacia un contexto musical académico en un formato de quinteto de bronce</p>		<p>Realizar arreglos y adaptaciones para formato de quinteto de bronce de las obras: La Guaneña, Pedro Bombo, Cachirí, El Chambú, Son Sureño en un esfuerzo por resaltar el valor estético y cultural de la música tradicional Nariñense a nivel local y regional, fomentando en los estudiantes del Departamento de Música de la Universidad de Nariño la participación activa en los procesos de aprendizaje tanto musical como social, dimensionado la riqueza sonora y estética se esta música para su posterior interpretación en público.</p>	
		<p style="text-align: center;">OBJETIVOS ESPECÍFICOS</p> <p>Realizar mediante la consulta de documentos un sondeo geográfico e histórico de las composiciones musicales de la región andina Nariñense enmarcando de forma teórica el desempeño espacio – temporal de los compositores más renombrados y sus obras más célebres.</p>	
	<p>¿Cuál es el nivel de complejidad de la música tradicional Andina Nariñense y su posterior clasificación y realización de los diferentes arreglos y adaptaciones?</p>	<p>Evaluar el nivel de complejidad rítmica, armónica y melódica de La Guaneña, Pedro Pombo, Cachirí, El Chambú, Son-Sureño y realizar modificaciones en cada uno de estos aspectos, tomados como material de base para la realización de los diferentes arreglos y adaptaciones.</p>	<p>Arreglo y adaptación de obras</p>

Pregunta Orientadora	Subpreguntas	Objetivo General	Categorías
	¿Cuáles son los aciertos y las falencias en la forma de interpretar la música tradicional Andina Nariñense?	Detectar los aciertos y las falencias en la forma de interpretar la música tradicional de la región andina sur de Nariño.	Arreglo y adaptación morfológica
	¿Se ha estudiado la Música Nariñense desde un ámbito académico en cuanto a forma y estilo interpretativo?	Estudiar la Música Tradicional Andina Nariñense en cuanto a forma y estilo interpretativo.	Arreglo y adaptación tímbrica Análisis Contextual
	¿Se le ha dado importancia a la Música tradicional Nariñense en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño?	Fomentar interés por la música tradicional en el estudiante de licenciatura en música que permita a futuro la realización de estudios investigativos analíticos así como intervenciones musicales en donde se vean implícitos el montaje, adaptaciones, arreglos	
	¿Se han realizado estudios investigativos analíticos así como intervenciones musicales en donde se vean implícitos el montaje de adaptaciones y arreglos de este tipo en diferentes formatos?	Demostrar la importancia de la música tradicional de la región andina Nariñense mediante su tratamiento en formato de quinteto de bronce y su posterior difusión pública que permita a futuro la realización de estudios investigativos, analíticos o etnográficos, así como intervenciones musicales en donde se vean implícitos el montaje y la creación original de adaptaciones y arreglos para este tipo de música.	Elementos musicales tradicionales

Subcategorías	Instrumento de Recolección de Información	ITEMS Especifico	Fuente
Apreciación Musical de Música Tradicional Andina Nariñense	Entrevista estructurada Estudio de Documentos Análisis de partituras Estudio de reseñas bibliográficas	Apreciación Musical	Grabaciones de música tradicional Nariñense D.R.A Pinturas: de la "Guaneña" y Pedro Pombo, suministradas por el Licenciado Alexander Paredes Registros bibliográficos, Internet
Arreglo y adaptación armónica de las Obras "Guaneña", El Chambú, Son Sureño, Cachirí, Pedro Pombo, Análisis Armónico		Compases binarios de división ternaria Análisis de sincopa Armonización Contramelodías	
Adaptación de forma, Adaptación por secciones, Adaptación por Compases, Adaptación por Frases		Melodía con acompañamiento armónico Contramelodías	
Características sonoras de los instrumentos. Registro de instrumentos de viento.		Tesitura Registro Transposición Trabajo de acordes extendidos	
Vigencia de las obras en la actualidad y sus compositores.		Reseña historia de las composiciones musicales y de sus autores	
Elemento rítmico, melódico, armónico, percusivo.		Motivos rítmicos: sanjuanito, son-sureño, pasacalle, y otros. Escala pentafonas Armonización con acordes extendidos	

9. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

9.1 NARIÑO (PRELUDIO)

El primer arreglo en ser interpretado se denomina *Nariño*, un preludio a 6/8 producto de una recopilación de variaciones sobre el tema principal de *La Guaneña*. La base fundamental del arreglo radica en tomar la melodía principal de esta composición como base para el desarrollo de la obra y en la que se hacen diversas conexiones con fragmentos tomados de las obras *El Cachirí*, *El Son Sureño*, *El Chambú* y *Pedro Bombo*.

Estructura y manejo Armónico. Este primer movimiento escrito en la tonalidad de Dm consta de 91 compases, divididos a su vez en una *Introducción*, que es la primera variación melódica del tema principal de la obra en mención, seguida de una *transición* de 8 compases la cual ejerce la conexión con la primera variación parcial de la melodía.

Introducción. La sección introductoria consta de 16 compases, de los cuales, los dos primeros realizan una insinuación de las tres primeras notas del tema principal de forma anacrúsica:

The image shows a musical score for the introduction of 'Nariño'. It consists of five staves for different instruments: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Tenor Trombone, Baritone (T.C.), and Tuba. The music is in 6/8 time and Dm (D minor) tonality. The first two staves (Trumpets) play a melodic line starting with an anacrusis. The Tenor Trombone and Tuba provide harmonic support with a bass line. The Baritone (T.C.) is silent. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The tonality 'Dm' is indicated at the bottom.

La primera trompeta ejecuta el tema principal el cual está escrito el acorde de Dm^6_3 ; luego, la tuba interpreta el bajo del acorde con lo cual se empieza a desenvolver el discurso musical de la sección introductoria.

The musical score shows five staves. The top three staves (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, and T. Tbn.) are in treble clef, while the bottom two (Bar. and Tuba) are in bass clef. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The time signature is 6/8. The dynamic marking *ff* is present in each staff. The tuba part consists of arpeggiated notes, with a *Staccato* marking. Brackets below the tuba staff indicate the chords Dm and $FMaj7$ corresponding to the first and second measures of the tuba's accompaniment.

La tuba realiza el acompañamiento de la obra mediante notas arpegiadas y en *Staccato*, el resto del pasaje melódico se desarrolla en el acorde de $FMaj7$.

Tanto la trompeta 1 como la 2 y el trombón realizan cromatismos homofónicamente (notas Mi, La y Do en descenso cromático, respectivamente), que son imitados por el Barítono en el compás 4; éste y la tuba se mueven sobre melodías independientes que complementan al acorde; mientras que al final del compás 4 el movimiento melódico es objeto de variación, esta vez por movimiento contrario al tema inicial.

Acto seguido, sobre el compás 6 se presenta un movimiento armónico sobre la función de dominante, para después resolver en $Dm6$ en el 7º; al final de este compás la 1º trompeta realiza unos adornos en figura de fusas que son imitados por la 2º, mientras que el trombón y el barítono realizan la melodía homofónicamente en el 6º y 7º compás para verse después como líneas dispuestas en polirritmia en los dos siguientes compases.

La tuba lleva una base de acompañamiento expresada en figuras de blanca y negra a partir del 7º compás y hasta el 10º sobre el acorde de $SibMaj7$.

Musical score for brass instruments. The score includes five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. Dynamics are indicated as *fp*, *f*, and *ff*. Chord changes are marked as A7, Dm6, and BbMaj7. Arrows point to specific melodic accents in the trumpet parts.

Entretanto, a partir del compás 12 la tuba muestra el acompañamiento mediante el recurso del *Basso Ostinato*, con figuras de negra con puntillo silencio de corchea y negra.

El barítono y el trombón ejecutan una serie de recursos comprendidos entre el juego de y contramelodía (compases 10,11 y 12) polirritmia (con respecto a las trompetas en los compases 12, 13 y 14); las trompetas por su parte ejecutan homofónicamente la melodía que gira en torno a los acordes de A y E; arpegiados (compás 13 al 15)

Musical score for brass instruments, starting at measure 10. The score includes five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The Tuba part is labeled as *Basso Ostinato*. The Baritone and Trombone parts are labeled as *Melodía* and *Contramelodía*. The Trombone part is labeled as *Polirritmia*. Chord changes are marked as BbMaj7, A, and E.

15

B \flat Tpt. 1 *mf*

B \flat Tpt. 2 *mf*

T. Tbn.

Bar. *mf*

Tuba *mf*

Elisiones

La sección introductoria culmina en el compás 16 sobre el acorde de Dm, en el que se ejecutan notas en elisión por parte de la tuba, el barítono y la 1^o trompeta.

Sección de Transición. La transición se compone de un período de 8 compases, en los que a partir del 16, el trombón ejecuta una melodía que imita el tema principal de *El Cachirí*; la 1^o trompeta realiza una frase que comprende notas ligadas (Re, La, Fa, Re) que son imitadas a través de un contracanto (La, Fa, Re, La) es ejecutado a contratiempo por la trompeta 2.

15

B \flat Tpt. 1 *mf*

B \flat Tpt. 2 *mf*

T. Tbn.

Bar. *mf*

Tuba *mf*

Arpeggio (Dm)

Contracanto (Dm en 2^o inversión)

Polirritmia (Dos contra Tres) *ff*

La tuba varía el acompañamiento esta vez realizando en principio las notas Re y Re a la octava superior, es decir or salto interválico; luego se presenta un descenso melódico con las notas Do, La, Fa, Mi, y la posterior resolución nuevamente en el Re inicial.

El barítono realiza una imitación directa por disminución de los valores rítmicos; en este caso, la tuba interpreta la melodía sobre figuras de negra mientras que el barítono lo hace en corcheas y el salto inicial se realiza no en un intervalo de octava sino de sexta (Sib).

Posteriormente, el barítono empieza el complemento de la melodía con la exposición de cuatro semicorcheas por grado conjunto (Re, Mi, Fa, Sol, en el compás 19, 2º y 3º tiempos).

La polirritmia ejercida por la tuba (compases 16, 17 y 18), cuya disposición rítmica con respecto al resto de los instrumentos, fue pensada como una marcación a 3/4; sumado a esto, realiza una imitación a las 4 semicorcheas del trombón (compás 19, 5º y 6º tiempos).

Los siguientes compases (20, 21, 22, 23) son el complemento de la sección de transición, en la cual el trombón ejecuta notas cromáticas descendentes en corcheas (20), luego asciende nuevamente por grados conjuntos y cromatismos (22) mientras que la 1º trompeta repite la frase de notas ligadas, pero esta vez culmina su desarrollo melódico en el compás 23 con la ejecución de una escala ascendente con uso de grados conjuntos cromáticos en semicorcheas (La, Sib, Si, Do, Re Mib), y otra diatónica (Mi, Fa, Sol, La, Si, Do) que se conecta en el compás 24 con el tema original de La Guaneña.

La 2º trompeta re-expone los contratiempos hasta el primer pulso del compás 23; el trombón y el barítono ejecutan notas pedales en *Staccato* (20 y 21), mientras que la tuba lo realiza pero sobre el arpeggio de Dm; el componente armónico gira en torno al acorde de tónica hasta el primer tiempo del compás 23, después, se produce un acorde de Si disminuido con notas de paso, como acto de entrada para la siguiente sección.

Desarrollo Temático. En este apartado del preludio, La 1^o trompeta hace uso del tema original de la Guaneña; el cual se ve armonizado por la 2^o trompeta una tercera por debajo; y por el barítono a un intervalo de sexta inferior (compás 24 al 27).

La tuba propone un segmento melódico construido a base de un salto de quinta ascendente (Sib - Fa) y de notas descendentes por cromatismo (sol hasta) El trombón ejecuta notas pedales (Sib, La) para luego completar la rearmonización de la melodía, esta vez a un intervalo de quinta inferior, con respecto a la primera trompeta; además de proponer notas en cromatismo (Do, Si#, La#) que se resuelve en notas largas en los dos siguientes compases (27 y 28; La y Sib a la octava superior).

La tuba por su parte, ejecuta una contramelodía dispuesta entre saltos interválicos y notas cromáticas hasta el compás 27, en el que el barítono procede a tocar una escala ascendente (La, Sib, Si, Do, Re, Mib).

Posteriormente el movimiento ascendente es imitado por la trompeta 1 (a partir de la nota Mi, e forma diatónica), y que es tomada como un conector para la segunda exposición del tema original (Compases 28 al 31).

Del Compás 29 hasta el 33, hay una repetición del tema y su frase de complemento que se produce en las dos trompetas; en este caso, se describe una mayor independencia en el ritmo y la melodía por parte del resto de los instrumentos, se presentan contramelodías en el trombón (c. 30 al 33) y contratiempos en el barítono (c. 32 y 33)

The image shows a musical score for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The score is divided into two sections: 'Antecedente (Repetición)' and 'Consecuente'. The 'Antecedente' section covers measures 29-31, and the 'Consecuente' section covers measures 32-33. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*. The B♭ Tpt. 1 part starts with a *mf* marking in measure 32. The Tuba part starts with a *ff* marking in measure 32. The Bar. part has accents in measures 32 and 33. The T. Tbn. part has accents in measures 32 and 33.

Desde el compás 34 y hasta el 37, se presentan combinaciones de textura homofónica por bloques instrumentales. Por un lado trompeta 2, trombón y barítono (c. 34 y 35 en superposición interválica diversa), después trompeta 1, trompeta 2 y trombón (c. 36 y 37 en Gm y Sib Maj7).

Musical score for measures 34-38. The score is for five parts: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature has one flat (B♭). Measure 34 is marked with a circled cross symbol. Annotations include 'Bloque Textural' with a bracket over measures 35-38 for the trumpets and trombone, and 'Imitación Directa' with an arrow pointing to the baritone part in measure 35. Dynamics include *mf* for the trumpets and trombone.

En el Compás 38 se produce una evitación de la resolución original del tema, y en el que se le da el paso a una serie de conexiones melódicas derivadas de los temas originales de las obras que componen el recital.

Intermedio. Identificación de las melodías que componen las obras restantes; la primera en ponerse en evidencia es la que corresponde a una variación del tema de *Pedro Bombo* (Barítono C. 41 al 48), hecho a base de saltos melódicos y grados conjuntos.

Musical score for measures 39-48. The score is for five parts: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature has one flat (B♭). Measure 39 is marked with a circled cross symbol. Dynamics include *mf* for the trumpets and trombone, and *fff* for the baritone and tuba. The tuba part has a *ff* dynamic at the end of measure 48.

De otro lado, se ponen en evidencia otros bloques texturales (Tpta. 1 y 2, Tbn.) en los comp. 44 y 45; y en los compases 47 y 48 (Tpta. 2 y Tbn) la tuba mientras tanto acompaña el fragmento alternando notas largas (c. 44, 46, 48) con notas

sincopadas (c. 45, 47), hay acordes de Am con un bajo móvil en la tuba, el cual resuelve a Dm.

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 44 to 48, and the second system covers measures 49 to 54. The instruments are B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature has one flat (B♭). The time signature is 2/4. In the first system, the tuba part has three chordal groupings labeled Am/D#, Am/C#, and Dm. The second system shows a melodic line in the upper staves that descends from measure 49 to 54, while the tuba part provides a rhythmic accompaniment with accents and a forte dynamic.

Del compás 49 al 54 la melodía resultante es una variación sobre el *Cachirí*, tanto en su sentido (descendente en comparación a la original, en sentido ascendente).

La textura homofónica continúa (C. 51 Trompeta y Barítono; se suma el trombón en el c. 52), hasta llegar al re unísono en el 54.

En el c. 55 al 69 hay homofonía en el trombón y el barítono, tomados como base de acompañamiento tradicional del Bambuco Sureño; a lo que se suma la variación sobre un tema de *El Chambú* c. 59 – 61 (Trompeta 2), *La Guaneña* c. 65 al 67 (Trompeta 1), seguidos por una melodía que sugiere cadencia o terminación tomada de la frase original.

A partir del compás 65 y hasta el 76, se presenta un fragmento de transición en el que la tuba muestra el acompañamiento presente en el arreglo de *La Guaneña*, que es contrastado por la base rítmica del trombón y el barítono, ejerciendo una labor de notas pedales (compás 54 al 69)

Del compás 70 al 74 se ejerce una transición que se produce sobre funciones reiteradas de tónica y dominante (c. 70) y de tónica y mediante (71); nuevamente tónica y dominante menor (72), todo esto desemboca en la ejecución de una escala cromática ascendente (74 de La hasta Mib) y de una escala diatónica ascendente, la cual conecta mediante una indicación de dirección (D.S. al Coda) con la repetición del *Intermedio*, desde el compás 38 hasta el 70; el cual se ve resuelto en la conclusión del discurso musical a través de una *Coda*. (c. 75 al 91)

Dm A Dm F Dm Am Dm ----- Bdim

Coda ó Sección de Conclusión. Aquí, variaciones melódicas sobre el tema de *El Cachirí* hacen la labor de recapitulación del discurso expuesto en secciones anteriores y en la que la tuba y el barítono ejercen el papel de contraste mediante contramelodías y bases rítmicas alternas a las melodías de las trompetas. Los acordes empleados son Dm Sib, F, Dm, y F.

75

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

Dm Sib F Dm ----- F

El fragmento comprendido entre los compases 80 a 84 maneja un tratamiento polifónico dividido en texturas de tres instrumentos (trompetas y trombón), las cuales se ven contrastadas por el juego rítmico de la tuba en notas sincopadas y en staccato y el barítono que denota melodías arpegiadas en sentido descendente (La dim, Dm Cbm). Nuevamente la 1^o tpta. Ascende melódicamente por salto (Do#, Mib, Fa) el barítono agrupa notas melódicamente en sentido descendente (Sol#, Sol, Fa, Mib, Do#)

80

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

ff

Gm/D# A/C# C#

Se suman a estos movimientos, las notas largas de la 2º trompeta y el trombón (c. 84), que producen cierto contraste en comparación con las melodías anacrúsicas de la 1º trompeta y la tuba con su agrupación de tres pulsos contra dos (ejercidos por el resto).

Del compás 86 al 89 el intercambio de melodías y contramelodías por parte del quinteto de bronce, concluye con un crescendo gradual que se va diluyendo hasta llegar a la culminación total de la obra en funciones de Subdominante, dominante y tónica

85

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

Dm Gm C G#dim Gm

90

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

A ----- Dm

9.2 EL CHAMBÚ

El arreglo hecho sobre la composición de Luis E. Nieto comienza con la presentación de un período de ocho compases a manera de melodía introductoria, el cual se desenvuelve en la tonalidad de Mi Menor y desarrollándose por un círculo armónico de cuartas.

La primera frase está interpretada por la trompeta, siendo acompañada por el resto de los bronce sobre los tiempos fuertes; los siguientes cuatro compases complementan el período con la exposición de una frase consecuente.

Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone
Baritone (T.C.)
Tuba

mp *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

Antecedente

Am D G C F#Dim7 B7

Se presentan texturas homofónicas en el compás 3 sobre las trompetas; de igual manera entre el trombón y el Barítono. A partir del compás 4 la frase consecuente es tomada por el fiscorno barítono, mientras tanto, el resto acompañan la melodía con notas a contratiempo hasta el final del compás 6 en el que la trompeta 2 ejecuta una melodía de contraste marcada por la síncopa reiterada, el círculo armónico por cuartas aún se hace presente hasta a exposición del tema original de la obra.

Am D G C F#Dim7 B7

La primera parte del tema (parte A, un doble período) es tomada básicamente por las trompetas, con acompañamiento de los demás instrumentos, a partir del compás 13, la melodía es armonizada por la 2^o trompeta, una tercera por debajo del tema principal.

F#dim D B Em G B7

La tuba mientras tanto, acompaña el movimiento melódico hasta el compás 20 con ostinatos rítmicos que se complementan con un juego homofónico expresado por el trombón y el barítono; en el compás 19 se presenta una serie de superposiciones interválicas de tercera entre los tres primeros instrumentos.

15

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

F#dim B C B C#Dim Am Cm B7

En el compás 21 el complemento para la parte A lo realiza el barítono; el compás 24 expone grupos de células rítmicas que ejercen la labor de conexión antes de la entrada del tema B. A partir del compás 25, la Parte B es interpretada por el trombón, mientras que el resto de los instrumentos acompañan el desarrollo melódico con notas sobre los tiempos fuertes, en contratiempo.

21

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

p

p

p

p

p

En el Compás 29, el tema se ve ejercido por la tuba, y acompañado por células rítmicas en tratamiento homofónico por parte del resto de bronce, se presenta una modulación estacionaria en función dominante de Re Mayor; el resto del doble período se complementa desde el compás 33 hasta el 36 cuando la segunda trompeta realiza la frase antecedente, la cual es acompañada a manera de contracantos por la 1º trpta, el trombón y el barítono.

28

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

p

f

fp

mf

p

f

fp

mf

p

f

fp

mf

mp

fp

mf

El consecuente de esta sección es tomado por la Trpta 1 desde el compás 37 en arpeggio de Fa#7; la tuba entre tanto, manifiesta un reiterado acompañamiento a contratiempo, el cual se contrasta con la 2º trpta, el trombón y la tuba; la polirritmia ejercida por los cuatro bronce gira en torno a la agrupación de pulsos a partir del compás 40.

Las figuras de negra proponen el tratamiento rítmico como si el discurso musical estuviera desenvuelto en un compás de 3/4; la melodía del consecuente presenta cromatismos en la 1º trompeta (RE#, MI, Mi#), los cuales se armonizan desde la 2º trpta en un intervalo de cuarta inferior, desde el trombón una octava abajo, el barítono una sexta inferior y la tuba una décima por debajo de la trompeta. Hasta el compás 41 el tempo sufre un retardo que deja una suspensión en el acorde de Si Mayor.

35

rit.

p

rit.

p

rit.

p

rit.

Tan pronto termina el lapso de tiempo de la fermata, en la repetición de la parte B (B') se suscita una exposición melódica de tipo imitativo en sentido ascendente: la escala Re, Mi Fa Sol, La Sib, de, la cual desempeña el papel de conector para la parte B', es imitada en primera instancia por la 2º trompeta, (Compás 43), la tuba (Compás 44) el barítono (45) y nuevamente el trombón (46); Acto seguido, La 1º trompeta ejerce la melodía consecuente de B', en la que se observa un marcado tratamiento homofónico desde el compás 47.

41

a tempo

f

mf

a tempo

mf

a tempo

f

mf

a tempo

f

mf

a tempo

f

p

mf

En el Compás 50, el trombón ejecuta la variación de B', en tanto que los otros instrumentos lo complementan a base de contratiempos y notas largas (compás 51 y 52); la tuba propone un tratamiento melódico con notas conjuntas en figura de fusa (51 y 53). En el compás 54 la melodía que culmina la Parte B' es ejecutada por la trompeta 1, la cual se armoniza una tercera inferior por parte de la trompeta 2; el trombón y el barítono integran la sección en el acorde de Fa 7 (sustitución por tritono), para retornar a la función tónica.

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 48 to 53, and the second system covers measures 54 to 60. The instruments are B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one sharp (F#). Measure 54 is marked with a forte (*f*) dynamic. Chord symbols *Fa 7*, *Em*, *B7*, and *Em* are written above the staff in measure 54.

El período final del movimiento se completa en el acorde de Am7, B7 y Em; en tanto que el acompañamiento se realiza por tratamiento homofónico y por notas en contratiempo en sentido ascendente (C. 57), y luego descendente (58 - 60).

Musical score for measures 61-65. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. It features first and second endings for each instrument. Dynamic markings include *mp*, *f*, and *p*. The key signature has one sharp (F#).

En el compás 57 la melodía ascendente, ejerce como un lapso de conexión para el consecuente final del movimiento, que en el compás 61 aplica una repetición de la obra desde el principio; y que culmina la obra en una coda que se extiende del compás 62 hasta el 72, en un desarrollo motivico de la 1ª trompeta al final de la coda y que se construye sobre los acordes de Em7, A#dim, y Em7 en un descenso en la intención mediante un diminuendo. Por último, la obra culmina al resolver la frase sobre el acorde de Em6 en el que el Do # de la 2ª trompeta se expone como retardo del discurso armónico.

Musical score for measures 68-72. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. It includes tempo markings *a tempo* and *rit.*, and dynamic markings *p*. The key signature has one sharp (F#).

9.3 LA GUANEÑA

Esta obra es una adaptación en tonalidad de Do Menor, del arreglo realizado por Alexander Paredes S. Para Cuarteto de Saxofones, comienza al exponerse como sección introductoria una melodía en el barítono que posteriormente es tomada en el compás 5 por la tuba, a la manera de un *basso ostinato*; en el mismo compás el resto de los bronce ejecuta notas en *glissandos* descendentes sobre el acorde de Cm7(9). Acto seguido, la Trompeta. 1y el barítono ejecutan notas ascendentes en textura homofónica, que desemboca en la primera insinuación del tema principal de la obra.

Allegro

The musical score is for a brass quartet in C minor, 6/8 time, marked Allegro. It consists of six staves: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone, Baritone (T.C.), Tuba, and a common bass line. The score shows measures 5 through 9. In measure 5, the tuba and baritone play a melodic line starting on G2, while the other four instruments play descending glissandos from the Cm7(9) chord. Dynamics include *f* and *mf*. The bass line is labeled Cm7(9).

Al final del compás 9 la segunda trompeta procede a imitar la melodía, la cual es nuevamente imitada, esta vez por el trombón; sobre el compás 12 se esboza una serie de cromatismos ascendentes a cargo de los bronce, a excepción de la tuba, que ejecuta la melodía de bajo continuo.

Musical score for measures 9-17. The score is written for five instruments: B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, Baritone, and Tuba. The key signature is two flats. The time signature changes from common time to 3/4 and then to 6/8. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The section is titled 'Polirritmia y Hemiola'.

Polirritmia y Hemiola

Al final del compás 13, los instrumentos empiezan a manifestar una textura homofónica, cuya agrupación de acentos sugiere una construcción polirrítmica y de hemiola (3/4 contra 6/8) hasta el compás 17, en donde se muestra una serie de notas en *Trino*, complementadas por cromatismos descendentes en figuras de fusa en las trompetas y el barítono; la sección introductoria finaliza sobre el tercer tiempo del compás 20 al ejecutar un acorde en función dominante (G7) para darle paso al tema original de la obra.

Musical score for measures 17-24. The score is written for five instruments: B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, Baritone, and Tuba. The key signature is two flats. The tempo is marked 'Adagio'. Dynamics include *mp*, *fz*, and *p*. The section is marked with a double bar line and a 'C' time signature.

Para el compás 21, la velocidad en la ejecución sufre una disminución hasta llegar a un *tempo Adagio*. Es en este compás en donde la tuba propone el tema A de la composición en función tónica y dominante; ya en el compás 24, le corresponde a la 1ª trpta hacer la labor de conducción de la melodía principal, la cual se ve

armonizada por el resto de las voces en intervalos de segunda y tercera mayor descendente.

Musical score for measures 24-29. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). A "Tempo I" marking is present above the staff. The score shows a melodic development in a homophonic style for the trumpets and tuba, while the trombone and baritone play a counter-melody.

El tempo original se restablece sobre el compás 29, en donde se pone de manifiesto el tema *B*, o de complemento de la sección; mientras tanto, las trompetas y la tuba trabajan el desarrollo melódico en estilo homofónico; simultáneamente se suscita un contracanto llevado a cabo por el trombón y el barítono, que se ve complementado por una tercera melodía simultánea a cargo de la tuba. Para el compás 32, las trompetas, el trombón y el barítono ejecutan figuras de semicorchea que se derivan en la conclusión de la sección a manera de cadencia perfecta sobre el acorde de Cm6 en el compás 36.

Musical score for measures 30-36. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The dynamic markings are *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score shows a continuation of the melodic development, with the trumpets and tuba working in a homophonic style and the trombone and baritone playing a counter-melody. The score concludes with a perfect cadence over a Cm6 chord in measure 36.

Posteriormente el desarrollo de la obra gira en torno a un período de transición o *Interludio*; en este caso, desde el compás 37 y hasta el 40 en repetición; y del 41 al 49 como una mezcla de materiales previamente expuestos, en el que las trompetas, el trombón y el barítono muestran segmentos melódicos a

contratiempo, mientras que la tuba retoma la figura del *basso ostinato* de la introducción; después de la segunda casilla (compás 42), la 1ª trpta re-expone la figura de hemiola y polirritmia esta vez con las figuras a contratiempo haciendo las veces de acompañamiento para el discurso.

Para el compás 46, el efecto de hemiola culmina con la imitación por movimiento directo a cargo del barítono (compás 43 al 45); nuevamente aparecen las figuras en trino (trompetas, trombón y tuba sobre el compás 46) para darle paso a una nueva muestra de las notas en contratiempo, las cuales se derivan en la subsecuente re-exposición del tema principal (trpta 1, compases 50 al 53).

Al término del compás 53 se presenta una variación de la textura del tema, en este caso, la melodía es tomada por el barítono en los compases 54 al 57; las notas a

Contratiempo ofician esta vez, como acompañamientos para este segmento de la obra.

Musical score for measures 55-57. The score consists of five staves. The top two staves are for trumpets, and the bottom three are for trombones and tuba. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Al final del compás 57, se re-expone el período *B* que completa la melodía principal; las melodías de las trompetas están tratadas diatónicamente sobre un intervalo de tercera mayor (Mib, Sol); sobre un acorde de Sol Menor en el trombón el barítono y la tuba, realizando un movimiento cromático y paralelo en sentido descendente

Musical score for measures 58-62. The score consists of five staves. The top two staves are for trumpets, and the bottom three are for trombones and tuba. Dynamics include *subito p* and *f*. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Desde el compás 63, empieza la *sección Conclusiva*, o *Coda*, inicialmente con una disolución de la melodía expuesta por las dos trompetas y el barítono; esta disolución se efectúa por las notas en trino de los compases 58 al 60; entre tanto el trombón y la tuba ejecutan el segmento melódico tomado como *basso Ostinato*, para darle paso a fragmentos melódicos ascendentes y descendentes que ya forman parte de los arreglos y adaptaciones de esta obra (compás 60 y sig.).

65

sfz

f

sfz

sfz

sfz

sfz

f

Ya en los compases 73 y 74, re-aparecen los trinos, (trompetas, barítono) y aún con el *basso ostinato* en la Tuba, el desarrollo de la obra presenta un último tratamiento acórdico de los bronce, en este caso de forma anacrúsica sobre el acorde de Gm7 (final del compás 75, comienzo del 76); y de forma sincopada sobre Am7 (5º tiempo del compás 76; 1º tiempo del 77)

72

p

p

p

p

9.4 PEDRO BOMBO

Esta obra es una adaptación en tonalidad de Re Menor, del arreglo realizado por Alexander Paredes³³, la cual comienza sobre un *tempo moderato*, con la ejecución un *basso ostinato* en la tuba, realizando una imitación de la base rítmica del bambuco sureño (puesta en práctica por un bombo andino en conjuntos instrumentales); para el 4º compás, el barítono ejecuta un *solo* con la melodía original, desembocando en una pausa por calderón sobre el compás 8.

Moderato (♩. = c. 80)

The image shows a musical score for measures 4 through 8 of the piece 'Pedro Bombo'. The score is written for a brass section, including parts for Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone, Baritone, and Tuba. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The score begins with a *mf* dynamic. In measure 4, the Baritone part starts a 'Solo' with a melodic line, while the other instruments play a rhythmic ostinato. The solo continues through measures 5, 6, and 7, ending with a fermata in measure 8. The dynamic for the solo is marked *mf*.

Para el compás 9, se produce un contraste en el movimiento, ya que los bronce hacen su incursión sobre un *tempo Allegro*, y el desarrollo melódico se origina homofónicamente hasta el compás 12, en donde la 1ª trompeta toma el tema original, mientras que la segunda lo armoniza en un intervalo de tercera inferior. Por otra parte, el trombón, el barítono y la tuba proceden a acompañar el movimiento con bases rítmicas también de forma homofónica, hasta el compás 16, en donde la el trombón y el barítono efectúan notas a contratiempo y proponiendo un variación sobre la base rítmica.

³³ DOMÍNGUEZ, Víctor, “Pedro Bombo” - Arreglo para banda sinfónica de Alexander Paredes Salazar. Banco virtual de Partituras, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Ministerio de Cultura. Santafé de Bogotá, 2008. 28p.

Allegro (M.M. ♩ = c. 110)

Entre tanto, las dos trompetas realizan una pausa en el discurso desde el final del compás 16, hasta el final del compás 20, en donde la 2^o trpta propone un tema secundario tomado como *respuesta* del discurso.

Simultáneamente, el trombón y el barítono proponen notas largas como acompañamiento de dicha melodía hasta el compás 24, para darle paso a una nueva intervención de la melodía principal por parte de la 1^o trompeta desde el final de compás 24, y hasta el 28, para luego darle paso a una serie de imitaciones de notas en sentido descendente produciendo un efecto escalonado o *de cascada* en el discurso. El orden de aparición de las escalas descendentes es 2^o trpta, y barítono (simultáneamente); 1^o trpta; trombón, barítono y tuba (simultáneamente); todo esto hasta el compás 32, aquí, todos los bronce proceden a ejecutar notas

en efecto *martellato* en el compás 33, para retomar así toda la sección de exposición propuesta desde el compás 13.

En la segunda casilla, (compás 34), se re-expone el *ostinato* del barítono, esta vez tomado como un puente o conector para una nueva ejecución en *tempo lento* con el solo de trombón, esta vez re-exponiendo la melodía principal hasta el compás 39, en donde aparecen notas de acompañamiento por parte de las trompetas y el barítono hasta el compás 42.

A partir del compás 42, la trompeta 1 procede a *re-exponer* la melodía principal, esta vez con la incorporación de la sordina hasta el compás 45. En este apartado de la sección de re-exposición, se presentan nuevamente acompañamientos melódicos de tipo homofónico armonizados en intervalos de segunda en el resto de bronce.

La 2ª trompeta entra en el compás 46 con una variación de la melodía principal, también siendo acompañada por el resto de los bronce con la misma propuesta acórdica de intervalos de segunda. La extensión de este fragmento corresponde a un período de ocho compases después del conector ejercido por el trombón.

Ya en el compás 53, se presenta nuevamente el tempo *allegro* como contraste del discurso: tanto el trombón como la tuba proceden a ejecutar notas largas que ofician como acompañamiento para el subsecuente artificio imitativo o de *cascada*, nuevamente propuesto primero por la trompeta 2, el barítono y la trompeta 1, para luego ser complementado por el resto de los bronce. El *martellato*, se hace presente otra vez en los bronce como un conector de lo que será una tercera exposición del tema principal de la obra.

La tercera exposición del tema original, (compás 58), está a cargo de la 1º trompeta, y su armonización en manos de la 2º; el trombón y el barítono proporcionan un acompañamiento homofónico armonizado en un intervalo de sexta, y en el que la tuba provee una contramelodía de ocho compases de extensión, para luego, al final del compás 64, el trombón inicia a emitir la melodía principal, cuyo complemento corresponde a las trompetas a partir del compás 69.

Las trompetas proporcionan una nueva exposición del tema principal, esta vez, precedidas por *cuatrillos* de corchea sobre el final del compás 69, entre tanto, el resto de los bronce retoma las armonizaciones con notas largas, de las cuales, las que están escritas en el compás 71 desembocan en un tratamiento homofónico con las dos trompetas, de cuatro compases de extensión.

Para el compás 73, el barítono procede a ejecutar una melodía de contraste, con respecto al tema original, acompañada esta vez por notas en contratiempo presentes en la tuba; posteriormente, se produce una imitación por parte de la 1^o trompeta y la tuba, mientras que los otros instrumentos, exponen un receso en el discurso, también de cuatro compases de extensión.

Acto seguido, específicamente en el compás 81, la melodía de contraste es tomada por la trompeta 2, el trombón y el barítono, haciendo un papel de complemento para este segmento de la obra, pero esta vez, la armonización en sentido descendente se produce sobre acordes de varios tipos (Bdim, A, G#dim, C, A, Ab, G, C, F); en respuesta, la tuba y la 1^o trompeta realizan una pausa en el discurso de 4 compases de duración.

En el compás 85, es la trompeta 1 la que propicia una nueva exposición de la melodía de contraste, acompañada esta vez por el resto de bronces, sobre diversos acordes dispuestos en sentido descendente (Db (9), F, Em7, Eb7), el período de 8 compases se completa al mostrar esta melodía una vez más en manos de la trompeta 1 y del trombone, pero esta vez, con acompañamiento de tipo polifónico, al establecer un contracanto ejecutado por el barítono y la tuba, todo esto se produce hasta el primer tiempo del compás 93.

El tercer tiempo del compás 93, representa el inicio de un *período* de repetición de la melodía de contraste sobre los tres primeros bronces y la contramelodía del barítono y el bajo; para el compás 97, la primera trompeta hace silencios hasta el compás 100; el resto de este *período* se hace efectivo cuando el acompañamiento de la tuba, es variado en su disposición melódica al alternar notas en contratiempo con notas ligadas.

Desde el compás tercer pulso del compás 101, y hasta el primer pulso del 109, se presenta un último *período* de contraste que culmina con el tratamiento homofónico en la melodía de los cinco bronce, para luego, exponer nuevamente el *ostinato* rítmico del barítono sin acompañamiento (compás 109 al 112).

A partir del compás 112, el discurso musical toma un giro en su construcción, dado que el componente melódico en el quinteto se ve reemplazado temporalmente por la ejecución vocal de cada integrante. A excepción de la tuba, la cual continúa con el acompañamiento de tipo *ostinato*, los otros bronce exponen homofónicamente el texto original, tomado de la composición de Víctor Domínguez, el cual queda distribuido de la siguiente forma:

- “Pedrito maracas ya se nos fue;” compás 113 al 117;
- “Pedro bombo” compás 118 y 119;
- “bombo y campanilla pa’ no volver” compás 121 al 125;
- “Pedro bombo” compás 126 y 127;

114

to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

El segmento en el cual se expone el texto, se canta al unísono, a lo largo de 16 compases, y viéndose pausado en los compases 117, 120 y 128, entre tanto se produce una variación en el ostinato de la tuba desde el compás 113 y hasta el 128, debido a que los conjuntos de notas sobre la tuba se presentan en 3 grupos de dos corcheas con silencio de corchea y un grupo de tres corcheas, todo expuesto sobre los tiempos fuertes del compás.

122

ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

mf

Desde el compás 129 y hasta el 132, el discurso retoma la intervención de los bronce, pero en este caso, por parte el trombón y el Barítono, ejecutando al unísono la melodía que previamente se había cantado; para el 133, son las trompetas las encargadas de responder al tratamiento melódico, en este caso en forma imitativa y una octava más alta, también con la melodía antes cantada.

El discurso toma un aire “dialéctico”, al exponer la *melodía cantada* nuevamente en el trombón y el barítano (compás 137 al 141), y las trompetas (141 al 145); entre tanto, la tuba manifiesta un acompañamiento que oscila entre las funciones de dominante y tónica; simultáneamente se presentan contramelodías para complementar este apartado de la obra, la cual hace un receso en el compás el cual es prolongado mediante el uso de un calderón sobre el acorde de Dm (9).

El final del compás 146 es el espacio para la última re-exposición del *tempo lento*, y de la melodía original en modo solista, esta vez interpretada por la tuba, con acompañamiento del resto de instrumentos; la melodía es respondida a su vez por la trompeta 2, y que además se interpreta con sordina (compás 151 al 153), mientras que la tuba realiza una pausa de tres compases, y los otros bronce proponen notas largas a manera de acompañamiento, construidas sobre intervalos de segunda y por movimientos descendentes.

Lento ♩ = 40

Desde el compás 154, la trompeta. 1 expone la melodía principal, nuevamente armonizada por la trompeta 2, con la variante de que el trombón y el barítono proponen un contracanto armonizado sobre un intervalo de tercera menor; por su parte, la tuba continúa con el acompañamiento melódico exponiendo una escala diatónica descendente a partir de la nota Fa, de otro lado, el discurso se ve alterado por un retardo del movimiento a partir del final del compás 157.

Desde el compás 158, el discurso musical llega a la culminación al mostrar en *tempo Allegro*, el recurso melódico en estilo imitativo y escalonado con el mismo orden de aparición anteriormente mencionado: trompeta 2 y barítono, trompeta 1, trombón barítono y tuba, posteriormente se hacen presentes notas en *martellato*, las cuales finalizan la obra sobre el corto tiempo del compás 165.

Allegro (M.M. ♩ = c.110)

138

The image shows a musical score for 'El Cachirí', starting at measure 138. The score is written for a full orchestra, with six staves visible. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of approximately 110 beats per minute. The music features a variety of dynamics, including fortissimo (f) and piano (p), with crescendos and decrescendos. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is arranged in a system with six staves, likely representing different instrumental parts.

9.5 EL CACHIRÍ

El arreglo escrito en tonalidad de Re menor comienza con una sección introductoria, construida en un compás de 2/4 y de *tempo marcial* o de marcha (70), con el cual se hace una descripción de la batalla del 22 de febrero de 1816, en el cerro del Cachirí, en lo que hoy es el Departamento de Norte de Santander.

Sobre esta base de acompañamiento se producen apariciones escalonadas de los instrumentos, con bases rítmicas de tipo *ostinato*, primeramente la tuba, seguida del barítono y el trombón, en una muestra de patrones combinados: por una parte, se observan los *tresillos de semicorchea*, seguidos de *tresillos de corchea* todo esto, con la técnica de *martellato*, y cimentado sobre un acorde fijo inicial, en este caso Re menor.

Marcial (70)

Musical score for Marcial (70) showing five staves. The top staff is a trumpet part with a melodic line starting in measure 4. The middle three staves are accompaniment parts with rhythmic patterns and triplets. The bottom staff is a tuba part with a steady rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *mf*.

Desde el compás 4, la primera idea melódica contenida en la trompeta 1, se muestra a manera de introducción para el tema principal, y sobre la cual se manifiesta la 2ª trompeta con melodías de contraste basadas en los patrones expuestos por los dos últimos bronce. De otra parte, se presentan algunas variaciones rítmicas en las líneas de acompañamiento, esta vez sometiendo las líneas a uniones de tresillos de semicorchea, mientras que la tuba conserva la disposición anteriormente mencionada.

Continuation of the musical score for Marcial (70) starting at measure 5. It shows five staves with various rhythmic patterns, triplets, and dynamics like *f* and *mf*.

La melodía introductoria se presenta en las 2 trompetas, mediante un tratamiento a manera de *diálogo*, en el 5º y 6º compases; de otra parte, se presentan nuevas variaciones melódicas sobre el trombón y el barítono. Simultáneamente, las trompetas efectúan la melodía esta vez de forma homofónica, y tomando algunos elementos de la melodía original de la obra (compás 7 al 9).

La técnica de *martellato* sobre el componente melódico se ve reiterada en los cuatro bronce, mientras tanto, para el compás 10 al 14, el desarrollo compositivo gira en torno a las funciones de dominante y tónica.

The musical score consists of two systems, each with five staves. The first system covers measures 9, 10, and 11. The second system covers measures 12, 13, and 14. The top two staves in each system are for trumpets, and the bottom three are for trombones and baritone. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and accents, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. Measure numbers 9, 12, and 14 are indicated at the start of their respective systems.

Para el compás 12 y siguientes, El discurso musical se desenvuelve sobre un ostinato, en este caso por parte de las trompetas, y el cual contempla la melodía *Re, Re, Do, Re*, (I, I, VII, I, hablando de grados) de uso muy reiterado en la música tradicional nariñense.

Musical score for measures 15-17. The score is written for five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a prominent ostinato in the trumpet parts (top two staves) consisting of a triplet of eighth notes: *Re, Re, Do, Re*. This ostinato is repeated throughout the measures. The other instruments (piano, bass, and double bass) provide harmonic support with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 15, 16, and 17 are indicated at the beginning of their respective systems.

Musical score for measures 18-20. The score continues from the previous system, maintaining the same five-staff layout and key signature. The ostinato in the trumpet parts remains a central element. The piano part (third staff) features a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The double bass part (bottom staff) includes a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. Measure numbers 18, 19, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems.

Por su parte, el trombón empieza a proponer nuevas variaciones sobre su componente melódico, al manifestarse en su registro agudo (compás 17 al 20) para darle a paso a un conector en los dos siguientes compases, y sobre los cuales las trompetas realizan una pausa de silencio dando origen en el compás 23 a un *período*, cuyo componente armónico se desplaza hacia el acorde de sub-tónica (Do Mayor) y en el que la melodía de las trompetas se ve alterada por un *ritardando* que culmina la introducción en el compás 31, con el acorde de Re menor prolongado con una fermata.

The musical score consists of five staves. The top two staves are for the trumpet and trombone, both in treble clef. The bottom three staves are for the bassoon, in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 21 is marked with a '21' above the first staff. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also articulation marks like accents (^) and slurs (>). The bassoon part features triplet markings (3) and slurs. The bottom-most staff shows a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

The image shows a musical score for measures 24 through 30. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 24 starts with a treble clef staff containing eighth notes with accents and a triplet of eighth notes. The bass clef staves feature a rhythmic ostinato of eighth notes, with triplets of eighth notes in the second and fourth staves. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A *rit.* (ritardando) marking is placed below the second staff at the beginning of measure 27. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 30.

La segunda parte de la obra o *exposición* melódica, está desarrollada sobre un *tempo allegro*, con un compás de 6/8, y presentando un nuevo *ostinato rítmico*, también en la tuba.

32 Allegro (M.M. ♩ = c. 190)

Musical score for measures 32-35. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. Measures 32-35 show a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clefs, with accents and slurs. The upper staves are mostly empty, with some notes appearing in measure 35.

A partir del compás 36, el barítono y el trombón proponen segmentos melódicos basados en notas a contratiempo, con notas en *martellato*, y acentuadas fuerte, las cuales se extienden hasta el compás 42; este segmento se produce sobre los acordes de tónica y dominante con un tratamiento de terceras y quintas dispuestas de forma paralela.

Musical score for measures 36-42. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features five staves: two treble clefs and three bass clefs. Measures 36-42 show a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clefs, with accents and slurs. The upper staves are mostly empty, with some notes appearing in measure 36.

Desde el compás 43, la *exposición* de la melodía se hace nuevamente presente, esta vez con extensión de un *período*. De forma homofónica, y basada en el tema original de la obra, esta melodía queda expuesta cuatro veces (2 *antecedentes* y 2 *consecuentes*) que se extienden hasta el compás 50.

43

Musical score for measures 43-50. The score is written for five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody is presented in a homophonic texture. The first two staves (treble clefs) contain the main melodic line, which is repeated four times across the measures. The bottom three staves (bass clefs) provide harmonic support with chords and bass lines. The first two staves have a common time signature of 3/4, while the bottom three staves have a common time signature of 3/8.

48

Musical score for measures 48-50. The score is written for five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody is presented in a homophonic texture. The first two staves (treble clefs) contain the main melodic line, which is repeated four times across the measures. The bottom three staves (bass clefs) provide harmonic support with chords and bass lines. The first two staves have a common time signature of 3/4, while the bottom three staves have a common time signature of 3/8.

Desde el compás 56, el Tema A de la obra se expone sobre la trompeta 1, de forma igual que en la composición original, pero con la variante de ser imitado por la trompeta 2, es decir de forma escalonada en el movimiento; el trombón y el barítono imitan también la primera parte de esta melodía en el compás 57; pero en el 58 éstos presentan contracantos. Las trompetas continúan con el Tema, esta vez con algunos cromatismos sobre la trompeta 1 en el compás 61.

53

58

Para el compás 63, es la trompeta 2 la que retoma el tema, el cual se ve imitado por la trompeta 1 y el trombón simultáneamente; y por los dos últimos bronces en el compás 65.

Ya en el compás 66 ambas trompetas exponen el consecuente, de la mano con un tratamiento homofónico se presentan segmentos melódicos de contraste por parte del trombón y el barítono. Los acordes en este apartado de la obra, se desarrollan alrededor de las funciones de tónica y dominante con las alteraciones del séptimo grado (Do #).

The image shows a musical score for five staves, numbered 63 to 65. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like accents and hairpins. The first staff (Trompete 2) starts with a quarter rest in measure 63, followed by a melodic line. The second staff (Trompete 1) enters in measure 64 with a similar melodic line. The third staff (Trombón) and fourth staff (Barítono) provide harmonic support with chords and moving lines. The fifth staff (Branco) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score concludes with a final cadence in measure 65.

El discurso musical continúa su desarrollo a partir de la cuarta exposición del Tema, con el atenuante de poseer una cadencia al final del compás 72; por su parte, el trombón ejecuta una contra-melodía del compás 69 al 72, la cual consta de la alternancia entre saltos interválicos descendentes y avances diatónicos.

68

El compás 73 marca el inicio del complemento para el tema principal de la obra, en este caso el contra – tema *B*, es tomado por la trompeta 1, y armonizado por la trompeta 2 bajo un intervalo descendente de cuarta, y posteriormente de tercera. Entre tanto, la tuba acompaña el desarrollo al ejecutar notas que ocupan los tres primeros pulsos del compás.

73

Los segundos cuatro compases del contra-tema se hacen efectivos desde el compás 73 y hasta el 76; para el 77, la tuba propone un acompañamiento en figuras de negra y en arpeggio de Re menor, los cuales se ven contrastados en el compás 81 al cambiar esta disposición por figuras de negra; por otra parte, el trombón y el barítono retoman las notas en contratiempo y una forma imitativa del pasaje melódico principal.

Sobre el compás 84 se produce un avance escalonado del complemento del período B, inicialmente por parte del trombón y el barítono, seguido de la 2ª trompeta y por último la 1ª trompeta, lo que desemboca en un tratamiento cromático descendente en las trompetas resolviendo el movimiento armónico en el compás 89.

82

La coda o sección conclusiva de la obra se da a partir del compás 90, con una reiteración de la base rítmica en arpeggios interpretados al unísono por parte del trombón y la tuba; para el compás 91, estos dos ejecutan notas largas. El compás 92 representa un nuevo tratamiento melódico de tipo escalonado y en sentido descendente, las imitaciones por movimiento directo se proponen en principio, desde la trompeta 1, y la trompeta 2 realiza la imitación una octava más abajo.

Entre tanto, el trombón y la tuba continúan con el acompañamiento expuesto mediante su tratamiento con octavas directas; al final del compás 94 y hasta el compás 96, el trombón realiza una pausa en el discurso mientras que los otros instrumentos preparan lo que será una intervención cantada (de tipo opcional) que alterna con el resto de los bronce.

87

1. 2.

f *ff* *f* *f*

92

Las secciones instrumentales de las trompetas y el barítono se ven temporalmente interrumpidas para darle paso a la interpretación cantada del texto *Firmes Cachirí*,

el cual hace alusión a un grito de guerra muy popular en la batalla del Páramo de Cachirí en el año de 1816.

Como se dijo anteriormente, la interpretación del texto es opcional, y en consecuencia con la técnica de *martellato*, y con el acorde de Re menor como suelo armónico para este fragmento de la obra. El acompañamiento en arpeggios de Re menor aún se ejecuta con el trombón y la tuba, en el rango de una octava.

97

fir mes ca chi ri

fir mes ca chi ri

fir mes ca chi ri

fir mes ca chi ri

fir mes ca chi ri

fir mes ca chi ri

p

p

El trombón, el barítono y la tuba en los compases 103 y 104 tienen la labor de conexión para el último fragmento del arreglo, el cual es una reiteración del tema original de la obra por parte de la 1ª trompeta. Acto seguido, y de forma simultánea, la segunda trompeta y el trombón proponen una serie de notas que se ven alteradas por ascenso y descenso cromático.

La base armónica de éste segmento gira en torno del acorde de Re menor; las alteraciones cromáticas de la segunda trompeta y el trombón se superponen en intervalos de 2ª y 7ª Mayor; mientras tanto la primera trompeta complementa el tema principal de la obra a partir del compas 107.

103

Las alteraciones cromáticas continúan presentándose en la segunda trompeta y el trombón; a lo que se suma algunas notas en descenso cromático presentes en el tema ejecutado por la primera trompeta (109, 110), la tuba conserva el ostinato en el acompañamiento mediante el arpeggio de Re menor, Nuevamente se presentan las notas en contratiempo y en martellato desde el compas 111. Se presenta una nueva reiteración del tema tratado homofónicamente por las trompetas y con la imitación escalonada por parte del resto de los bronce (compas 118 al 120)

108

113

Musical score for measures 113-117. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 7/8.

113

Musical score for measures 113-117. The score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 7/8.

La culminación de la obra se presenta definitivamente desde el compas 121 y en el que las funciones armónicas se basan en los acordes de Dominante y tónica con repeticiones del motivo principal tratado de forma homofónica tanto para las dos trompetas como para el barítono mientras que el trombón y la tuba ejecutan

melodías independientes, formando una cadencia de dominante hacia tónica el cual finaliza la obra.

118

Musical score for measures 118-122. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features independent melodic lines in each staff, with various rhythmic values and phrasing. Measure 122 ends with a fermata on a whole note in the top staff.

123

Musical score for measures 123-127. The score is written for five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features independent melodic lines in each staff, with various rhythmic values and phrasing. Measure 127 ends with a fermata on a whole note in the top staff. Dynamic markings *mf* and *f* are present throughout the passage.

9.6 EL SON SUREÑO

Esta obra en tonalidad de La menor y escrita por Tomás Burbano comienza con un doble periodo (Compas 1 al 16) tomado como introducción. La melodía principal está a cargo de la segunda trompeta mientras que la primera trompeta la armoniza una tercera menor por debajo. El tratamiento melódico contempla notas acentuadas resaltando la sincopa. Por su parte el trombón ejecuta una melodía alterna mezclada con arpeggios fraccionados (Re menor, Si dis, Sol Mayor), los cuales se complementan por movimiento descendente cada dos compases.

Allegro

The musical score is for five instruments: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone, Baritone (T.C.), and Tuba. The time signature is 6/8. The key signature is one flat (La menor). The tempo is marked 'Allegro'. The score shows five staves with various dynamics and articulations. The first two staves (Trumpets) play a melodic line with accents and slurs, starting with a dynamic of *mf* and ending with *mp*. The Trombone staff plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *f* and ending with *mp*. The Baritone (T.C.) staff plays a series of chords, starting with a dynamic of *mf* and ending with *mp*. The Tuba staff plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic of *f* and ending with *mp*.

El primer periodo de la sección introductoria se complementa con una alternancia de movimientos melódicos en el trombón y la tuba; cuando el barítono asciende la tuba desciende y viceversa, los compases 7 al 9 están contruidos sobre la función de dominante (Mi Mayor).

A partir del compas 10 las trompetas retoman el tema introductorio, el trombón re expone los arpeggios en registro agudo mientras que el barítono expone una serie de arpeggios expuestos en su registro agudo y distribuido de forma descendente y de aparición escalonada: Sidis (compas 10 y 11) Lam7 (12 y 13). Y Mi7 en compas 14 y 15.

La serie introductoria culmina con el acorde de Lam6 prolongado por una fermata.

El compas 17 representa la exposición de una base rítmica propuesta por el barítono, en principio con notas en contratiempo y sobre la nota La, esta base se complementa con unas notas ascendentes y descendentes (compas 19 y 20).

En el compas 21 es el trombón el que toma esta base rítmica esta vez propuesta una tercera menor por encima del barítono, y contemplando el mismo tratamiento interválico y direccional. Por su parte la 2 trompeta procede a imitar esas base rítmica (compas 25) y complementando la disposición de acordes de forma paralela al alterar la nota Fa (compas 27 y 28) completando la presentación paralela de los acordes.

Toda esta base rítmica gira en torno a los acordes de La menor Si menor Do Mayor en sentido ascendente; Si menor, La menor y Sol menor de forma descendente (compas 27 y 28).

En el compas 19 la tuba hace su aparición de forma simultánea con la trompeta 1: mientras la tuba ejecuta un arpeggio fraccionado de La menor, a manera de *ostinato*, la trompeta 1 contempla el primer tema de la obra dispuesto en arpeggio ascendente (Lam7 sobre el compas 29), seguido de notas conjuntas que complementan el antecedente de este periodo.

El consecuente de la trompeta 1 se expone igual que la anterior frase con la variante del descenso melódico en el compas 35 y 36. Por su parte, el resto de los bronce continúa con su base rítmica de acompañamiento sin presentar ninguna alteración de tipo melódico. Del compas 37 hasta el compas 44 la trompeta 1 expone nuevamente el tema principal con una pequeña variación al final del compas 43, al emplear un tresillo de semicorcheas ascendente (La, Si, Do) como notas de paso que desembocan en la nota Fa# como componente del acorde Lam6, también prolongado por un calderón.

Para el compas 45 la tuba presenta un nuevo *ostinato* rítmico dispuesto en arpeggios ascendentes y descendentes con algunos componentes sincopados (La – Do - Mi, Si - Re – Mi; Mi – Re – Si – Sol#).

Sobre el compas 48 se hace una distribución del acorde de dominante de forma escalonada: Primero el baritono con la nota Si seguido del trombón con el Sol# posteriormente la trompeta 2 con la nota Si y finalmente la trompeta 1 con la nota Mi. Este acorde se prolonga hasta el tercer tiempo del compas 49. Por su parte la tuba continúa con el *ostinato* rítmico en figuras de arpeggio.

The image displays a musical score for measures 35 through 41. The score is organized into two systems, each containing five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *fp* (fortissimo piano). There are also articulation marks like accents and slurs. The bottom staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 40. The score concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp.

Sobre el compas 52 se presentan las primeras disposiciones de tipo polifónico basadas en el tema original del Son sureño; es la trompeta 1 la encargada de exponer la melodía principal con algunos cambios en la intervállica con respecto a la idea expuesta por Tomas Burbano.

La segunda trompeta muestra un contracanto que se complementa con la aparición del barítono sobre el compas 54 y del trombón en el 55, alternando movimientos ascendentes y descendentes, en el compas 56 las trompetas y el barítono reflejan notas en martelato y en contratiempo complementando el acorde de dominante dispuesto en arpeggio por parte de la tuba.

La frase de complemento sobre el compas 57 presenta algunas alteraciones melódicas sobre la trompeta 2 y el barítono, pero se conservan rasgos de la frase anterior. Para el compas 60 la melodía se ve dispuesta homofónicamente en las trompetas y armonizadas a una distancia interválica de tercera.

El compas 61 al 64 representa el complemento de la frase al mostrar algunas variaciones en el registro del trombón y el barítono, con algunas alteraciones de tipo cromático.

Nuevamente se presentan notas en martellato en las dos trompetas mientras que la tuba continúa con la progresión de arpeggios antes mencionada.

The image shows a musical score for measures 61 to 64. It consists of five staves. The top two staves are for trumpets, the middle two for trombones and baritone, and the bottom one for tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first measure is marked with a '63' above the first staff. Dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are used throughout the piece. The bottom staff has a 'p' marking below it.

A partir del compas 65 el discurso musical presenta un periodo de transición basado en el tema principal de la obra; el cual se extiende hasta el compas 76: mientras que las trompetas exponen variaciones de tipo polifónico sobre el tema, el trombón retoma la melodía expuesta en su registro agudo, alterando la armonía sobre el compas 68, la cual se desenvuelve sobre el acorde de Adim.

El resto del periodo de transición gira en torno a la emisión de notas largas por parte de las trompetas; el trombón y el barítono son los encargados de la exposición de una contramelodía con algunas alteraciones de tipo cromático, se presentan algunas pausas de silencio las cuales inciden n el tratamiento de algunos segmentos melódicos a contra tiempo.

Cada 4 compases a partir del compas 69 el discurso se ve inmerso en un uso alternado de crescendos y diminuendos antes de la presentación del tema original de la composición.

El compas 77 es el inicio de la exposición del tema real de la obra, a cargo de las trompetas, por su parte el trombón y el barítono presentan una serie de arpeggios fraccionados como complemento del discurso (77 a 80).

El complemento de este periodo esta precedido de algunas apoyaturas sobre las trompetas en el final del compas 80; a partir del compas 81 el trombón y el barítono varían los arpeggios esta vez en sentido ascendente y descendente de forma alternada; también se presenta una pequeña variación en el acompañamiento ejercido por la tuba al alternar la disposición de los acordes arpegiados en la funciones de dominante y tónica.

Este periodo de exposición del tema real se repite hasta el compás 84 (casilla1).

La segunda casilla expuesta en el compas 85 presenta el *periodo de complemento* Tomado del original; ambas trompetas cumplen con la función de la melodía principal; por otra parte el trombón realiza la presentación de algunos arpeggios en el registro sobre-agudo en sentido ascendente y descendente. Este periodo de 8 compases propone un sentido homogéneo en cuanto a la direccionalidad del componente melódico, al manejar de forma alternada tanto el ascenso como el descenso de sus materiales.

Así mismo este *periodo de complemento* emplea puntos de repetición para reiterar la nueva presentación de estos materiales.

Desde el compás 93 y hasta el 97, se propone una pequeña sección de transición en la que las trompetas realizan una pausa de silencio, dejándole la labor protagónica al barítono, siendo éste complementado por el trabajo arpegiado de la tuba y el trombón. Estos cuatro compases se repiten para luego darle paso a una subsecuente variación de este fragmento al proponer la melodía en un sentido más homofónico entre el trombón y el barítono.

97

f

mf

El compas 98 es el inicio de otro periodo de transición basado en la sección anterior con la variante de la exposición de algunas notas en glissando por parte de las trompetas (compas 101 segundo tiempo y compas 105 tercer tiempo); este periodo también es objeto de repetición continuando con el tratamiento parcialmente homofónico del trombón el baritono y la tuba.

105

1. 2.

f

f

mf

mf

Desde el compas 106 y hasta el 113 se expone nuevamente el *periodo de complemento* nuevamente a cargo de las trompetas con el acompañamiento de los tres bronce restantes, en sentido homofónico con la melodía, y con el uso de arpeggios en el registro sobreaagudo del trombón; prevalece el tratamiento de las

funciones de dominante y tónica en este apartado de la obra, las cuales resuelven el discurso en el compas 115 sobre el acorde de Am6, siendo este prolongado mediante el uso de una fermata.

Musical score for measures 113-115. The score is in 4/4 time and features a complex texture with multiple staves. Measures 113 and 114 show first and second endings. Measure 115 is marked with a fermata and a forte (*f*) dynamic. The bass line features a prominent rhythmic ostinato.

Para el compás 116, el discurso musical retoma la introducción basada en el *ostinato rítmico* del baritono, el trombón y la 2ª trompeta, manifestando el tratamiento paralelo en la acórdica de la obra y con el protagonismo en el componente melódico por parte de la trompeta 1.

Musical score for measures 121-126. The score is in 4/4 time and features a complex texture with multiple staves. Measures 121-126 show a rhythmic ostinato in the bass line and a melodic line in the trumpet 1 part. Dynamics range from forte (*f*) to mezzo-forte (*mf*).

Todo este apartado del arreglo, determina la *coda* o segmento de finalización de la obra, en la que el *ostinato rítmico* y la fragmentación de los arpeggios de tónica en la tuba, desarrollados sobre la fijación del acorde de Am, es el acompañamiento que se realiza por las últimas 4 frases del discurso, expuestas exactamente igual que en el principio, por parte de la trompeta; el componente fraseológico de la trompeta está contemplado por el uso alternado tanto de fragmentos melódicos en grado conjunto, como por arpeggios ascendentes y algunas notas acentuadas.

Musical score for measures 129-143. The score is in 4/4 time and features a trumpet part with melodic fragments and arpeggios, and a tuba part with a rhythmic ostinato. Dynamics include *f* and *mf*.

Sobre el primer tiempo de los compases 129, 133, 137 y 141, la melodía en la trompeta 1 expone la nota Fa #, la cual ejerce una función colorística dentro del discurso, atenuando el uso del acorde de Am6 como culminación definitiva de este arreglo en el compás 143.

Musical score for measures 137-143. The score is in 4/4 time and features a trumpet part with melodic fragments and arpeggios, and a tuba part with a rhythmic ostinato. Dynamics include *f* and *mf*.

CONCLUSIONES

La música tradicional Andina Nariñense puede y debe ser tratada desde un ámbito académico; esto contempla el manejo rítmico, melódico y armónico visto desde una perspectiva *clásica*, es decir con recursos propios de la música culta de occidente, pero sin dejar de lado los componentes esenciales presentes en estas composiciones.

La adaptación musical para instrumentos melódico - armónicos de viento obedece a una disposición de orden puramente integral ya que el papel melódico de la trompeta realiza un contraste significativo con relación a la labor armónica o de acompañamiento que el trombón y la Tuba hacen, dándole a este tipo de música carácter, matices y colores propios del tratamiento musical académico sin dejar de lado la estética única del Folklore local.

La música tradicional andina nariñense se consolida desde un ámbito escolástico procurando solidificar sus componentes constitutivos, mantener su vigencia y lograr una profundización a nivel de composición, adaptación y montaje musical dentro del Departamento de Música de la Universidad de Nariño.

RECOMENDACIONES

- consultar documentos geográficos e históricos de composiciones musicales de la región andina Nariñense con el fin de dar prioridad a la música de nuestro departamento.
- Tomar como material de investigación y de apreciación los diferentes arreglos y adaptaciones para quinteto de Bronces con el fin de dar un realce a nuestra música tradicional andina Nariñense.
- Rescatar elementos tradicionales en lo musical complementados con la historia de nuestro Departamento.
- Difundir los diferentes arreglos y adaptaciones mediante presentaciones en público que permita a futuro la realización de más creaciones de forma académica donde el eje principal sea la música tradicional de región andina Nariñense.

BIBLIOGRAFIA

ÁLVAREZ, Jaime. Revista: cultural Nariñense N. 53 Vol. VI, Pasto: publicación centro Nariñense de Radiodifusión y de la casa Mariana. 27p

AUTORES, Varios. Diccionario Harvard de la Música. Alianza editorial. 84, 845p.

DOMÍNGUEZ, Víctor, "*Pedro Bombo*" - Arreglo para banda sinfónica de Alexander Paredes Salazar. Banco virtual de Partituras, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Ministerio de Cultura. Santafé de Bogotá, 2008. 28p.

GUERRERO QUIJANO, Alberto. Revista de Historia, Academia Nariñense de historia, Vol. VIII, 1986.63p.

MADSEN, Clifford K, MADSEN, Charles H. Investigación Experimental en Música, Traducción y prólogo: Ana lucia Fraga. Ediciones Marymar. 117p.

MÁRQUEZ RIVERA, Marceliano Diccionario Histórico Geográfico del Departamento de Nariño. Pag 39

MARULANDA MORALES, Octavio. El folclor de Colombia, Bogotá: 1983 Arteestudio editores Gladys González Arévalo, 1928-1997.

NARVÁEZ CHÁVEZ, Eudoro. Nariño y 100 personajes, Editorial Graficolor, 1995.

NARVÁEZ CHÁVEZ, Eudoro. Nariño y su gente, Editorial Graficolor 1996.

NARVÁEZ SALAZAR, Pablo. Raíces culturales, medios San Juan de Pasto, secretaría de educación extensión cultural, centro experimental piloto,

NARVÁEZ CHÁVEZ, Eudoro. Personajes Nariñenses, Editorial Litografía Liberty 1992.

OCAMPO LOPEZ JAVIER. Las fiestas y el folklore en Colombia: E Ancora Ediciones, Bogota, Colombia. Impreso por editorial Bedout, Medellín, 1985. 94p

OCAMPO LOPEZ JAVIER. Música y Folklore de Colombia. Plaza Janes, Editores Colombia Ltda. Bogotá, 1984. 84p

RINCÓN, Nemesiano. Temas musicales del departamento de Nariño, impresiones Diarte, Julio 13 de 1978.

SALAS SALAZAR, Marcos Ángelo. Historia Banda Departamental de Nariño, 24- 41p

URRESTY BASTIDAS JULIAN. Son Sureño, Primera Edición, Ediciones Testimonio, Bogotá, Colombia. Impresión y adecuación Graficolor, Pasto, Colombia. 2003. 161p

ZAPATA CUENCAR, Heriberto, Compositores Nariñenses, Editorial Granamerica 1973.

PAGINAS CONSULTADAS

<http://es.wikipedia.org/wiki/Nari%C3%B1o#Econom.C3.ADa>.

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=52&COLTEM=222>.

http://es.wikipedia.org/wiki/Agust%C3%ADn_Agualongo

http://images.google.com.co/imgres?imgurl=http://64.141.110.41/maps/colombia_mapas/small/m_Narino.

<http://img396.imageshack.us/img396/6640/pastourbwc9.jpg>

<http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Folklor/Pasillo/pasillo.php>

<http://www.hospitalolavarria.com.ar/Investigaci%C3%B3n%20bibliogr%C3%A1fica.htm>

PRIMER FESTIVAL DEL SON SUREÑO, Para que Nariño muestre su identidad musical, Sede principal del evento Bogotá D.C. 24 de Junio del año 2003 Sede de las competencias regionales. San Juan de Pasto (Nariño) A los 466 años de su fundación. nukanchy@hotmail.com

<http://www.eldespertador.info/desperta/textdesper/karaokederrida.htm>

<http://libroselva.blogspot.com/2008/01/rosendo-santander-el-cachir-por-jaime.html>

http://turismocultura.pasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=88:rosendo-santander-garces&catid=22:personajes-populares&Itemid=17

http://turismocultura.pasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=53:luis-antonio-qchatoq-guerrero-hidalgo&catid=16:personajes-ilustres&Itemid=10

http://www.google.com.co/images?hl=es&source=imghp&q=pedro+bombo&gbv=2&aq=f&aqi=g1&aql=&oq=&gs_rfai=

ANEXOS

ANEXO A.

NARIÑO

Score

Tradicional Nariñense

Arr: Vicente Arteaga

Musical score for the first system of 'Nariño'. It features five staves: Trumpet in B \flat 1, Trumpet in B \flat 2, Tenor Trombone, Baritone (T.C.), and Tuba. The music is in 6/8 time with a key signature of one flat. All instruments play a melody starting with a rest followed by a quarter note, then a dotted quarter note, and a half note. The dynamic marking *ff* is present in each staff.

Musical score for the second system of 'Nariño', starting at measure 6. It features five staves: B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The music continues with a melody. The B \flat Tpt. 1 staff has dynamic markings *fp*, *f*, and *ff*. The B \flat Tpt. 2 staff has *f* and *ff*. The T. Tbn., Bar., and Tuba staves have *fp* and *ff*. A 'Vincent' marking is present in the Tuba staff.

NARIÑO

2
10

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

15

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

mf

mf

mf

ff

ff

NARIÑO

3

20

Musical score for measures 20-23. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature has one flat (B♭). Measure 20 starts with a *mf* dynamic and a *z* (zaccato) marking. The B♭ Tpt. 1 part has a *z* marking and a *mf* dynamic. The B♭ Tpt. 2 part has a *z* marking. The T. Tbn. part has a *z* marking. The Bar. part has a *z* marking. The Tuba part has a *z* marking. The score ends with a repeat sign and a fermata over the final measure.

24

Musical score for measures 24-27. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature has one flat (B♭). Measure 24 starts with a *ff* dynamic and a *z* (zaccato) marking. The B♭ Tpt. 1 part has a *ff* dynamic and a *z* marking. The B♭ Tpt. 2 part has a *ff* dynamic and a *z* marking. The T. Tbn. part has a *ff* dynamic and a *z* marking. The Bar. part has a *ff* dynamic and a *z* marking. The Tuba part has a *ff* dynamic and a *z* marking. The score ends with a repeat sign and a fermata over the final measure.

4
29

NARIÑO

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

mf

ff

34

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

mf

mf

mf

mf

mf

NARIÑO

5

39

Musical score for measures 39-43. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one flat (B♭ major/D minor). The time signature is 4/4. The dynamics are: *mf* for the trumpets and trombone, *fff* for the baritone, and *ff* for the tuba. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

44

Musical score for measures 44-48. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one flat (B♭ major/D minor). The time signature is 4/4. The dynamics are not explicitly marked in this section. The music continues with eighth and quarter notes, including some slurs and accents.

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

6
49

NARIÑO

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

55

NARIÑO

60

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

f

65

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

NARIÑO

8
70

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

D.S. al Coda

D.S. al Coda

D.S. al Coda

D.S. al Coda

D.S. al Coda

75

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

mf

mf

mf

fff

fff

fff

NARIÑO

80

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

ff

85

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

10
90

NARIÑO

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

NARIÑO

Tradicional Nariñense

Arr: Vicente Arteaga

Trumpet in B \flat 1

The musical score is written for a Trumpet in B \flat 1. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions such as accents (>), slurs, and breath marks (ϕ). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages involving triplets and sixteenth-note runs.

2
66

NARIÑO

74

Φ

mf

D.S. al Coda

80

sf

87

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "NARIÑO". It consists of four staves of music in G major (one sharp). The first staff starts at measure 66 and ends with six measures of chords, each with an accent (>). The second staff starts at measure 74, begins with a Coda symbol (⊕), and contains a melodic line with a slur and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third staff starts at measure 80, begins with a sforzando (*sf*) dynamic marking, and contains a melodic line with a slur. The fourth staff starts at measure 87 and contains a melodic line with a slur. The piece concludes with a double bar line.

NARIÑO

Trumpet in B \flat 2

Tradicional Nariñense

Arr: Vicente Arteaga

The musical score is written for a Trumpet in B \flat 2. It consists of nine staves of music, each beginning with a measure number. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* < *ff*. There are also performance symbols: a double bar line with a repeat sign at measure 18, a double bar line with a fermata symbol at measure 31, and a double bar line with a repeat sign at measure 36. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some rests.

2
54

NARIÑO

4

62

68

74

D.S. al Coda

mf

80

86

NARIÑO

Tradicional Nariñense

Tenor Trombone

Arr: Vicente Arteaga

1
f

7
fp *ff*

13
ff

19
ff

25
ff

33
ff

39
mf

46
mf

52

Musical staff 52: Bass clef, key signature of one flat. Measures 52-58. Includes a fermata over measure 53.

59

Musical staff 59: Bass clef, key signature of one flat. Measures 59-65. Includes a fermata over measure 60.

66

Musical staff 66: Bass clef, key signature of one flat. Measures 66-73. Includes a fermata over measure 73.

74

Musical staff 74: Bass clef, key signature of one flat. Measures 74-80. Includes a fermata over measure 74, a double bar line, and the instruction "D.S. al Coda" and "mf".

81

Musical staff 81: Bass clef, key signature of one flat. Measures 81-87. Includes a fermata over measure 81.

88

Musical staff 88: Bass clef, key signature of one flat. Measures 88-94. Includes a fermata over measure 88.

NARIÑO

Baritone (T.C.)

Tradicional Nariñense

Arr: Vicente Arteaga

The musical score is written for Baritone (T.C.) in a key of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of ten staves of music, with measure numbers 7, 14, 20, 26, 32, 39, 45, 51, and 57 indicated at the beginning of their respective staves. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions such as accents (>), slurs, and a section symbol (§) at measure 20. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the final staff.

2
64

NARIÑO

72

D.S. al Coda **fff** **fff**

79

86

NARIÑO

Tradicional Nariñense

Tuba

Arr: Vicente Arteaga

8

16

23

29

35

43

51

ff *fp*

ff

mf % *ff*

ff

ff

ff

ff

f Vincent

2

NARIÑO

58



65



Φ

71



78



85



ANEXO B.

EL CHAMBÚ
BAMBUCO

LUIS E. NIETO
Arreglo: VICENTE ARTEAGA M.

Musical score for the first system of 'El Chambú'. It features five staves: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trombone, Baritone (T.C.), and Tuba. The music is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure is marked *mp*. The second measure is marked *mp*. The score includes various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Musical score for the second system of 'El Chambú'. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The music continues from the first system. The fifth measure is marked with a fermata and a *mf* dynamic. The score includes various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Musical score for the third system of 'El Chambú'. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The music continues from the second system. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The score includes various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

17

B^b Tpt. 1
B^b Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

Musical score for measures 17-23. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features five staves: B^b Tpt. 1, B^b Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The music consists of eighth and quarter notes with various articulations and slurs.

24

B^b Tpt. 1
B^b Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

Musical score for measures 24-32. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features five staves: B^b Tpt. 1, B^b Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. Dynamic markings include *p*, *f*, and *mp*. The music includes eighth and quarter notes with slurs and articulations.

33

B^b Tpt. 1
B^b Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

Musical score for measures 33-39. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features five staves: B^b Tpt. 1, B^b Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. Dynamic markings include *fp*, *mf*, and *p*. The music includes eighth and quarter notes with slurs and articulations. A *rit.* marking is present at the end of the system.

EL CHAMBÚ

41 *a tempo*

B^b Tpt. 1 *f* *mf*

B^b Tpt. 2 *f* *mf*

Tbn. *f* *mf*

Bar. *f* *mf*

Tuba *f* *p* *mf*

49

B^b Tpt. 1 *f*

B^b Tpt. 2 *f*

Tbn. *f*

Bar. *f*

Tuba *f*

57

B^b Tpt. 1 *mp* *f*

B^b Tpt. 2 *mp* *f*

Tbn. *mp* *f*

Bar. *mp* *f*

Tuba *mp* *f*

65

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

p

a tempo

rit.

p

a tempo

rit.

p

a tempo

rit.

p

a tempo

rit.

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'EL CHAMBÚ'. It contains five staves for brass instruments: B \flat Trumpet 1, B \flat Trumpet 2, Trombone, Baritone, and Tuba. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The score begins at measure 65. The B \flat Trumpet 1 part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes G4-A4-B4, and continues with a melodic line. The B \flat Trumpet 2 part has a half note G4, a quarter rest, and then eighth notes G4-A4-B4. The Trombone part has a half note G3, a quarter rest, and then eighth notes G3-A3-B3. The Baritone part has a half note G4, a quarter rest, and then eighth notes G4-A4-B4. The Tuba part has a half note G2, a quarter rest, and then eighth notes G2-A2-B2. Dynamics include piano (*p*) and tempo markings (*a tempo* and *rit.*). The score ends with a fermata over the final note of each staff.

EL CHAMBÚ

TROMPETA 1

BAMBUCO

LUIS E. NIETO

Arr. Vicente Arteaga

mp mp

mf

p

p *fp*

mf *rit.*

f *mf* *a tempo*

f

2

EL CHAMBÚ

54

f

Musical staff 54-59: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are dynamic markings *f* at the beginning and *f* at the end of the staff.

60

mp *f*

Musical staff 60-66: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending is a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second ending is a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are dynamic markings *mp* and *f* under the first and second endings respectively. A hairpin crescendo is shown at the end of the staff.

67

p *a tempo* *rit.* *p*

Musical staff 67-72: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are dynamic markings *p* at the beginning and *p* at the end. The tempo marking *a tempo* is above the staff, and *rit.* is above the final note. A hairpin crescendo is shown at the end of the staff.

EL CHAMBÚ

BAMBUCO

TROMPETA 2

LUIS E. NIETO
Arr. Vicente Arteaga

mp mp

6 *mf*

12

19

26 *p p p*

32 *mf*

38 *p f mf*

rit. *a tempo*

2

EL CHAMBÚ

43

50

57

63

69

EL CHAMBÚ

TROMBON

BAMBUCO

LUIS E. NIETO

Arr. Vicente Arteaga

mp

mf

mf

p

f *p* *fp*

mf *p* *rit.*

f *mf* *a tempo*

f *mf*

2
54 EL CHAMBÚ

f

61 1. 2. *f*

68 *a tempo* *rit.* *p*

EL CHAMBÚ

BAMBUCO

BARITONO

LUIS E. NIETO
Arr. Vicente Arteaga

mp mp

mf

p

p p fp *rit.*

mf p

f mf *a tempo*

f

2 EL CHAMBÚ

55 *mp*

62 *f* *a tempo* *p*

69 *rit.* *p*

The image shows a musical score for a piece titled "EL CHAMBÚ". It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff starts at measure 55 and ends with a first ending bracket labeled "1." and a dynamic marking of *mp*. The second staff starts at measure 62 and includes a second ending bracket labeled "2." with a dynamic marking of *f*, followed by a section marked *a tempo* and a dynamic marking of *p*. The third staff starts at measure 69 and includes a *rit.* (ritardando) marking and ends with a dynamic marking of *p*. The music features various note values, rests, and phrasing slurs.

EL CHAMBÚ

BAMBUCO

TUBA

LUIS E. NIETO

Arr. Vicente Arteaga

7

13

19

25

31

38

162

2

EL CHAMBÚ

44



49



55



61



67

a tempo *rit.*



ANEXO C.

La Guaneña
Tradicional Nariñense

Allegro

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trombone

Baritone (T.C.)

Tuba

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

17 *Adagio*

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

mp *f* *p*

24 *Tempo I*

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

30

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

mf *mf* *f* *mf*

La Guaneña

37

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Tbn. *mf*

Bar. *mf*

Tuba *f*

44

B♭ Tpt. 1 *mf* *mp* *cresc.*

B♭ Tpt. 2 *mf* *mp* *cresc.*

Tbn. *mf* *mp* *cresc.*

Bar. *mf* *mp* *cresc.*

Tuba *mf* *mp* *cresc.*

51

B♭ Tpt. 1 *f* *mf* *f*

B♭ Tpt. 2 *f* *mf* *f*

Tbn. *f* *f* *f*

Bar. *f* *mf* *f*

Tuba *f* *mf* *f*

58

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

subito p

f

Gliss.

65

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

sfz

f

72

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

p

La Guaneña

79 *rall.* **Adagio**

D.S. al Fine

This musical system covers measures 79 to 85. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The tempo is marked *rall.* and the section is titled **Adagio**. The key signature has two flats. The music consists of sustained notes with some dynamics markings like *fz* and *mf*. The section concludes with *D.S. al Fine* markings on each staff.

86 **Tempo I**

f

This musical system covers measures 86 to 92. It features the same five staves as the previous system. The tempo is marked **Tempo I**. The music is more rhythmic and includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The section concludes with *fz* markings on each staff.

La Guaneña

TROMPETA 1

Tradicional Nariñense

Adap: Vicente Arteaga

Allegro

The musical score is written for Trompete 1 in a single system with seven staves. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/8. The piece begins with a 4-measure rest followed by a 2-measure rest. The first staff contains measures 1-10, with dynamics *f* and *mf*. The second staff (measures 11-16) continues with *f* and *mf*. The third staff (measures 17-24) features a trill, a *f* dynamic, a *tr* marking, and a 3-measure triplet, with dynamics *mp* and *fz*. The tempo changes to **Tempo I** at measure 25. The fourth staff (measures 25-30) has a *mf* dynamic. The fifth staff (measures 31-36) continues with *mf*. The sixth staff (measures 37-42) includes a first and second ending, with a *mf* dynamic. The seventh staff (measures 43-48) has a *mf* dynamic, a *cresc.* marking, and a *tr* marking. The eighth staff (measures 49-54) has a *mp* dynamic. The final staff (measures 55-60) has a *f* dynamic.

4

2

f *mf*

11

f *tr* **Adagio** 3

17

mp *fz* **Tempo I** *mf*

25

mf

31

mf

37

1. 2.

mf

43

mf *cresc.* *tr* *mf*

49

mp *f* *mf*

55

f

2
60 La Guaneña *tr*

66 *subito p* *f* *sfz*

71 *p*

77 *rall.* *D.S. al Fine*

84 *Adagio* *Tempo I* *f*

90

La Guaneña

Tradicional Nariñense

Adap: Vicente Arteaga

TROMPETA 2

Allegro

The musical score for Trompete 2 is written in 6/8 time and consists of 54 measures. It begins with a 4-measure phrase followed by a 3-measure phrase. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic and a 'GLASS' effect. The second measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, *mp*, *fz*, and *f*. It also features tempo changes, including 'Adagio' and 'Tempo I'. The score is divided into sections with measure numbers 12, 18, 25, 31, 37, 42, 48, and 54. A repeat sign with first and second endings is present between measures 37 and 42. The score concludes with a forte (*f*) dynamic.

2
59

La Guaneña

64

70

76

82

Adagio

D.S. al Fine

88

Tempo I

sfz

subito p

f

p

rall.

f

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'La Guaneña'. It consists of five staves of music in a single system. The first staff starts at measure 59 and ends at measure 63. The second staff starts at measure 64 and ends at measure 69. The third staff starts at measure 70 and ends at measure 75. The fourth staff starts at measure 76 and ends at measure 81, marked 'rall.'. The fifth staff starts at measure 82 and ends at measure 87, marked 'Adagio'. The sixth staff starts at measure 88 and ends at measure 92, marked 'Tempo I'. The score includes various dynamic markings such as *sfz*, *subito p*, *f*, and *p*, as well as articulation marks like accents and slurs. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

La Guaneña

Tradicional Nariñense

TROMBON

Adap: Vicente Arteaga

Allegro

4 *Gliss.* 4

13 *f* *mf* *p* *f*

20 *Adagio* *mp*

27 *fz* *p* **Tempo I** *mf*

33 *mf* **B**

39 1. 2. *mf*

45 *mf* *cresc.*

51 *mp*

57 *f*

62 *f* *subito p*

f *sfz* *f*

2

La Guaneña

68

75

p *rall.*

82

D.S. al Fine *Adagio* *Tempo I* *f*

89

La Guaneña

Tradicional Nariñense

Adap: Vicente Arteaga

BARITONO

Allegro

The musical score is written for Baritone in a single system with ten staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, *mp*, *fz*, *sfz*, *subito p*, and *cresc.*. It also features tempo markings like *Adagio* and *Tempo I*. The score contains several musical ornaments, including trills and grace notes. A repeat sign with first and second endings is present between measures 37 and 43. Measure numbers 9, 16, 24, 31, 37, 44, 51, 58, 64, and 71 are indicated at the start of their respective staves.

2
78

La Guaneña *rall.* **Adagio**

D.S. al Fine

86

Tempo I

La Guaneña

Tradicional Nariñense

TUBA

Adap: Vicente Arteaga

Allegro

4

f

11

18 **Adagio**

fz *mp* **Tempo I** *mf*

25

mf **B**

32

39 1. *mf* 2. *f*

cresc.

46

mf *mp* *f*

53

mf *f*

59

subito p *f* *sfz*

66

f

73

2

80 *rall.* La Guaneña **Adagio**
D.S. al Fine

This musical staff contains measures 80 through 86. It begins with a bass clef and a key signature of one flat. Measure 80 starts with an accent (>) over a quarter note. The tempo marking 'rall.' is placed above the staff. The title 'La Guaneña' and the tempo 'Adagio' are centered above the staff. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.S. al Fine' below the staff.

87 **Tempo I**
f

This musical staff contains measures 87 through 90. It begins with a bass clef and a key signature of one flat. Measure 87 starts with a fermata over a half note. The tempo marking 'Tempo I' is centered above the staff. The dynamic marking 'f' (forte) is placed below the staff. The piece concludes with a double bar line.

Pedro Bombo

Musical score for Pedro Bombo, measures 23-30. The score is for five instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. The music begins at measure 23 with a dynamic of *f*. At measure 24, the instruction "Sin Sord" is written above the Bb Tpt. 2 staff. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics, including *f* throughout the section.

Musical score for Pedro Bombo, measures 31-38. The score is for five instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. The music begins at measure 31 with a dynamic of *p*. At measure 32, there are first and second endings marked with "1" and "2". Dynamics include *p*, *f*, and *mf*. The tempo changes to "molto rit." at measure 34 and "Lento" at measure 35, with a metronome marking of $\text{♩} = 40$. The Bb Tpt. 2 staff has a "Solo" instruction at measure 37. The section ends at measure 38 with a dynamic of *p*.

Musical score for Pedro Bombo, measures 39-46. The score is for five instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. The music begins at measure 39 with a dynamic of *p*. At measure 40, the instruction "con sord." is written above the Bb Tpt. 1 staff. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*. At measure 42, the instruction "sin sord." is written above the Bb Tpt. 1 staff. The section ends at measure 46 with a dynamic of *p*.

Pedro Bombo


47 *rit.* Allegro (M.M. ♩ = c. 110)



56



64



Pedro Bombo

Musical score for measures 66-71. The score is for five instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. Measures 66-71 show a dynamic shift from *p* to *f*. The brass instruments play a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The tuba provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 72-77. The score is for five instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. Measures 72-77 show a dynamic shift from *mf* to *mp*. The brass instruments play a melodic line with a decrescendo leading to a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The tuba provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 78-83. The score is for five instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. Measures 78-83 show a dynamic shift from *f* to *sfz*. The brass instruments play a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The tuba provides a rhythmic accompaniment.

Pedro Bombo

90

Musical score for measures 90-98. The score is for five instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The Tuba part has a *p* (piano) dynamic at the end of the system.

91

Musical score for measures 91-99. The score is for five instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The music continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

100

Musical score for measures 100-108. The score is for five instruments: Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The music continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte). At the end of the system, there is a section labeled *canto* with lyrics: Pe dri, Pe dri, Pe dri, Pe dri.

Pedro Bombo

114

Voz: to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

Voz: to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

Voz: to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

Euph.

Voz: to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

122

Voz: ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

Voz: ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

Voz: ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

Euph.

Voz: ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

mf *strumento*

129

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Euph.

Tuba

mf *strumento*

mf

Pedro Bombo

136

Musical score for measures 136-140. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Euph., and Tuba. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The time signature is 4/4. The music consists of rhythmic patterns with eighth and quarter notes. The Tuba part has a steady eighth-note accompaniment.

140

Lento $\text{♩} = 40$

Musical score for measures 140-144. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 40 beats. The score continues for the five instruments. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A 'Solo' marking is present above the Tuba part in measure 143. The music features sustained notes and melodic lines.

150

Musical score for measures 150-154. The score continues for the five instruments. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The tempo is marked 'molto rit.' (molto ritardando). The music features melodic lines with slurs and accents. A 'Ces. sbrd.' (Crescendo sordidato) marking is present above the B♭ Tpt. 2 part in measure 151.

Pedro Bombo

126 Allegro (M.M. ♩ = c. 110)

The musical score consists of five staves, each representing a different brass instrument. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff (B♭ Tpt. 1) starts with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a melodic line starting in measure 128. The second staff (B♭ Tpt. 2) has a half note G4, a quarter rest, and then a melodic line starting in measure 128. The third staff (Tbn.) has a half note G2, a quarter rest, and then a melodic line starting in measure 128. The fourth staff (Euph.) has a half note G2, a quarter rest, and then a melodic line starting in measure 128. The fifth staff (Tuba) has a half note G2, a quarter rest, and then a melodic line starting in measure 128. Dynamic markings of *f* and *p* are placed throughout the score, often with accents. The tempo is marked *Allegro* with a metronome marking of ♩ = c. 110.

Pedro Bombo

BAMBUCO SUREÑO

TROMPETA 1

Victor Dominguez.
Adap: Vicente Arteaga

Moderato (♩. = c. 8) Allegro (M.M. ♩. = c. 110)

8

f *p* < *f*

14

7

4

f

26

33

1. 2.

Lento ♩. = 40

3

con sord.

p < *f* *p* < *f* *p* *p* *rit.* *mf*

43

sin sord.

p

51

Allegro (M.M. ♩. = c. 110)

2

f *p* < *f*

58

mf

66

p *f*

73

3

mf

82

3

f *f*

2
90 *Pedro Bombo*

96 *f*

104 *f*

110 *canto*

Pe dri to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro

119 Bom bo bom boy ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro

127 *instrumento*

Bom bo *mf*

137

145 *Lento* ♩ = 40

f *mf* *Allegro* (M.M. ♩ = c. 110) *mf*

155 *molto rit.*

f

162 *p* *f*

Pedro Bombo

BAMBUCO SUREÑO

TROMPETA 2

Victor Dominguez.
Adap: Vicente Arteaga

Moderato (♩. = c. 80) **Allegro** (M.M. ♩. = c. 110)

8 *f* *p* < *f*

14 *mp* **3** Con sordina

23 Sin Sord. *f*

30 **Lento** ♩. = 40 *p* < *f* *p* < *f* *p*

39 *p*

47 *p* *rit.* *mp* **Allegro** (M.M. ♩. = c. 110) *p* *mf*

54 *f* *p* < *f*

61 *mf* *p*

69 *f* *mf* < **3**

78 *mp*

85 *f* *f sfz* < *f*

2
93 Pedro Bombo

99 *mp*

105 *f* *canto* **3** Pe dri

114 to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy

122 ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro Bom bo

129 *instrumento* **4** *mf*

140 *f* *p*

149 *Con sord.* *mf* *p*

156 *molto rit.* *f*

163 *p* *f*

Pedro Bombo

BAMBUCO SUREÑO

TROMBON

Victor Dominguez.
Adap: Vicente Arteaga

Moderato (♩ = c. 80) Allegro (M.M. ♩ = c. 110)

Musical score for Trombone part of "Pedro Bombo". The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. It consists of nine staves of music with various dynamics and articulations.

Measure 8: **8**

Measure 14: **14** *f* *p* *f* *f*

Measure 21: **21** *f* *mp*

Measure 30: **30** *f* **3**

Measure 38: **38** *Lento* (♩ = 40) *p* *f* *p* *f*

Measure 45: **45** *mf* *rit.* *p* *mp* **Allegro** (M.M. ♩ = c. 110)

Measure 54: **54** *p* *f*

Measure 61: **61** *p* *f* *f* **4**

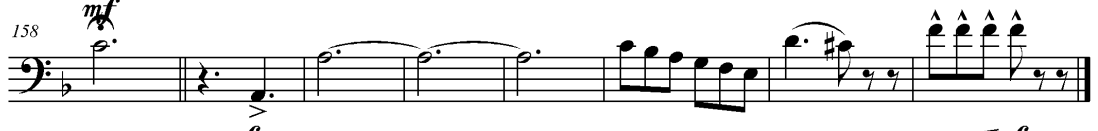
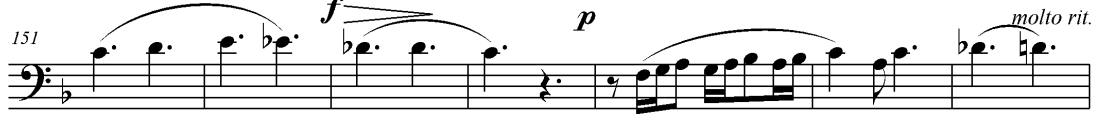
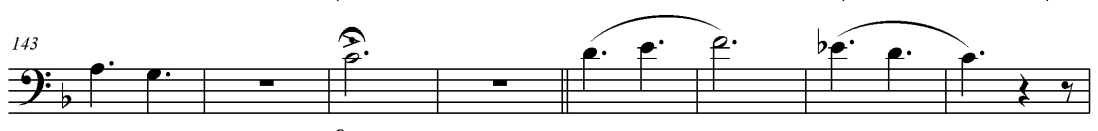
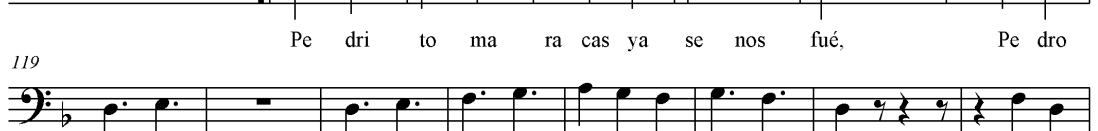
Measure 70: **70** *p* *f* **3**

Measure 79: **79** *f* *mf*

Measure 88: **88** *mp*

2
85

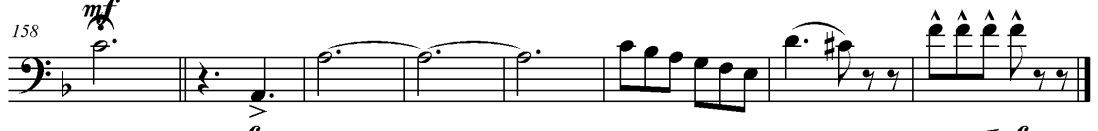
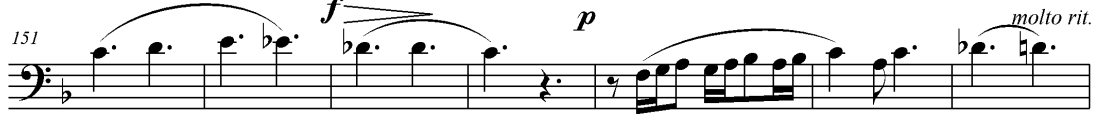
Pedro Bombo



Pe dri to ma ra cas ya se nos fué, Pe dro

Bom bo bom boy ca pa ni lla pa no vol ver. Pe dro

Bom bo



Pedro Bombo

BAMBUCO SUREÑO

BARITONO

Victor Dominguez.
Adap: Vicente Arteaga

Moderato (♩. = c. 80)

Solo

mf

9 Allegro (M.M. ♩. = c. 110)

p < f f

16 *f mp*

23 *f*

31 *p < f p < f* molto rit.

37 Lento ♩. = 40

p p rit. p mp

45 Allegro (M.M. ♩. = c. 110)

p f

53 *p < f f*

59 *p < f*

65 *mp f*

2
72 *Pedro Bombo*

78 *f* *mf* <

84 *mp*

91 *f* *f sfz*

97 *mp* *f*

103 *f*

109

115

121

127 *instrumento* *mf*

134

142 *f* *p*

150 *p* Pedro Bombo 3

157 *molto rit.* *f*

164 *p* *f*

Pedro Bombo

BAMBUCO SUREÑO

TUBA

Moderato (♩. = c. 80)

Victor Dominguez.
Adap: Vicente Arteaga

7 *mf* Allegro (M.M. ♩. = c. 110)

14 *f* *p < f* *f*

21 *f* *mp*

32 *f* *Lento* ♩. = 40 *3* *4*

43 *p < f* *p < f* *p rit.* *Allegro* (M.M. ♩. = c. 110)

52 *p* *mp* *p* *f*

60 *p < f* *f*

69 *p*

77 *f* *3*

86 *mf* *f*

f *sfp* *f*

2
93

Pedro Bombo

Musical staff 1: Bass clef, key signature of one sharp (F#), starting with a piano (*p*) dynamic marking.

99

Musical staff 2: Bass clef, key signature of one sharp (F#), featuring a forte (*f*) dynamic marking.

107

Musical staff 3: Bass clef, key signature of one sharp (F#), including a triplet and a *canto* marking.

Pe dri to ma ra cas ya

116

Musical staff 4: Bass clef, key signature of one sharp (F#), continuing the vocal line.

se nos fué, Pe dro Bom bo bom boy ca pa ni lla pa

124

Musical staff 5: Bass clef, key signature of one sharp (F#), ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

no vol ver. Pe dro Bom bo

131

Musical staff 6: Bass clef, key signature of one sharp (F#), consisting of a rhythmic accompaniment of eighth notes.

137

Musical staff 7: Bass clef, key signature of one sharp (F#), continuing the rhythmic accompaniment.

143

Musical staff 8: Bass clef, key signature of one sharp (F#), featuring a *Solo* marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

150

Musical staff 9: Bass clef, key signature of one sharp (F#), including a triplet and a *molto rit.* marking.

160

Musical staff 10: Bass clef, key signature of one sharp (F#), ending with a piano (*p*) dynamic marking.

ANEXO E.

CACHIRI

"CHATO" GUERRERO

Arr: Vicente Arteaga M.

Marchal (70)

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Tenor Trombone

Baritone (T.C.)

Tuba

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

T. Tbn.

Bar.

Tuba

13

CACHIRI

2

Musical score for measures 19-24. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 19 starts with a forte (f) dynamic. Measures 20-21 feature triplets in all parts. Measure 22 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measures 23-24 continue with the triplet pattern. The Tuba part has a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 25-30. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 25 starts with a forte (f) dynamic. Measures 26-27 feature triplets in all parts. Measure 28 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measures 29-30 include a ritardando (rit.) marking and a piano (p) dynamic. The Tuba part continues with its rhythmic accompaniment.

Allegro (M.M. ♩ = c. 160)

Musical score for measures 31-34. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 31 starts with a forte (f) dynamic. Measures 32-33 are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 34 continues with the mf dynamic. The Tuba part has a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes.

CACHIRI

37

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

This system contains measures 37 through 42. The key signature is one sharp (F#). The Tuba part plays a steady eighth-note bass line. The Baritone Saxophone and Tenor Trombone parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Trombone parts have a melodic line with accents and slurs. The Trumpet parts are silent.

43

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

mf

This system contains measures 43 through 48. The key signature is one sharp (F#). The Tuba part continues its eighth-note bass line. The Baritone Saxophone and Tenor Trombone parts continue their rhythmic pattern. The Trombone parts have a melodic line with accents and slurs. The Trumpet parts enter in measure 43 with a melodic line, marked *mf*, and continue through measure 48.

49

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

This system contains measures 49 through 54. The key signature is one sharp (F#). The Tuba part continues its eighth-note bass line. The Baritone Saxophone and Tenor Trombone parts continue their rhythmic pattern. The Trombone parts have a melodic line with accents and slurs. The Trumpet parts continue their melodic line from the previous system.

CACHIRI

4

53

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

This system contains measures 53 through 60. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 53 starts with a dynamic marking of *mf*. The brass instruments play a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, while the tuba provides a steady bass line.

61

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

This system contains measures 61 through 66. The instrumentation remains the same. The music continues with similar rhythmic patterns. Measure 61 begins with a dynamic marking of *mf*.

67

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

This system contains measures 67 through 72. It includes dynamic markings of *fp* and *mf* for the brass instruments and tuba. The music concludes with a repeat sign at the end of measure 72.

73

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

p

Detailed description: This system contains measures 73 through 78. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 73-78 show a melodic line in the trumpets and baritone, with the tuba providing a steady bass line. Dynamics are marked as *p* (piano) throughout the system.

79

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

mf *f* *mf*
mf *f* *p*
mf *f* *p*
mf *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 79 through 84. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 79-84 show a more complex melodic line with dynamic markings of *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The tuba part includes a *f* marking in measure 82.

85

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

1. 2. *mf* *f*
1. 2. *mf* *f*
1. 2. *f* *f*
1. 2. *f* *f*

Detailed description: This system contains measures 85 through 88. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 85-88 show a melodic line with first and second endings. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The tuba part has a *f* marking in measure 86.

CACHIRI

6

91

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

Detailed description: This system contains measures 91 through 96. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 91-92 show the trumpets and baritone playing eighth-note patterns. Measures 93-94 show the trumpets and baritone playing quarter-note patterns. Measures 95-96 show the trumpets and baritone playing quarter-note patterns, with the tuba playing a low, sustained note. A Roman numeral 'IV' is written above the tuba staff in measure 96.

97

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

fir mes ca chi ri fir mes ca chi ri
fir mes ca chi ri fir mes ca chi ri
fir mes ca chi ri fir mes ca chi ri
fir mes ca chi ri fir mes ca chi ri

p
mf
p

Detailed description: This system contains measures 97 through 102. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 97-102 feature vocal lines for the trumpets and baritone, with the lyrics "fir mes ca chi ri" repeated. The tuba plays a low, sustained note. Dynamics include *p* (piano) in measures 98, 100, and 102, and *mf* (mezzo-forte) in measure 101.

103

B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

f
f

Detailed description: This system contains measures 103 through 108. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, T. Tbn., Bar., and Tuba. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 103-108 feature instrumental lines for the trumpets, trombone, and tuba. The trumpets and trombone play eighth-note patterns. The tuba plays a low, sustained note. Dynamics include *f* (forte) in measures 103 and 104.

CACHIRI

109

B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

Detailed description: This system of music covers measures 109 to 114. It features five staves: B \flat Trumpet 1, B \flat Trumpet 2, Tenor Trombone, Baritone, and Tuba. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is characterized by rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* and *mf*. The tuba part provides a steady bass line with occasional rests.

115

B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

Detailed description: This system of music covers measures 115 to 120. The instrumentation remains the same. The music continues with similar rhythmic motifs and dynamic markings. The baritone and tenor trombone parts show more complex rhythmic figures, while the trumpets play sustained notes with accents.

121

B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
T. Tbn.
Bar.
Tuba

Detailed description: This system of music covers measures 121 to 126. It includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The music concludes with a final cadence. The tuba part has a *mf* marking, and the baritone and tenor trombone parts have *f* markings at the end of the system.

CACHIRI

TROMPETA 1

"CHATO" GUERRERO
Arr: Vicente Arteaga M.

Marcial (70)

11

17

24

Allegro (M.M. ♩ = c. 160)

32

49

57

64

72

78

mf *f* *p* *rit.* *f* *mf* *fp* *mf* *p* *mf* *f* *mf*

2

85

CACHIRI

1. 2.

mf *f*

92

fir mes ca chi ri fir mes ca chi

101

ri

109

116

123

mf *f*

CACHIRI

TROMPETA 2

"CHATO" GUERRERO
Arr: Vicente Arteaga M.

The musical score is written for Trompete 2 in 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 2/4. The piece is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often grouped in threes. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte), with some passages marked *p* (piano) or *mp* (mezzo-piano). The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a double bar line with a repeat sign at measure 41. The piece concludes with a final cadence in measure 84.

CACHIRI

2
89

98

fir mes ca chi ri fir mes ca chi ri

105

111

118

126

2

CACHIRI

78

mf *f* *p*

84

f

97

p *f*

105

112

120

mf *f*

CACHIRI

BARITONO

"CHATO" GUERRERO
Arr: Vicente Arteaga M.

Musical score for Baritone, titled "CACHIRI" by "CHATO" GUERRERO, arranged by Vicente Arteaga M. The score is in 2/4 time, key of D major, and consists of 70 measures. It features various dynamics (mf, f, p, fp) and articulations (accents, slurs, breath marks).

Measures 1-8: *mf*, 2/4 time, 2-measure rest, then eighth-note triplets with accents.

Measures 9-14: *f*, eighth-note triplets with accents and slurs.

Measures 15-21: *mf*, eighth-note triplets with accents and slurs.

Measures 22-28: *f*, eighth-note triplets with accents and slurs.

Measures 29-39: *p* to *f* dynamic range, quarter notes with accents, 4-measure rest, then quarter notes with accents.

Measures 40-46: Quarter notes with accents.

Measures 47-53: Quarter notes with accents.

Measures 54-61: Quarter notes with accents.

Measures 62-69: Quarter notes with accents, including a repeat sign.

Measure 70: *fp* to *mf* dynamic range, quarter notes with accents, ending with *p*.

2

CACHIRI

77

mf *f* *p*

84

1. 2. *f*

92

fir mes ca chi ri

100

fir mes ca chi ri *mf* *f*

109

116

123

mf *f*

CACHIRI

TUBA

"CHATO" GUERRERO

Arr: Vicente Arteaga M.

8

15

22

27

34

42

50

58

65

f

p

f

mf

fp

mf

ANEXO F.

SONSUREÑO

Arr. Vicente Arteaga

Allegro

Musical score for the first system of 'SONSUREÑO'. It features five staves: Trumpet in B \flat 1, Trumpet in B \flat 2, Trombone, Baritone (T.C.), and Tuba. The music is in 6/8 time and begins with a *mf* dynamic. The trumpet parts have accents and slurs. The baritone and tuba parts have slurs. The dynamic changes to *mp* in the final measure of the system.

Musical score for the second system of 'SONSUREÑO', starting at measure 9. It features five staves: B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The music continues with a *mf* dynamic for the baritone and tuba, and *mp* for the trumpets and trombone. The system concludes with a fermata over the final notes.

sonsureño

2
17

B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

Detailed description: This musical score covers measures 17 through 22. It features five staves: B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. Measures 17-20 show all instruments with whole rests. In measure 21, the Baritone (Bar.) and Trombone (Tbn.) parts begin with a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 22, the Trombone (Tbn.) part continues with eighth notes, while the Baritone (Bar.) part has a more complex rhythmic pattern with some beamed notes.

23

B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Tuba

Detailed description: This musical score covers measures 23 through 28. It features five staves: B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. Measures 23-24 show all instruments with whole rests. In measure 25, the B \flat Tpt. 2, Tbn., and Bar. parts begin with rhythmic patterns. The B \flat Tpt. 2 part has a steady eighth-note pattern. The Tbn. and Bar. parts have similar eighth-note patterns. In measure 26, the B \flat Tpt. 2 part has a more complex rhythmic pattern with some beamed notes. In measure 27, the B \flat Tpt. 2 part has a rhythmic pattern with some beamed notes. In measure 28, the B \flat Tpt. 2 part has a rhythmic pattern with some beamed notes.

sonsureño

3

29

B♭ Tpt. 1
f *rit.*

B♭ Tpt. 2
ff *rit.*

Tbn.
mf *rit.*

Bar.
mf *rit.*

Tuba
mf *rit.*

30

B♭ Tpt. 1
p

B♭ Tpt. 2
p

Tbn.
p

Bar.
p

Tuba
p

sonsureño

41

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

mf

mf

mf

mf

mf

47

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

f

f

f

f

f

54

Musical score for measures 54-58. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 54 is a repeat sign. Measure 55 has a dynamic marking of *f*. Measure 56 has a dynamic marking of *mf*. The Tuba part has a *mf* marking at the beginning of measure 56. The Tbn. part has a *f* marking at the beginning of measure 55.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

f

mf

61

Musical score for measures 61-65. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measures 61-62 are first and second endings. Measure 63 has a dynamic marking of *mf*. The Tuba part has a *mf* marking at the beginning of measure 63.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

mf

6
68

sonsurreño

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

Detailed description: This musical score covers measures 6 through 8. Measure 6 is marked with a '6' and a '68' below it. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The key signature has one sharp (F#). The first ending (marked '1.') spans measures 7 and 8, leading to a repeat sign. The second ending (marked '2.') also spans measures 7 and 8, leading to a fermata. The Baritone (Bar.) part features a rhythmic pattern of eighth notes in measures 6-8, followed by a more complex rhythmic pattern in measures 9-11. The Tuba part has a simple eighth-note pattern in measure 6, followed by a similar pattern in measures 7-8.

76

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

Detailed description: This musical score covers measures 76 through 81. Measure 76 is marked with a '76'. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The key signature has one sharp (F#). The B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2 parts are mostly silent, with some activity in measure 81. The Tbn. and Bar. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes in measures 76-81. The Tuba part is silent throughout the entire section.

82

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

Detailed description: This musical system covers measures 82 and 83. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The B♭ Tpt. 1 staff has a whole rest in both measures. The B♭ Tpt. 2, Tbn., and Bar. staves play a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 83, the B♭ Tpt. 2 staff has a sharp sign above the first note. The Tuba staff has a whole rest in both measures.

84

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Bar.

Tuba

Detailed description: This musical system covers measures 84 through 87. It features five staves: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn., Bar., and Tuba. The B♭ Tpt. 1 staff has a whole rest in measure 84, then plays a melodic line in measures 85-87. The B♭ Tpt. 2, Tbn., and Bar. staves play a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba staff has a whole rest in measure 84, then plays a simple melodic line in measures 85-87.

sonsureño

8
88

B \flat Tpt. 1
rit.t. Fine D.S. al Fine

B \flat Tpt. 2 Fine D.S. al Fine

Tbn. Fine D.S. al Fine

Bar. Fine D.S. al Fine

Tuba Fine D.S. al Fine

SONSUREÑO

TROMPETA 1

Arr. Vicente Arteaga

Allegro

The musical score for Trompete 1 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece is marked 'Allegro'. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and features a series of eighth notes with accents. The second staff continues this pattern. The third staff has a measure rest of 12 measures, followed by a *f* dynamic. The fourth staff includes a *rit.* marking and a *mp* dynamic. The fifth staff has a *rit.* marking and a *p* dynamic, with first and second endings. The sixth staff has a *rit.* marking and a *f* dynamic, featuring a 4-measure rest and a 3-measure rest. The seventh staff has a *rit.* marking and a 3-measure rest. The eighth staff has a *rit.* marking and a 12-measure rest, ending with a *Fine* marking. The piece concludes with the instruction *D.S. al Fine*.

SONSUREÑO

TROMPETA 2

Arr. Vicente Arteaga

Allegro

mf *mp* *mp* *ff* *rit.* *p* *rit.* *mf* *rit.* *f* *rit.* *rit.* *f* *rit.*

8 15 28 34 41 49 63 71 84

Fine
D.S. al Fine

SONSUREÑO

TROMBON

Arr. Vicente Arteaga

Allegro

7 *mf*

14 *mp* *mf* 4

24

29

36 *mf* *rit.* 1. 2. *p*

44 *rit.* 1. *mf* 4

55 *rit.* *f* 1.

63 2. *f* *rit.* 1.

71 2. *rit.* 4

80

85

Fine
D.S. al Fine

SONSUREÑO

BARITONO

Arr. Vicente Arteaga

Allegro

mf

mf

mp

9

17

22

27

mf

32

rit. *p*

38

1. 2.

mf

44

1.

f

SONSUREÑO

TUBA

Arr. Vicente Arteaga

Allegro

mf *mp*

8

15 *mp* *mf* *rit.* 12

34 *p* *mf* *rit.*

41 1. 2. *mf*

49 1. *f*

56 1. 2. *mf*

64 1. 2. *mf*

72 12 *Fine*
D.S. al Fine