

**RECITAL CREATIVO DE REPERTORIO TRADICIONAL NARIÑENSE DE LOS  
COMPOSITORES LUIS E. NIETO, JEREMÍAS QUINTERO, FLORESMILO  
FLÓREZ, PLINIO HERRERA, MANUEL J. ZAMBRANO, JESÚS MAYA  
SANTACRUZ, AUGUSTO ORDÓÑEZ Y JOSÉ MENANDRO BASTIDAS.**

**JOSÉ MENANDRO BASTIDAS ESPAÑA**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2008**

**RECITAL CREATIVO PARA CONJUNTO DE CÁMARA DE REPERTORIO  
REGIONAL NARIÑENSE**

**JOSÉ MENANDRO BASTIDAS ESPAÑA**

**Recital creativo presentado como requisito parcial para optar al título de  
Licenciado en Música.**

**Asesor  
Especialista LUIS ALFONSO CAICEDO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2008**

**“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado son  
responsabilidad exclusiva del autor.”**

**Artículo 1º del Acuerdo N° 324 del 11 de octubre de 1996, emanado del  
Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.**

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

**Firma del presidente del Jurado**

---

**Firma del Jurado**

---

**Firma del Jurado**

**San Juan de Pasto, 28 febrero de 2008**

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi esposa, porque siempre ha sido el apoyo más sólido en los momentos difíciles. A todos los profesores del Programa de Música que me ayudaron durante el tiempo de estudio de mi carrera. A los profesores Laureano Rojas y Rolando Chamorro que han apoyado este proyecto creativo. Muy especialmente al Maestro Javier Fajardo por su dedicada colaboración para poder culminar con éxito estos estudios.

A mi esposa Lyda,  
a nuestras hijas Sofía  
y Eliana, y a mis padres  
Alcides y Zoila (Q. E. P. D).

## CONTENIDO

|                                      | Pág.      |
|--------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN</b>                  | <b>13</b> |
| <b>1. TEMA</b>                       | <b>14</b> |
| <b>2. TÍTULO</b>                     | <b>15</b> |
| <b>3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> | <b>16</b> |
| <b>3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA</b>  | <b>16</b> |
| <b>3.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA</b>  | <b>16</b> |
| <b>3.3 SUBPREGUNTAS</b>              | <b>16</b> |
| <b>4. OBJETIVOS</b>                  | <b>17</b> |
| <b>4.1 OBJETIVO GENERAL</b>          | <b>17</b> |
| <b>4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>     | <b>17</b> |
| <b>5. JUSTIFICACIÓN</b>              | <b>18</b> |
| <b>6. MARCO DE REFERENCIA</b>        | <b>19</b> |
| <b>6.1 MARCO CONCEPTUAL</b>          | <b>19</b> |
| <b>6.1.1 Historia</b>                | <b>19</b> |
| <b>6.1.2 Historia patria</b>         | <b>20</b> |
| <b>6.1.3 Historia de la música</b>   | <b>20</b> |
| <b>6.1.4 Música popular</b>          | <b>20</b> |
| <b>6.1.5 Folklore</b>                | <b>21</b> |
| <b>6.1.6 Ritmos colombianos</b>      | <b>22</b> |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>6.2 MARCO TEÓRICO</b>                              | <b>26</b> |
| <b>6.3 MARCO CONTEXTUAL</b>                           | <b>30</b> |
| <b>6.4 ESTADO DEL ARTE</b>                            | <b>33</b> |
| <b>6.4.1 Impresiones de arte</b>                      | <b>33</b> |
| <b>6.4.2 Historia de la música en Colombia</b>        | <b>33</b> |
| <b>6.4.3 Banda departamental de músicos de Nariño</b> | <b>33</b> |
| <b>6.4.4 Valores humanos de Nariño</b>                | <b>34</b> |
| <b>6.4.5 El Son sureño</b>                            | <b>34</b> |
| <b>6.4.6 Compositores nariñenses</b>                  | <b>35</b> |
| <b>7. DISEÑO METODOLÓGICO</b>                         | <b>36</b> |
| <b>7.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN</b>                      | <b>36</b> |
| <b>7.2 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN</b>                   | <b>36</b> |
| <b>8. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN</b>                  | <b>37</b> |
| <b>8.1 SÍNTESIS BIOGRÁFICAS</b>                       | <b>37</b> |
| <b>8.1.1 Jeremías Quintero Gutiérrez</b>              | <b>37</b> |
| <b>8.1.2 Manuel J. Zambrano</b>                       | <b>37</b> |
| <b>8.1.3 Luís Enrique Nieto Santacruz</b>             | <b>39</b> |
| <b>8.1.4 Floresmilo Flórez Figueroa</b>               | <b>40</b> |
| <b>8.1.5 Augusto Nicolás Efraín Ordóñez Moreno</b>    | <b>42</b> |
| <b>8.1.6 Jesús Maya Santacruz</b>                     | <b>43</b> |
| <b>8.1.7 Plinio Herrera Timarán</b>                   | <b>45</b> |
| <b>8.1.8 José Menandro Bastidas</b>                   | <b>46</b> |
| <b>8.2 ANÁLISIS FORMAL</b>                            | <b>47</b> |

|                                   |           |
|-----------------------------------|-----------|
| <b>8.2.1 Clavel rojo</b>          | <b>47</b> |
| <b>8.2.2 Escúchame</b>            | <b>48</b> |
| <b>8.2.3 Viejo dolor</b>          | <b>48</b> |
| <b>8.2.4 Muerte tranquila</b>     | <b>48</b> |
| <b>8.2.5 Horas de amor</b>        | <b>49</b> |
| <b>8.2.6 Ilusión</b>              | <b>50</b> |
| <b>8.2.7 María Piedad</b>         | <b>51</b> |
| <b>8.2.8 El aroma de Kaldivia</b> | <b>52</b> |
| <b>8.2.9 Carolina</b>             | <b>52</b> |
| <b>9. CONCLUSIÓN</b>              | <b>54</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>               | <b>55</b> |
| <b>ANEXOS</b>                     | <b>57</b> |

## LISTA DE ANEXOS

|   | <b>Pág.</b> |
|---|-------------|
| <b>Anexo A. Arreglo: Clavel Rojo</b>          | <b>58</b>   |
| <b>Anexo B. Arreglo: Escúchame</b>            | <b>63</b>   |
| <b>Anexo C. Arreglo: Viejo dolor</b>          | <b>68</b>   |
| <b>Anexo D. Arreglo: Muerte tranquila</b>     | <b>73</b>   |
| <b>Anexo E. Arreglo: Horas de amor</b>        | <b>77</b>   |
| <b>Anexo F. Arreglo: Ilusión</b>              | <b>84</b>   |
| <b>Anexo G. Arreglo: María Piedad</b>         | <b>88</b>   |
| <b>Anexo H. Arreglo: El aroma de Kaldivia</b> | <b>93</b>   |
| <b>Anexo I. Arreglo: Carolina</b>             | <b>99</b>   |

## **RESUMEN**

El presente trabajo combina cuatro modalidades diferentes que están interrelacionadas: composición, arreglo, interpretación e investigación histórica. Esto se conjuga en la muestra de 9 obras de música nariñense en formato de cámara (2 flautas, guitarra y violonchelo).

El trabajo biográfico, el análisis formal y la contextualización, han estado orientados a establecer elementos estéticos e interpretativos de la música regional.

## **ABSTRACT**

This product of work compounds four different modalities related one another: composition, arrangement, interpretation and historical research.

It is showed off by demonstrating nine compositions of Nariño music in chamber music format (two flutes, one guitar and one cello).

The biographical work, the formal analysis and the contextualization have been oriented to establish aesthetic and interpretative elements of the regional music.

## INTRODUCCIÓN

La música nariñense y su larga tradición han sufrido inmerecidamente un olvido que ha escondido un cúmulo de obras y compositores. El presente trabajo es una muestra que permite entrever el inmenso bagaje musical que posee la región. El recital creativo soportado en una amplia investigación sobre dicho ámbito, está enfocado desde los lineamientos teóricos de la investigación histórica contemporánea que combina elementos de la Escuela de los Annales y la micro historia observada desde la óptica italiana y mexicana. La ruptura que establecen estas corrientes con un doble condicionante (la imposición de las ciencias naturales de su método cuantitativo y la marcada tendencia a resaltar como hechos históricos sin precedente el conflicto bélico y la vida de los grandes hombres) posibilita trabajar sobre temas poco usuales, de los cuales no existe investigación alguna.

Lo local entonces se vuelve importante, la región adquiere una nueva presencia ante el país y el mundo. El macro objeto de investigación se atomiza en un sinnúmero de temas o se separa de él radicalmente. En este nuevo contexto cabe la vida y obras de compositores menores, en sus pequeños círculos de acción y su simple estilística y morfología, contrastando con la gran historia universal de la música.

Este trabajo es también un acercamiento a la formulación de principios estéticos y al establecimiento de elementos conceptuales que permitan la elaboración de una estilística que guíe la interpretación de estos repertorios. La contextualización invariablemente está ubicada en el espacio-tiempo de la música regional tendente a establecer una clara diferenciación de las músicas circundantes (Ecuador, Perú, Bolivia y la zona andina colombiana).

Las obras escogidas son 9, de las cuales, dos son del autor del presente trabajo y 7 de compositores locales de diferentes épocas, seleccionadas en una reñida escogencia debido a la cantidad abrumadora de la que ya se habló arriba. Cada obra ha sido sometida a análisis formal para poder establecer sus elementos estéticos, estilísticos e interpretativos.

## **1. TEMA**

Recital creativo para conjunto de cámara de repertorio regional nariñense.

## **2. TÍTULO**

RECITAL CREATIVO DE REPERTORIO TRADICIONAL NARIÑENSE DE LOS COMPOSITORES LUIS E. NIETO, JEREMÍAS QUINTERO, FLORESMILO FLÓREZ, PLINIO HERRERA, MANUEL J. ZAMBRANO, JESÚS MAYA SANTACRUZ, AUGUSTO ORDÓÑEZ Y JOSÉ MENANDRO BASTIDAS.

### **3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

#### **3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA**

La subvalorización que históricamente se ha hecho de la música popular ha impedido que ésta desarrolle elementos estéticos e interpretativos propios; generalmente ha estado pidiendo prestado dichos elementos a diferentes corrientes musicales académicas eliminando con ello la posibilidad de lucir sus herramientas conceptuales que le permitan ubicarse en un lugar diferente.

Esta circunstancia ha estado agravada por dos elementos importantes: uno, el desinterés consuetudinario del músico tradicional de entrar en elucubraciones teóricas que lo lleven a definir componentes de articulación, dinámica, ornamentación y forma, y dejar que estos estén supeditados a la voluntad del intérprete o el compositor antes que a reglas claras preestablecidas. Dos, la opinión generalizada de musicólogos, teóricos de la música y entes gubernamentales dedicados al trabajo cultural, sobre que esto “debe ser así para que la música tradicional no pierda su esencia”.

En Nariño esto no ha tenido excepciones, el mismo comportamiento se sigue presentando en los diferentes ámbitos en los que se desenvuelve la música popular. Se ha encontrado sólo un material biográfico escueto, más orientado a la grandilocuencia que al análisis crítico. No existen trabajos de morfología que permitan establecer elementos estéticos definidos.

#### **3.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

¿Cuáles son los elementos históricos contextuales, estéticos y estilísticos que circundan la obra de los compositores Luis E. Nieto, Jeremías Quintero, Floresmilo Flórez, Plinio Herrera, Manuel J. Zambrano, Jesús Maya Santacruz, Augusto Ordóñez y José Menandro Bastidas?

#### **3.3 SUBPREGUNTAS**

- ¿Cuál es el contexto histórico de la música nariñense?
- ¿Cuál es el contexto regional que rodea a los autores en mención?
- ¿Cuál es la concepción estética que rige la música tradicional nariñense?
- ¿Cuáles son los elementos interpretativos de la música nariñense?

## **4. OBJETIVOS**

### **4.1 OBJETIVO GENERAL**

Establecer cuáles son los elementos históricos, estéticos e interpretativos de la música tradicional nariñense.

### **4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Determinar cuáles son las condiciones socio-históricas de la región a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.
- Detallar los datos biográficos de cada compositor aquí relacionado.
- Analizar críticamente la situación de la música regional.
- Analizar estéticamente cada obra presentada en este recital.
- Precisar los elementos interpretativos de las obras relacionadas.

## 5. JUSTIFICACIÓN

El desconocimiento del patrimonio musical regional ha derivado en los últimos 30 años en la adopción de un modelo musical derivado del andinismo peruano - boliviano que ha encontrado oídos en la comunidad nariñense y que se ha plasmado de manera abrumadora en el carnaval de negros y blancos. De igual modo las llamadas “peñas” han proliferado en los últimos años por medio de las cuales se proyecta el mismo tipo de música que está bien lejos de ser nariñense. Esta adopción está soportada en el hecho histórico de la invasión que los Incas hicieron sobre la tierra de los Pastos, empero, no asiste a esta justificación ningún hallazgo que demuestre la influencia musical recibida por parte de los Incas. Esta carencia pone en tela de juicio la pretendida adopción que hace tránsito recurrentemente en la sociedad nariñense y compromete un trabajo denodado conducente a mostrar los reales valores musicales autóctonos, finalidad expresa del presente trabajo.

Para mayor refuerzo, basta observar con cuidado las fotografías de conjuntos musicales desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En conjuntos y orquestas como Geranio, la Estudiantina Maya, la Orquesta Champagnat, el Clavel Rojo, la Ronda Lírica en sus comienzos, la Orquesta Santa Cecilia, el Jazz Colombia, entre otros, no se encontrará queñas, zampoñas, charangos, bombos, ni tiples. El instrumental que se observa es de tipo sinfónico europeo como violines, violonchelos, contrabajos, flautas traversas, oboes, trompetas, clarinetes, pianos, etc.

Un análisis extenso sobre las partituras de más de 2.000 obras de autores de esta región, mostró una predominancia en la composición de pasillos, seguido por bambucos, danzas, pasodobles, fox-trots, tangos, himnos y villancicos. No se encontró ritmos provenientes de Ecuador, Perú o Bolivia.

Otro elemento justificatorio se desprende de una encuesta realizada a 10 músicos profesionales de Nariño sobre compositores y repertorio regional obteniendo un resultado muy pobre en cuanto al conocimiento de la música nariñense.

## 6. MARCO DE REFERENCIA

### 6.1 MARCO CONCEPTUAL

**6.1.1 Historia.** “Relato de los acontecimientos dignos de Memoria”, expresa tajantemente el diccionario Larousse Ilustrado (1964. 545). Esta definición excluyente es clara muestra de la concepción reinante en el siglo XIX que combina dos aspectos: la expresión formal por medio de elementos retóricos y la presentación exclusiva de grandes acontecimientos o personajes. Como se ha visto, esto en la época contemporánea ha cambiado, la historia ha pasado de ser un simple relato, a ser un concepto vivo del discurrir de la humanidad.

Lucien Febvre opina que “la historia es el estudio científicamente elaborado de las diversas actividades y de las diversas creaciones de los hombres de otros tiempos, captados en su fecha, en el marco de sociedades extremadamente variadas y, sin embargo, comparables unas con otras”<sup>1</sup>. Esta definición amplía considerablemente el horizonte pero genera una disyuntiva con aquellas edades no cronológicas.

Pierre Vilar dice que “la ciencia histórica es la dinámica de las sociedades humanas” y añade que “la historia no puede ser un simple retablo de las instituciones y un simple relato de los acontecimientos”<sup>2</sup>. Plantea de hecho algunos elementos de análisis que resalta la importancia de mostrar las causas de los acontecimientos más que los hechos escuetos pero sin desprenderse de ellos. Jacques Le Goff abre una nueva visión al relativizar la historia cuando considera que el pasado como objeto de la historia debe estar en permanente revisión y reconstrucción<sup>3</sup>.

Edward H. Carr opina que la historia es un continuo diálogo entre el presente y el pasado. Antonio Gramsci define la historia como “un instrumento de análisis y de comprensión del presente, es un elemento de la construcción de una prospectiva para las fuerzas que actúan en el presente, a favor de una transformación socialista”<sup>4</sup>. Cabe anotar que en la secuencia de concepciones aquí presentadas sólo falta aquella que incluye al futuro como parte del engranaje de la historia ya

---

<sup>1</sup> VERDUGO, Pedro. Documento del III Diplomado en Historia Regional: Academia Nariñense de Historia. 2005. p. 15.

<sup>2</sup> Ibid., p. 15.

<sup>3</sup> Ibid., p. 15.

<sup>4</sup> Ibid., p. 15.

que aquel es la historia no vivida aún, que aún se puede modificar comprendiendo los hechos pasados y regulando los presentes.

**6.1.2 Historia Matria.** Concepto del mexicano Luis González y González opuesto a historia patria. La madre mantiene la llama del hogar encendida mientras el hombre sale a conquistar el mundo y a librar las grandes batallas. Por ello Historia Matria es el anticoncepto de la historia aplicado a la investigación de lo hogareño, lo local, lo regional.

**6.1.3 Historia de la música.** Este es un concepto amplio que podría fácilmente confundirse al pensar que se refiere a toda la música de la humanidad pero en realidad, en sentido estricto, estudia sólo la música académica europea. Nuevos historiadores han incluido a América y a Japón. Desde el siglo XVII se encuentran investigaciones con una retrospectiva no mayor a un siglo como las de Printz (Dresde 1690), Bontempi (1695) y Bonnet-Bourdelot (1715).

En el siglo XVIII Charles Burney produce *A General History of Music* (1776) con un concepto un poco más amplio que los anteriores. Hawkins también hace un importante aporte con su obra *A General History of the Science and Practice of Music*. En el siglo XVIII se destacan también Martini (1761-1781) y Gesber (1774). Los esfuerzos historiográficos de este siglo fueron culminados con *Allgemeine Geschichte der Musik* de Forkel (1788-1801). En el siglo XIX aparecen figuras como Coussemaker, Spitta, O. Jahn, Chrysander y Ambros, este último con un enfoque particular que se compara con Burney y Folker. Su trabajo (1862-1882) permanece inconcluso.

El siglo XX es el siglo de las grandes historias. Se destacan Lavignac, La Laurencie, Adler, Hadow, Bücken, Combarieu y Prunières. Dos de las características más importantes en este periodo son la especialización y el trabajo colectivo para la configuración de grandes enciclopedias como la *New Oxford History of Music* (1954), *Storia della Musica* (1976) y *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, entre otras<sup>1</sup>.

**6.1.4 Música popular.** Es toda la música no académica, o sea aquella que nace de la espontaneidad del pueblo y sus necesidades expresivas. Generalmente es de fácil acceso por su simplicidad técnica pero no es regla general porque la rompen el jazz, la música brasileña, la salsa, entre otras, ya que requieren, en la mayoría de los casos, de una gran habilidad física y mental para lograr crear complejas improvisaciones. Muchas se han internacionalizado y son más

---

<sup>1</sup> GOLÉA, Antoine. Enciclopedia Larousse de la Música. Tomo III. Barcelona: Argos Vergara, 1991. p. 593.

conocidas que las grandes obras clásicas y sus intérpretes logran amasar fortunas descomunales con ello. La música popular por su gran variedad es difícil clasificarla porque caben prácticamente todas las manifestaciones de las diferentes comunidades del planeta. Se exceptúan las músicas indígenas cuya estructura melódica, su concepción armónica y afinación de los instrumentos difiere de las aquí tratadas, pero especialmente se apartan de este grupo por su finalidad ritual.

En Colombia la música popular está determinada por 3 aspectos geográficos diferentes que son las costas, la zona andina y los llanos orientales. Cada uno de ellos posee ritmos claramente diferenciados. Por ejemplo, mientras en la Costa Atlántica predomina el compás binario, mucha percusión y los ritmos alegres, en la cordillera se presenta más el compás ternario, la riqueza melódica y la melancolía. Los ritmos colombianos más importantes son: pasillo, bambuco, danza, guabina, torbellino, cumbia, mapalé, vallenato, porro, currulao, abozao, maquerule, joropo, pajarillo, vals, pasodoble, fox-trot, bunde.

En Nariño la presencia de aires colombianos se suscribe básicamente al pasillo, la danza y el bambuco. Se encuentran sólo 2 guabinas y un bunde, compuestas por Jesús Maya Santacruz. No obstante se encuentran un buen número de ritmos foráneos como tangos, pasodobles, polkas, marchas, fox-trots, villancicos e himnos. Se cuenta también con la presencia de un tipo de bambuco de dos partes que combina ritmos de 3/4 y 6/8 que se acompaña de manera similar y que algunos estudiosos lo han llamado "Son sureño". Al igual que el bambuco colombiano, el "Son sureño" está escrito en tono menor pero éste carece de la tercera parte mayor. Según Julián Bastidas esta modalidad de ritmo... "aparece registrado en 1967 en una canción que su compositor Tomás Burbano denominó con este nombre". (2003-105). Esta expresión popular ha calado profundamente en el pueblo nariñense por su carácter festivo y ha encontrado en el carnaval un ambiente propicio para su pleno desarrollo.

**6.1.5 Folklore.** "Súbitamente me dí cuenta de que fuese Tahití, Berlín, Cuenca, cualquier lugar que yo visitara en estos momentos, todo se reducía exactamente a lo mismo, en realidad había en todo ello un elemento común que me impactó profundamente, que de súbito pude contestar: lo que está ocurriendo es que vivimos en un punto de la historia en que con gran eficacia y eficiencia hemos llegado a destruir culturas con el objeto de establecer economías. Y eso, como economista, lo declaro como el peor ejemplo de empobrecimiento del espíritu humano del que haya tenido noticia"<sup>2</sup>. En efecto, en defensa de los procesos económicos se cometen los peores atropellos; en este mundo contemporáneo que

---

<sup>2</sup> MAX-NEEF, Manfred. Desarrollo sin sentido. En: Diseñadores del futuro. Para cambiar el rumbo. Memorias. Asociación para el desarrollo campesino. Bogotá: ADC y Fundación Colombiana Multicolor, 1997. p.101.

tiende irremediabilmente a la globalización, la homogenización se ha convertido en la regla general. La comida, el vestido, la música, el pensamiento y la emocionalidad, están ahora condicionadas por la moda que se impone a través de los medios de comunicación que invaden vorazmente la vida cotidiana. El folklore, establecido como las manifestaciones propias de la cultura de los pueblos, que están relacionadas con lo más íntimo de sus vidas, cada vez se hunde más en el olvido. Sólo aquellas zonas más aisladas del mundo, donde los medios de comunicación no han logrado aún penetrar, conservan un poco sus raíces. La tradición oral, el condimento de las comidas, los trajes típicos, las pequeñas formas musicales son suplantadas por esquemas generales de enseñanza, por Coca-cola, McDonadl's, Reggaeton; denigrando la imagen de la mujer y creando un arquetipo de belleza y de estilo de vida propio de los países hegemónicos apoyados por la miopía de los gobiernos locales. Es asombroso como desde Ipiales hasta Riohacha los centros comerciales están homogeneizados; venden las mismas cosas, las que están dispuestas espacialmente de la misma manera y a precios similares; los patios de comidas poseen menús iguales (hamburguesas, perros calientes, helados, café, papas a la francesa, tacos mexicanos, comida china, en fin). Un mundo homogéneo repugna a la razón y sumerge al individuo en un estado de desosiego y desesperanza. Aldous Haxley (1894-1963) en su libro "Un Mundo Feliz" (1932) lo profetizó con mucho acierto.

En el territorio nacional, afortunadamente existe aún un cúmulo de particularidades que están desamparadas por la legislación. El carnaval de negros y blancos, el *Cachirí*, la *Guaneña*, el cuy, las fiestas patronales de diversos municipios, el concurso de bandas de Samaniego, el sombrero de paja toquilla de Sandoná, las rosquillas del Tambo, el pan de leche de Ipiales, el arroz con coco de Tumaco, tal vez no sean mucho, pero son el soporte cultural de Nariño y eso es válido desde todo punto de vista. Menéndez y Pelayo lo expresó del siguiente modo: "Donde no se conserva piadosamente la herencia del pasado, pobre o rica, grande o pequeña, no esperemos que brote un pensamiento original ni una vida dominadora. Un pueblo nuevo puede improvisarlo todo, menos la cultura intelectual. Un pueblo viejo no puede renunciar a la suya sin extinguir la parte más noble de su vida sin caer en una segunda infancia, muy próxima a la imbecilidad senil"<sup>3</sup>.

**6.1.6 Ritmos colombianos.** El grupo de los ritmos colombianos es amplio como ya se ha dicho, dada la extensión del tema conviene relacionar los seleccionados para este trabajo, ellos son: pasillo, bambuco, fox-trot, pasodoble, danza y vals.

- ***El pasillo.*** Si bien no es la expresión típica por excelencia en el territorio colombiano, si es la más popular y la predilecta de los compositores desde el siglo

---

<sup>3</sup> Placa ubicada en la fachada del Templo de San Ignacio, Tunja.

XIX hasta el presente. “Hacia el año 1800 apareció en la colonia esta especie de vals apresurado, que anteriormente se llamaba Capuchinada”<sup>4</sup>.

“Durante la segunda mitad del siglo XVIII y las dos primeras décadas del actual, lograron supervivencia algunos ritmos típicamente europeos encabezados, como es lógico, por el valse (o Vals), cuyas raíces abundaron en nuestro medio, pues como ya se dijo, fue la matriz del pasillo. En otras palabras, aquellos que en 1846 tenían carácter y la estructura de un vals (capuchinada, valenciana, “strauss”, etc.) engendró lo que pronto dio en llamarse “pasillo”, pero también le abrió camino al ritmo valseado”<sup>5</sup>.

El pasillo tiene ritmo ternario y está estructurado en tres partes: generalmente la primera en tono menor, la segunda en el relativo mayor y la final en tono mayor. Su ejecución es muy similar al rondó porque puede tocarse del siguiente modo ABAC, más precisamente AABBACCABAC. Esto es, 1ª y 2ª partes con su repetición, nuevamente la primera sin repetición para ir a la tercera que se repite, luego DC y se realiza todo el procedimiento sin repetición de las partes. En el repertorio nariñense la presencia del pasillo es muy abundante, se diría que alcanza el 40% de la producción total. Se puede interpretar con una amplia combinación de instrumentos destacando que en las élites sociales se tocaba con piano, violín, oboe, flauta travesa, mientras que el pueblo lo hacía generalmente con cuerdas (bandola, tiple y guitarra).

• **El bambuco.** El bambuco es el ritmo nacional por su amplia cobertura (13 departamentos de la zona Andina) y por ser “un aire mestizo que conjuga melodías de la tradición indígena con ritmos europeos, posiblemente vascos”.<sup>6</sup> Para algunos el bambuco “Cuatro preguntas” de Pedro Morales Pino, es el primero en su género que se encuentra en la literatura musical.

Su estructura es muy similar a la del pasillo pero el ritmo presenta una síncopa distinta, y diferente acompañamiento. Generalmente se interpreta con el trío típico de cuerdas (tiple, guitarra y bandola) o con otras combinaciones teniendo como instrumento imprescindible al tiple.

Existe una discusión en cuanto a su escritura: antiguamente se escribía en 3/4 generando con ello múltiples complicaciones para su interpretación ya que los acentos se cruzan. Desde los años 70 aproximadamente, se empezó a ver la necesidad de escribirlo a 6/8 para facilitar su lectura. Esta polémica aún no ha terminado porque hay quienes afirman que el bambuco puede escribirse en los dos compases mencionados e incluso en 5/4 (Grupo Plectro Trío de Cali).

---

<sup>4</sup> MICROSOFT Corporation, 1993 - 2006. Microsoft Encarta 2007.

<sup>5</sup> MARULANDA MORALES, Octavio. Un concierto que dure 20 años. Cali: Feriva, 1994. p.29.

<sup>6</sup> MICROSOFT, Op. cit., 2007.

Como ya se mencionó, en Nariño el bambuco ha presentado algunas variaciones como resultado de las maneras características de ejecución de la música campesina. Bambucos como “El Chambú” de Luis E. Nieto han dado a la región presencia nacional por su gran belleza melódica y por el hondo arraigo de su letra.

- **La danza.** “Aire procedente de Cuba y que es una transformación de la antigua contradanza. Es la misma habanera de ritmo cadencioso y acentuador explotado por toda clase de compositores españoles, franceses y americanos, entre otros, Ravel”<sup>7</sup>. Éste posee una pequeña obra para flauta y arpa donde muestra la riqueza de este ritmo combinada con su extraordinaria visión como compositor. Es célebre la habanera del primer acto de la ópera Carmen (Georges Bizet), es el ejemplo más reconocido y mediante el cual dicho ritmo se ha popularizado mundialmente. Pero no sólo ellos han utilizado esta danza, también lo han hecho Debussy, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Camille Saint-Saëns y Emmanuel Chabrier.

El origen de la habanera es controvertido, para algunos es africano y para otros europeo. Independientemente de su origen, lo cierto es que se desarrolló en suelo cubano y desde allí se propagó hacia otras latitudes. La danza colombiana conserva su espíritu cadencioso y el ritmo lento, pero mientras la habanera arpeggia el saltillo, la danza lo hace sobre acorde: bajo, acorde-acorde, bajo. Lo cual en realidad no representa una gran diferencia. Danzas famosas son: *Madeja de Luna* y *Malva Loca* de Luis A. Calvo (1882-1945) pero también han compuesto danzas Jerómimo Velasco, Alvaro Romero, Hernando Sinesterra, Luis Carlos Álvarez, Pedro Morales Pino, Benigno “Mono” Núñez, entre muchos otros.

En Nariño una de las danzas más populares es *Ilusión* de Maya Santacruz (1904-1985) compuesta en 1922, posiblemente su primera obra. El mismo autor compuso también las danzas *Blanca Alicia*, *Aura María*, *Tus besos*, *Atardeciendo*, *Peñoleja*, *Danza # 1 en Re menor*, *Olga Ruth*, *Males*, *Mi ranchito querido*, *Los álamos*, *Senda florida*, *Mi jardín*, *Los Rosales*, *Mensaje a una novia idealizada*. Luis E. Nieto (1898-1968) compuso *Tortura*, *Ruego* y *Danza tumaqueña*. Además cultivaron este género Juvenal Granja Luna (1877-1939), Jeremías Quintero (1884-1964), Julio Zarama Rodríguez (1885-1939), Manuel J. Zambrano (1889-1964), Floresmilo Flórez (1899-1962), Augusto Ordóñez (1901-1941), Alberto Montezuma H. (1906) y Carlos García.

- **El Vals.** Emparentado como estuvo con el pasillo, sigue siendo muy importante para la música andina colombiana; desde Nariño hasta los Santanderes se han compuesto valeses que difieren de su antecedente europeo en su duración y en el acompañamiento. “Históricamente se ha establecido que las composiciones de los Strauss comenzaron a ser conocidas en Colombia en 1843; pero en el ambiente

---

<sup>7</sup> ZAMUDIO, Daniel. En: Revista de las Indias. No. 109. Bogotá, 1949. Citado por Marulanda Morales, 1994. p. 40. (Un concierto que dura 20 años).

tropical ya se había implantado ritmos valseados, como el llamado “valse redondo”, que apareció en 1800, y la “capuchinada” que estaba de moda en 1823”<sup>8</sup>.

El vals colombiano más conocido es el *Impromptu* de Álvaro Romero y *Pueblito viejo* de Jorge Villamil. También son importantes los vales compuestos por Jerónimo Velasco, Hernando Sinesterra, Pedro Morales Pino, Luis Carlos Escobar, entre otros. En Nariño uno de los vales más completos y elaborados es *Bertha* de Julio Zarama Rodríguez; esta obra, guardando las proporciones, se asemeja un tanto a los vales vieneses ya posee 5 partes después de la introducción. Cada parte posee 3 secciones de 16 compases. Se podría decir que *Bertha* contiene 5 vales en uno, teniendo en cuenta la estructura característica de este ritmo. Está escrito en F pero modula a Bb, Eb y G.

Delfina Días del Castillo, nacida en Barbacoas, compuso un vals aproximadamente en 1939 para voz y piano. Sorprende ver cómo se ha estructurado cada una de sus partes, su relación armónica y los contracantos. Esta compositora, desconocida incluso por su familia, es digna de especial atención ya que es otro ejemplo femenino de los poquísimos existentes en esta región. Los compositores arriba mencionados también poseen buen número de vales.

• **El pasodoble.** “Marcha española en compás de 2/4 y tempo allegro moderato, frecuentemente en tono menor, utilizada indistintamente para desfiles militares y espectáculos taurinos. En la década de 1920 se popularizó como baile y muchos de ellos tenían letra. Forma parte fundamental del repertorio de las bandas de música españolas y son muy típicos los pasodobles toreros, dedicados a prominentes figuras taurinas”<sup>9</sup>. Generalmente posee una introducción sobre la dominante antes de presentar el tema principal en la tonalidad axial. La tercera parte se asocia con el trío de las marchas, siempre en tono mayor.

Por la influencia histórica sobre el territorio colombiano, la presencia del pasodoble es muy generalizada, al punto que algunos lo consideran ritmo nacional. El más conocido de todos es “La Feria de Manizales”. Es el himno de esta ciudad, expresa el sentir de la “fiesta brava” y evoca las lejanas épocas de hegemonía española. Del mismo modo, aunque no conocido, expresa esta misma emocionalidad el pasodoble “Madre España” de Jesús Maya Santacruz. Compuesto en Dm, su introducción de 8 compases está en A7, la tercera parte, después de presentar nuevamente el tema introductorio modula a D como es característico en los pasodobles españoles.

---

<sup>8</sup> Ibid., p.42.

<sup>9</sup> MICROSOFT, Op. cit., 2007.

En relación con la marcha típicamente militar, ha generado algunas confusiones; *Cero cero*, una obra de Luis E. Nieto, aparece en una versión como pasodoble y en otra como marcha. En el presente no se cultiva tanto como a comienzos del siglo XX, la composición típica colombiana está orientada más al bambuco que a otra cosa.

- **Fox-trot.** Originario de Estados Unidos, es una danza de tiempo binario que se bailaba en parejas. “Tuvo probablemente su origen en los pasos que ejecutaba el comediante Harry Fox para los Ziegfeld Follies en 1913, y en una danza anterior, el Two-steps (nombre que también se aplica al fox-trot)”<sup>10</sup>. También están relacionados con esta danza el one-step (danza de un paso) y el quick-step por su movimiento rápido. Está conformado por 2 partes y una pequeña introducción. Su tempo allegro moderato le da gracia y frescura a sus temas, del mismo modo que permite bailarlo con elegancia.

Nacionalmente es conocido el fox “Sandino” de Efraín Orozco y popularizado por el Grupo Seresta. En Nariño el fox más conocido es “Viejo dolor” de Luis E. Nieto. Es popular la versión de la Ronda Lírica cantado por Bolívar Meza.

## 6.2 MARCO TEÓRICO

Muchas son las consideraciones que se han hecho sobre la historia, cada una de ellas está marcada por los tiempos en los cuales han vivido sus autores y las circunstancias por las cuales han debido atravesar, determinados por las visiones que los acontecimientos labraron en sus mentalidades, “en un tiempo se pretendió explicar las transformaciones sociales por los designios divinos, en otro por el proceso de satisfacción de las necesidades naturales, en otro por la incidencia del medio geográfico, en otro por la acción heroica de los grandes genios, en otro por la evolución lineal y racional y, no podría faltar, desde luego, por la dialéctica de la lucha de clases sociales”<sup>11</sup>.

En la Edad Media el trabajo del historiador estaba limitado por la visión cristiana de la Iglesia Católica que prefijaba como únicos campos de estudio la historia sagrada y la vida de los santos, proceso por demás acrítico y totalmente dogmático.

En el siglo XVIII dice Germán Colmenares “que la historia era un artefacto literario montado sobre un universo conocido y limitado de hechos que sólo exigían del historiador un balance y una armonía en su forma de exposición”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> MICROSOFT, Op. cit., 2007.

<sup>11</sup> VERDUGO, Op. cit., p. 1.

<sup>12</sup> COLMENARES, Germán. Sobre fuentes temporalidad y escritura de la historia. Documento III Diplomado en Historia Regional. Academia Nariñense de H. 2005. p.3.

Es la visión que antecede al Romanticismo, la que conserva elementos de la edad caballerescas en la cual se refleja la vida de los héroes ataviados de un sinnúmero de dones y que llegaba a manos de lector aderezado con elementos retóricos, en los que iba impresa la enseñanza moral que serviría de orientación para el buen vivir del consumidor final.

En el siglo XIX se plantea el problema de las fuentes porque nace la preocupación sobre la veracidad de los acontecimientos, empero, no ha podido desligarse de la estilística literaria que de alguna manera se mantiene aún vigente. Sin embargo, “la secuencia discursiva de la historiografía iba colocando los hechos brutos en un orden adecuado para dotarlos de sentido mediante la mera progresión”<sup>13</sup>. En esta hilaridad novelesca las fuentes se convertían en un obstáculo que impedían el encadenamiento coherente en el discurso descriptivo que se hacía de los hechos, mismos que eran presentados como si el historiador hubiese sido testigo presencial de los acontecimientos.

En el siglo XX se produce una renovación importante ya que se avanza significativamente en los procesos metodológicos comparativos, con una adecuada contextualización y el énfasis en una narrativa más analítica que descriptiva<sup>14</sup>. No obstante, la pretensión de cientificar la historia por medio de la aplicación de métodos cuantitativos, propios de las ciencias naturales, llevó a la despersonalización de la misma, en tanto que experiencia vivida por actores sociales diferenciados. De hecho, esta tendencia dedicada al estudio de las “modalidades duras” (la economía, la demografía, los conflictos sociales), basados en fuentes confiables dejó a un lado el interés sobre imaginarios y su dimensión simbólica<sup>15</sup>.

Penélope Rodríguez y Bonilla discuten ampliamente esta circunstancia en su libro “Más allá del dilema de los métodos”. Privilegian la aplicación del método cualitativo y muestran la inutilidad en la utilización exclusiva de metodologías cuantitativas, dado que las leyes que rigen el comportamiento de la sociedad difieren de las leyes naturales. En los años 70 se consolida una franca oposición generada en la imposición que las ciencias naturales hacen de su método cuantitativo sobre las ciencias sociales. En Francia aparece la Escuela de los Annales, en Italia el concepto de micro historia, en Inglaterra la historia social marxista, en Estados Unidos la antropología histórica y en México la historia matría de Luis González y González.

---

<sup>13</sup> Ibid., p.3.

<sup>14</sup> MOLINA JIMÉNEZ, Iván. De la historia local a la historia social: algunas notas metodológicas. En: Revista Reflexiones No. 51. San José de Costa Rica, octubre, 1996. p.19.

<sup>15</sup> Ibid., p. 19.

La concepción general de la historia ha estado encaminada a enfocar grandes acontecimientos, movimientos sociales masivos que han generado cambios radicales en periodos cortos. Esto ha excluido procesos imperceptibles que se ubican en una temporalidad distinta, son aquellos que perduran aún sobre los grandes eventos y que por su aparente inamovilidad se llaman estructurales<sup>16</sup>.

Por ejemplo, el estudio de las mentalidades, principal objeto de estudio de la Escuela de los Annales, que requiere de una nueva concepción del manejo de la historia ya que se ubica en un plano no mensurable, no cuantificable y no demostrable. La fe católica ha pervivido en la civilización occidental sobrepasando al positivismo, al marxismo - leninismo y a la filosofía existencialista plenamente androcentrista.

Por otro lado también se excluye el estudio de lo nimio, lo intrascendente, lo cotidiano, lo coloquial, lo hogareño, lo local. La gran historia no ve con su visión telescópica la emocionalidad de una familia que ha perdido al padre en la guerra, salvo en la estadística fría de los miles de hogares que quedaron en dichas condiciones.

A las nuevas tendencias historiográficas no les interesa saber sólo ¿qué pasó? Sino ¿por qué ocurrió? Pregunta que se aborda a través del método Crítico - Hermenéutico. Enfocan su interés en objetos de estudio sobre los cuales no se hizo hasta entonces trabajo alguno: la mujer, los trabajadores, los campesinos, los desplazados, los vendedores ambulantes, etc<sup>17</sup>. Al mismo tiempo se produce un ensanchamiento temático poco ortodoxo que mira hacia la vida cotidiana reflejada en la cocina, la fiesta, el amor, la sexualidad, el cuerpo, el vestido, la comida, etc. En este nuevo contexto, la región adquiere categoría de importante y se antepone a la visión eurocentrista de la historia universal frente a lo cual, aquella no existe. El reconocimiento de un entramado múltiple de pequeñas historias conlleva al reconocimiento de la diversidad y de la pluralidad como base para afianzar la identidad y el orgullo nacional, sólo si se parte de lo pequeño se puede afirmar el macro contexto.

Zoltán Kodaly logra materializar de manera ejemplar estos postulados ya que todo su trabajo investigativo fue orientado primeramente al estudio de las pequeñas formas musicales del folklore de su país. Sostenía que "Todos los niños deben aprender primero su lengua materna musical y por esta vía acceder al lenguaje universal de la música. Acceder a lo último sin el conocimiento de la lengua materna es equivocar el verdadero valor pedagógico de la música: educarse como persona"<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 20.

<sup>17</sup> VERDUGO, Op. cit., p. 2.

<sup>18</sup> PASCUAL MEJIA, Pilar. Didáctica de la Música para primaria. Madrid: Pearson Educación, 2002. p. 122.

Al respecto cabe anotar que el estudio de la historia musical ha estado circunscrito al mismo modelo universalista europeo. Lo demuestra el sinnúmero de trabajos publicados sobre la vida de Beethoven, Mozart, Bach, Stravinsky y Debussy, mientras que los compositores llamados “menores” son tratados tangencialmente. Ante este panorama los músicos locales, nacionales o latinoamericanos no poseen mayor importancia. El rescate y difusión de la música tradicional da piso a propuestas académicas que pueden llegar a tener presencia internacional, lo demostró Chávez en México, Villa-Lobos en Brasil, Ginastera en Argentina y un tanto Uribe Holguín y Valencia en Colombia. Esto de hecho abre otra polémica que lo plantea Molina Jiménez cuando dice que “La ubicación de lo local en lo regional y en lo nacional es fundamental, por otro lado, para apreciar, en el área bajo estudio, el impacto de los procesos de cambio que operan a escala de la región o del país. A este respecto, cabe analizar cómo dichos procesos son experimentados localmente (hasta donde son acogidos, rechazados o adoptados) y en qué medida influyen en las tendencias de desarrollo propias de la localidad”<sup>19</sup>. Simplemente, es permitirse la consolidación del problema de las especificidades del micro contexto como condicionantes que facilitan o dificultan los procesos de cambio globales.

La articulación de lo individual a lo social valida el trabajo investigativo y genera interés sobre el mismo. A finales del siglo XIX, bajo el gobierno de Eloy Alfaro el clero ecuatoriano fue desterrado dadas las políticas radicales del nuevo presidente. En medio de esta conflagración que asolaba el país, un grupo de sacerdotes alemanes bajo la dirección del obispo Pedro Schumacher, logró llegar penosamente al territorio nariñense donde fueron acogidos por el obispo Moreno Díaz y el gobierno conservador colombiano. Estos clérigos, altamente cultos en letras, lenguas y artes, produjeron un importante cambio social en las poblaciones de Samaniego, La Llanada, Sotomayor y Túquerres entre otros, lugares donde fueron ubicados por el obispo de Pasto.

A partir de esta circunstancia muchos músicos nariñenses se beneficiaron, quienes a su vez dinamizaron otros procesos culturales en sus localidades. Este breve ejemplo permite entrever que no conviene desligar la historia local de la global, so pena de crear un andamiaje flotante.

Lo expuesto hasta aquí permite colegir que el campo historiográfico atraviesa por un gran momento y que aportará beneficios para la humanidad en su intento de entender el comportamiento presente y la dirección de sus pasos hacia el futuro.

La desmitificación del héroe permite descubrir un cúmulo de actores con una historia válida que claman por ser escuchados; la desmitificación del conflicto armado como hecho histórico sin precedentes también permite ver la urdimbre de

---

<sup>19</sup> MOLINA JIMENEZ, Op. cit., p. 20.

micro historias que afianzan y dan resonancia al cuenco hueco de los grandes acontecimientos.

La historia patria, aquella que es concebida como historia oficial, la que fue escrita por los vencedores, en el caso colombiano, aletarga aún más los tiempos dormidos de historias antagónicas que difícilmente podrán escribirse junto a la imagen divinizada de Bolívar, Santander o Nariño. Sólo por medio de la concepción de la “historia patria” tal vez se puede sacar a la luz a héroes como Agualongo, Santacruz o Merchancano.

### **6.3 MARCO CONTEXTUAL**

El Departamento de Nariño, constituido como tal a partir de 1904, creado mediante la ley 1ª bajo el gobierno de José Manuel Marroquín, es un territorio de 33.268 km<sup>2</sup> ubicado en el extremo sur occidente de Colombia. Posee una escarpada geografía y una historia particular dada su resistencia a la liberación por parte del ejército patriota a comienzos del siglo XIX.

En octubre de 1809 se produce el primer enfrentamiento por la libertad de la Nueva Granada, cuando los ejércitos quiteños al mando de Pedro Montúfar invaden este territorio. Este hecho es contradictorio porque el vecino país quiere liberar a la provincia de Pasto del yugo español pero los habitantes de esta región no desean cambiar su régimen establecido. Las tropas de Don Tomás de Santacruz derrotaron contundentemente al ejército de Montúfar en la batalla que se produjo en Funes el 16 de octubre de 1809<sup>20</sup>. Este es el inicio de 16 años de lucha en contra de los ejércitos republicanos procedentes del norte y del sur. Pasto defendió los intereses de Fernando VII con un costo muy alto quedando destrozada, después de 1825, física y espiritualmente. La música, que acompañó cada batalla y que llenaba de valor a los soldados en los enfrentamientos, no podía seguir el curso de los nuevos vientos de la revolución. La época republicana establece un paradigma nuevo que rechaza al orden impuesto por los españoles y que trata de eliminar todo aquello que contradiga las nuevas ideas liberales. La música republicana estaba representada por contradanzas como la Libertadora y la Vencedora, pero este estilo de música no hace eco en el espíritu pastuso, derrotado y resentido por toda la barbarie de que fue víctima, marcado por el atraso como producto de la pobreza en la que quedaron sus habitantes después de las guerras, encerrados en límites geográficos sin mayores posibilidades de vinculación con el resto del país.

Debido a este aislamiento era más fácil para los pastusos ir a estudiar a Ecuador, Chile, Argentina y otros países del sur que al interior del país. Esto produjo una

---

<sup>20</sup> GUERRERO, Gerardo León. Pasto en la guerra de independencia. Bogotá: Tecnimpresores, 1994. p. 28.

influencia importante, por ello no es extraño encontrar tangos en el repertorio musical nariñense. Otro elemento importante que contribuye a enriquecer el panorama musical de esta región es la presencia de extranjeros y la llegada de sacerdotes y religiosas que poseían una formación, en algunos casos profesional, en otros sólo aficionada. Los más importantes son los siguientes: Alejandro Martínez S. J. de nacionalidad española, quien organizó una banda en el año 1892<sup>21</sup>, de la cual se dice fue la predecesora de la Banda Departamental actual. Se encuentra también al profesor Luis A. Gamero S. J. (1841-1928?) Nació en Honduras y fue traído por el obispo Ignacio León Velasco para fundar el Colegio Seminario de la ciudad de Pasto, fundó el colegio Javeriano en el año 1885. Compuso obras de repertorio religioso y formó gran número de músicos<sup>22</sup>. Otro importante sacerdote es el profesor José Aramburo S. J. de origen español quien fuera profesor de José Antonio Rincón en el colegio de Jesuitas de Pasto, Teófilo Monederos (1895-1971), Augusto Ordóñez Moreno (1901-1941), además de otros de reconocida trayectoria.

Entre este grupo de extranjeros se cuenta al austriaco Conrado Hammerle, que a diferencia de los anteriores era laico. “Juan del Sur”<sup>23</sup> refiere que Conrado Hammerle llegó a Pasto junto con un conjunto de músicos alemanes que tocaban con los ojos cerrados. Llegó al territorio nariñense y se quedó hasta el final de sus días dejando descendencia que aún hoy hace parte de la sociedad pastusa.

Otro importante músico fue José María Navarro, originario de España de donde vino con una compañía de zarzuela, la cual quebró al llegar a Pasto y se desintegró. José María decidió quedarse y gracias a ello el ambiente musical de esta región se vio beneficiado. Fue director de la Banda de Pasto en 1921 por espacio de diez años<sup>24</sup>. En 1925 llevó la Banda a Cali para celebrar las fiestas patrias y según Nemesiano Rincón, en esta ocasión la agrupación fue considerada como la segunda mejor del país<sup>25</sup>. Creó también la orquesta Unión Musical Nariñense a comienzos del siglo XX la que subsistiría años después, gracias a José Antonio Rincón<sup>26</sup>.

Otro factor que favorece sensiblemente el desarrollo musical nariñense es la creación del conservatorio de la Universidad de Nariño paralelamente a la escuela de artes y oficios en la rectoría de Julio César Moncayo Candia (1886-1964). Este conservatorio dirigido por Daniel Zamudio (1887-1952), fue importante porque abrió un espacio nuevo para la música

---

<sup>21</sup> Auto biografía de Manuel J. Zambrano, documento facilitado por la familia.

<sup>22</sup> RINCÓN, Nemesiano. Impresiones de Arte, Imprenta Departamental. Pasto, 1973. p. 9.

<sup>23</sup> BASTIDAS, Julián. Son sureño. Bogotá: Testimonio, 2003. p. 22.

<sup>24</sup> SALAS, Marcos Ángelo. Banda Departamental de músicos de Nariño. Fondo Mixto de Cultura. Pasto, 1998. p. 94.

<sup>25</sup> Ibid., p. 7.

<sup>26</sup> Ibid., p. 11.

llamada clásica o académica. Se conformó una orquesta de cierto nivel que permitió la ejecución de repertorio clásico.

El Teatro Imperial, construido por don Rafael Villota Chávez en 1922, fue escenario de continuas veladas donde los diferentes exponentes de la música desfilaron ante un público que disfrutaba este tipo de manifestaciones culturales.

En 1923 aparece la primera emisora, traída por un hermano Marista, el P. Anacleto. La radio permitiría tener música transmitida en casa sin costo alguno. Seguidamente, 1930 aparece el fonógrafo que tiene incorporado una radio y además reproduce discos, este nuevo invento se difunde rápidamente entre la población y como consecuencia lógica desplaza a los músicos. Para 1941, cuando se inaugura la Emisora Ecos de Pasto, ya la música en vivo era un lujo, había disminuido la composición y los conjuntos musicales ya no tenían la misma importancia. En esta época emigran muchos músicos importantes hacia el interior del país a buscar otros vientos y otras oportunidades<sup>27</sup>. Para las cantinas, fondas, clubes, restaurantes y aún para las residencias, era más barato y práctico tener un fonógrafo con una buena colección de discos que contratar un grupo musical; los pasillos, bambucos, danzas, pasodobles y las marchas son suplantadas por las cumbias y porros de Lucho Bermúdez y Pacho Galán, entre otros. Del mismo modo la radio invade el espacio llevando las canciones románticas y la música para bailar. Más adelante, años 70, la aparición de la música andina, peruano-boliviana sumerge aún más el torrente de composición e interpretación que traían los músicos nariñenses<sup>28</sup>. Este fenómeno que viene impregnado de un mensaje social prudentemente subversivo se apodera del espíritu de los jóvenes y ha proliferado tanto que en la actualidad pretende hacer creer que es la música tradicional nariñense, hecho que se evidencia en las permanentes manifestaciones en el carnaval de negros y blancos.

Los últimos 25 años han sido muy importantes por un hecho simple: han revivido la música en Nariño. Esto no quiere decir que las manifestaciones musicales hayan estado totalmente ausentes. Como se dijo, el medio fue invadido por sonoridades foráneas, música comercial, cargada de sentimientos y valores deprimentes como la música de Julio Jaramillo, Olimpo Cárdenas, Vicente Fernández, Alci Acosta, entre otros.

En 1980 regresó, luego de realizar sus estudios en Medellín, el profesor Javier Fajardo Chávez (1950) a la Universidad de Nariño y con ello se reinicia un proceso interrumpido tiempo atrás. Javier abre las puertas de lo que se llamó la Escuela de Música ubicada en dos cuartos con entrada por la calle 22, junto al antiguo Liceo de Bachillerato. Ofrecía cursos de extensión para niños y adultos sin un programa curricular definido, alentado más por el amor a la música que por un verdadero

---

<sup>27</sup> BASTIDAS, Op. cit., p. 64.

<sup>28</sup> Ibid., p. 100.

apoyo de la Universidad. Junto con el Maestro José Guerrero Mora, como profesor de Apreciación de la música. En esta “escuela” fueron docentes, entre otros: Fausto Martínez, Gloria Guerrero, “Campito” Martínez, José Ismael Aguirre, Ignacio Burbano, Carlos Aguilar, Jaime Bastidas, Leonardo Jiménez, Ana Josefa Montenegro, María Inés Segovia, Justino Revelo, Carlos García, Luís Pérez, Hugo Burbano, Jaime Bastidas, Pedro Rojas y Hernán Cabrera.

Posteriormente la Universidad alquiló un espacio más grande adjunto al colegio María Goretti donde se ofrecían cursos más o menos en las mismas condiciones que las anteriores. En 1988, aproximadamente, se constituyó un pensum de materias que dio origen al programa de licenciatura actual, el cual fue aprobado por el ICFES en 1993, después de diez años de penosos trámites<sup>29</sup>.

## **6.4 ESTADO DEL ARTE**

Con el fin de orientar este trabajo es conveniente relacionar analítica y críticamente los trabajos que se han elaborado hasta este momento sobre la historia de la música en Nariño.

**6.4.1 Impresiones de Arte.** Es el más pretérito intento de relacionar hechos, compositores y partituras que se conoce. Escrito y recopilado por Nemesiano Rincón Gálvez a partir de 1934 y publicado por la Casa de la Cultura Nariño el 13 de julio de 1973. El trabajo de Rincón está dividido en 2 partes: En la primera presenta una reseña sobre el estado de la música en su momento, más una retrospectiva con alguna documentación. Menciona a algunos directores que tuvo la Banda de Pasto desde el P. Alejandro Martínez hasta José María Navarro, pasando por Ismael Solís, José María Bucheli, Conrado Hammerle, José Antonio Rincón, Samuel Delgado, Julio Zarama, Jesús Maya S. y Diógenes Ocaña. En la segunda parte del libro relaciona 38 compositores con 146 obras.

**6.4.2 Historia de la música en Colombia.** Escrito por el P. José Ignacio Perdomo Escobar en 1980. En este controvertido libro el P. Perdomo expone del modo más sucinto la historia de la música en Nariño limitándose a la publicación de tres fotografías, una de Jesús Maya S., otra de Luis E. Nieto y una tercera de José Antonio Rincón. En la pág. 187 relaciona a Rincón en un grupo de músicos colombianos que participaron en un curso de dirección orquestal ofrecido por Alfred Greenfield, profesor de la Universidad de New York.

**6.4.3 Banda departamental de músicos de Nariño.** Este texto de Marcos Salas Moncayo, publicado en el año 1998 por el Fondo Mixto de Cultura de

---

<sup>29</sup> Testimonios de Javier Fajardo, José Guerrero, Fausto Martínez y Gloria Guerrero.

Nariño, es quizá el trabajo más esmerado y documentado que se haya podido realizar hasta hoy. Está dividido en 5 secciones, cada una de las cuales enfatiza un periodo determinado, partiendo de 1800 así: 1800-1842, 1842-1890, 1900-1930, 1930-1960, 1960-1996. La documentación obtenida para la realización de este trabajo ha sido archivística, contando para ello con el Archivo Histórico de Pasto, el Archivo Departamental de Nariño y el Archivo de la Banda Departamental. Conjuntamente el autor tomó como referencia a personas de reconocida trayectoria musical en el Departamento, quienes le permitieron reconstruir fragmentos del pasado musical de esta institución.

Destaca la importancia de músicos no nariñenses que fortalecieron la agrupación en diferentes periodos como los ya mencionados Alejandro Martínez y Conrado Hammerle. Además Heriberto Morán Vivas, Rito Mantilla, Lubin Mazuera, Jerónimo Velasco, José María Navarro y Florio Croce.

En la sección comprendida entre 1960-1996 relaciona la última generación de músicos, muchos de los cuales integran la actual banda. Resalta la importancia del maestro Fausto Martínez en su encomiable labor a favor de la institución que ha tenido penas y glorias durante sus muchos años de vida.

**6.4.4 Valores humanos de Nariño.** En febrero del año 2005 apareció este pequeño libro con la vida y obra del compositor Augusto Ordóñez Moreno. Escrito por Josué López Jaramillo con el ánimo de dar a conocer a este importante músico nariñense. El texto hace una cronología del compositor enfocándola desde 3 ángulos diferentes: la música, la medicina y la vida militar; como en el presente trabajo se hace referencia a la vida y obra del compositor no se darán más detalles por temor a caer en reiteraciones. Es importante anotar solamente que en la relación de partituras que posee el libro en la segunda parte, se encontró una curiosidad: en la página 55 aparece el pasillo “Maruja” y en la página 95 el mismo pasillo con el nombre “Mi ausencia” dedicado a sus hermanas. Caligráficamente es diferente pero el texto musical es exactamente el mismo.

**6.4.5 El Son Sureño.** Libro escrito por Julián Bastidas Urresti y publicado el año 2003. Globalmente, el libro está dividido en 2 grandes partes: el pasado y el presente. En la primera relaciona sucintamente la historia de la Banda Departamental, a los grupos como Jazz Colombia, Clavel Rojo, La Ronda Lírica y Alma Nariñense; en el mismo orden menciona a algunos compositores con algunos datos biográficos. En esta parte el libro tiene un importantísimo aporte, incluye fotografías de agrupaciones existentes desde finales del siglo XIX como la banda del padre Alejandro Martínez (1894), la Orquesta Champagnat, el conjunto Clavel rojo, la Estudiantina Maya (1937), con interesantes pies de foto donde relaciona los nombres de los integrantes de dichas fotografías. Esto demuestra un dedicado trabajo de consulta con músicos de vieja data y fuentes documentales.

En la segunda parte hace referencia a conjuntos como Los Betters, el Trío Martino, la irrupción de la música andina (1970) con América Libre de los hermanos Aguirre Oliva, el Grupo Nukanchy (1973), Tradición, Dama-wha, Quillacinga, Tierra Mestiza, Raíces Andinas, entre otras. Hace referencia al Grupo Trigo Negro y Sol Barniz donde destaca a músicos como Javier Martínez, Chucho Vallejo, Hugo Ortega y Julián Guerrero. En esta parte relaciona lo concerniente con el Son Sureño, sus orígenes y su vigencia en la música actual a través de los grupos y músicos antes mencionados.

En la parte final, “Nota complementaria”, Bastidas Urresty copia textualmente algunos aportes del libro *Impresiones de Arte* de Nemesiano Rincón ya mencionado. Aquí se clarifica que el texto se empezó a elaborar a partir de 1934 y no desde 1940 como se dice y que no está inédito porque fue publicado por la Casa de la Cultura el 13 de julio de 1978, editado por la Imprenta Departamental de Nariño.

**6.4.6 Compositores nariñenses.** Por Heriberto Zapata Cuencar (1973). Trabajo publicado por Néstor Botero, impreso por editorial Granamérica en septiembre de 1973. La obra consta de 37 biografías de músicos de diferentes épocas. Muchas de estas reseñas están desactualizadas porque los compositores han fallecido, por ejemplo: Maruja Hineirosa, Plinio Herrera T., Jesús Maya entre otros. Posee escasa información sobre algunos, y amplia sobre otros. De Jesús Maya afirma que posee 20 composiciones cuando en realidad el catálogo total de sus obras es de 252 obras.

## **7. DISEÑO METODOLÓGICO**

### **7.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN**

Investigación documental.

### **7.2 ENFOQUE DE INVESTIGACIÓN**

Histórico hermenéutico. El presente trabajo está basado en investigaciones históricas generales del pueblo nariñense, de la vida de los compositores y las particulares de los mismos. Se ha partido del material encontrado para la reconstrucción biográfica de los músicos aquí relacionados así como para la elaboración de los arreglos, aplicando una mirada crítica y hermenéutica tanto a las diversas circunstancias que giran entorno a las vidas de los autores así como a las nueve obras trabajadas.

Para la recolección de información se utilizaron las siguientes fuentes: textos, documentos del archivo municipal, conversaciones con músicos regionales de larga tradición, partituras, fotografías y material fonográfico.

## 8. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

### 8.1 SÍNTESIS BIOGRÁFICAS

#### 8.1.1 Jeremías Quintero Gutiérrez. (Barbacoas 1884 - Bogotá 1964)

Nació en Barbacoas 1884, hijo de Ignacio Quintero y Emilia Gutiérrez. Además de gran compositor, Jeremías Quintero se destacó como político ya que fue diputado a la Asamblea Departamental y Representante a la Cámara por Nariño. Esta actividad le sirvió mucho para dar a conocer su obra musical por que la publicación de las *Jornadas* contó con el auspicio de Eduardo Santos; del mismo modo que sus HIMNOS PATRIÓTICOS Y CANTOS PARA ESCUELAS Y COLEGIOS. En *Jornadas* (correspondientes al viaje que realizaron José y María de Nazareth a Belén) se publicó el villancico *Debajo de un duraznero* con letra de Eduardo Carranza (1913-1985), poeta colombiano. Fue publicado conjuntamente con otros villancicos como *Navidad recóndita*, *Canción de cuna*, *Te busqué en un claro de luna*, *¡Hosanna, canta la creación!*, *Navidad de amor*, *Veza como ríe la luna*, *Vamos, niños, vamos*, *Ante una bella imagen del niño Dios*. La letra de cada uno de ellos fue escrita también por Quintero.

Su obra no religiosa está compuesta por obras de carácter popular como pasillos, bambucos, valeses, tangos, entre otros ritmos. Se destaca especialmente el pasillo *Joyel*. Las 3 partes están plenamente concebidas al punto que se puede afirmar que esta pieza es un característico pasillo colombiano. Quintero murió en Bogotá, en 1964.

#### 8.1.2 Manuel J. Zambrano. (Pasto 1889-1964)

Cuando se hace referencia a la producción musical de Zambrano, muchos no dan crédito al número de obras escritas por este autor. La verdad es sorprendente que haya compuesto 2.406 piezas de distinto género, preciosamente caligrafiadas y de gran calidad estética. Su obra reposa en la biblioteca privada de su hijo Eduardo y está contenida en seis tomos. Cultivó especialmente el pasillo pero se encuentran abundantes bambucos, fox-trots, valeses, polkas, marchas, rumbas, himnos, canciones y danzas. Esta versión desmiente las afirmaciones de quienes sostienen que compuso más de 3.000 obras y que “desaparecieron con el transcurso del tiempo”.

Es posible que su gran afición por la música tuviera origen a muy temprana edad cuando realizaba sus estudios primarios en el colegio Santo Domingo de los Hermanos Maristas. Fue discípulo de Conrado Hammerle e Ismael Solís; con ellos Manuel J. pudo complementar su formación musical que lo llevaría a lograr

tamaño desarrollo. No obstante la orientación de los mencionados músicos, gran parte de su formación fue autodidacta.

En 1904 se consolida la Banda Departamental adscrita al Batallón Reyes, luego al Batallón Juanambú (1906) y a partir de 1917, aproximadamente, al Regimiento Boyacá<sup>1</sup>. En 1930 la Banda pasa a ser administrada por la policía departamental como producto de una crisis que ocurrió hacia 1925 la cual desestabilizó a la institución al punto de tener que paralizar sus actividades durante un año. En este contexto se puede ubicar a Zambrano a los 16 años de edad como músico de cuarta clase en la Banda Militar del Batallón Reyes en 1905 bajo la dirección de José María Bucheli<sup>2</sup>. En 1922 continúa en la misma banda, dato que se ha podido establecer por medio de una fotografía donada por el señor Jairo Gaviria. Reaparece en 1930 como músico de primera clase bajo la dirección de Julio Zarama Rodríguez y Diógenes Ocaña como músico mayor<sup>3</sup>. Hay quienes afirman que hizo parte de la banda del P. Alejandro Martínez creada en 1894 pero para esta fecha sólo contaba con 5 años de edad y posteriormente tampoco se ha encontrado registro de ningún tipo.

Fue miembro de importantes agrupaciones como la orquesta Champagnat donde tocaba el saxofón. También hizo parte de la orquesta “Unión Musical Nariñense” creada por José María Navarro alrededor de 1915 y que para los años cuarenta la dirigía José Antonio Rincón. Hicieron parte de esta agrupación, entre otros músicos destacados, Misael Sansón, Ignacio Burbano, Bolívar Larrañaga, Heriberto “El pote” Mideros, los hermanos Rincón (Guillermo, Tancredo, y Laureano), Eduardo Zambrano (hijo de Manuel J.) y Fausto Martínez<sup>4</sup>.

En los años veinte, a raíz de la proliferación del disco, el fonógrafo y la radio, muchos compositores fueron a grabar a Estados Unidos y a Argentina, entre otros países. Zambrano fue pionero en el Departamento de Nariño grabando en los sellos Grenett, Odeón y R.C.A. Víctor muchas de sus obras, entre ellas los bambucos *Mis aguinaldos* (puesto en circulación en 1923), *Dos corazones*, *Pastusita*, *Ardientes deseos*; el pasillo *Cirio de mi tumba*, El tango *Atriz* (compuesto en homenaje a La Compañía Colombiana de Tabaco, que producía la Marca de cigarrillos “Atriz”), el porro *Me pides un beso*, la ranchera *Quiero verme en tus ojos*, entre otras. (Discos de 78 revoluciones de propiedad de la familia Zambrano Bastidas).

Su padre fue el señor José Ignacio Zambrano nacido en la ciudad de Pasto y cuya afición por la música era grande. Su madre fue la señora Isabel Salcedo oriunda también de la ciudad de Pasto y de la cual no se ha podido establecer su afición

---

<sup>1</sup> SALAS, Op. Cit., p. 67.

<sup>2</sup> Ibid., p. 71.

<sup>3</sup> Ibid., p. 108.

<sup>4</sup> RINCÓN, Op. Cit., p. 7.

por la música. Manuel J. nació el 5 de febrero de 1889 y falleció el 3 de abril de 1964.

### **8.1.3 Luis Enrique Nieto Sánchez. (Pasto, 1898-1968)**

“No sé nota, pero no se nota”. El maestro Nieto repetía con regularidad esta frase haciendo alusión a su falta de formación académica y a la gran habilidad que poseía para componer y tocar instrumentos de cuerda. Compuso 24 pasillos, 23 marchas, 11 bambucos, 9 danzas, 6 valeses, 5 fox-trot, 5 boleros, 3 himnos, y un bunde; en total 87 obras y tocó con acierto instrumentos como el requinto, la guitarra, el guitarrón, y banjo, el tiple, la mandolina y el laúd.

Es importante anotar que hasta el momento han sido recopiladas 62 obras debidamente calografiadas por Gonzalo Moreno, 10 obras de las cuales se posee sólo la letra y las restantes 15 posiblemente estén en la memoria de algunos de los músicos con los cuales él tocó y que aún sobreviven. Luis E. Nieto, como se le conoce en el círculo musical, nació el 21 de Junio de 1898 en la ciudad de Pasto, sus padres fueron Manuel Nieto y Antonia Sánchez, en 1905 ingresó a estudiar al colegio de los hermanos Maristas donde hizo parte del coro dirigido por el sacerdote francés Cleónico.

En 1912 cuando contaba apenas con 14 años de edad, presentó ante sus amigos “Mentiras de un músico”, al decir del mismo autor, pequeña y tímida obra que no aparece registrada como tal en el listado arriba mencionado, por no existir ninguna evidencia física de ella salvo la que se ha encontrado en su autobiografía.

En 1929 ocurrió algo particular, un austriaco de apellido Polakis, representante de la marca alemana Pfaff de máquinas de coser, al escuchar el conjunto “Clavel Rojo”, decidió contratarlos para ir a tocar a Cali. A raíz de este primer contacto, en el año 1934, Nieto compuso una marcha llamada Pfaff en honor a dicha fábrica que fue estrenada en Cali en la sede de dicha marca. Esta marcha fue enviada a la casa matriz en Alemania y el 29 de enero de 1937, en ocasión de una condecoración hecha por el gobierno alemán a dicha empresa, se tocó en el acto de la entrega del galardón. Nieto afirma que a partir de esa fecha se la consagró como himno de la fábrica<sup>5</sup>.

El año 1937 fue crítico económicamente para Nieto, no conseguía trabajo ni como músico ni como pintor, por ello decidió viajar al Putumayo donde pudo trabajar pintando casas más no como músico. La profundidad majestuosa de la selva lo inspiró profundamente para componer y de ello se deriva un valse llamado “Mirando al Putumayo” del cual no hay registro documental, y “Cantar de selva”

---

<sup>5</sup> BANCO DE LA REPÚBLICA. Pasto. Autobiografía, mayo 25 de 1945. p. 3.

que afortunadamente se conserva una versión para piano posiblemente de Gonzalo Moreno. Este pasillo lento está compuesto de una manera muy libre, ya que sus partes tienen un número de compases irregular que no se ajusta a los cánones tradicionales.

Emilio Murillo (1880-1942), amigo personal de Nieto hizo alusión a una de sus composiciones más conocidas, “Ñapanguita soy”, al decir que era “...el monumento a la raza”. Esta obra está incluida en el disco compacto “Antología de compositores del siglo XX” en arreglo del Maestro Javier Fajardo Chávez, también la grabó Terig Tucci con su orquesta. Su música es en gran medida representativa de los andes colombianos, a pesar de la cercanía con el Ecuador, no se encuentra influencia significativa que permita decir lo contrario.

En el año 1917 Nieto creó la lira “Clavel Rojo”. En su autobiografía comenta: “...en el mes de diciembre nos dábamos cita varios amigos amantes del arte en la casa de la familia Dorado con instrumentos de cuerda (requintos, tiples, guitarras) y cantantes. Ya en reunión los señores Campo Elías Dorado, Victoriano Acosta, Jorge Salcedo, Jorge Eliécer Eraso, Bolívar Mutis, Luis Ortiz, César Ordóñez y yo, acordamos bautizar la lira por votación resultando el original y simpático nombre de Clavel Rojo, nombre que he tomado en mis manos como mi mejor bandera musical”<sup>6</sup>.

El conjunto tocaba todo tipo de música y lo hacía en los lugares más disímiles, cuenta Luis el “Chato” Guerrero que el bambuco “Chambú” fue estrenado en un bar de dudosa reputación que estaba ubicado en la calle 16 en proximidades de la actual panamericana. Pero esta pieza también conoció lugares y públicos selectos como el teatro municipal de Bogotá y músicos como Emilio Murillo, Oriol Rangel, Heitor Villa-Lobos, Guillermo Uribe Olguín, según refiere Nieto en su autobiografía. Fue realmente su bandera musical y el medio que le permitió dar a conocer sus composiciones. El Clavel Rojo era el mismo Nieto, por ello después de su muerte el conjunto murió con él, ya que ninguno de los músicos que lo conformaban continuó sus actividades.

#### **8.1.4 Floresmiro Flórez Figueroa. (Puerres 1899 - Pasto 1962)**

El padre Floresmiro, como firmaba, o Floresmiro según su partida de bautismo, perteneció a la comunidad de los Capuchinos con el nombre de Fray Remigio de Puerres y se secularizó más tarde por orden de la Santa Sede a petición suya. En muchas de sus obras aparece firmando como Fremigio debido a la censura que le imponían sus superiores eclesiásticos, quienes no apoyaban sus inclinaciones artísticas. En sus años de sacerdote diocesano fue párroco de algunas pequeñas localidades en Nariño, Cauca y Caquetá. Comenta su sobrino Delio, quien lo

---

<sup>6</sup> BANCO DE LA REPÚBLICA, Op. cit., p. 1.

acompañó por muchos años, que era un sacerdote sumamente estricto y temperamental, al punto de detenerse en medio de una procesión para obligar a participar a los jóvenes que miraban desde las esquinas o suspender la misa para recoger personalmente la limosna. Su instrumento preferido fue el piano frente al cual pasaba largo tiempo componiendo y arreglando obras para las diferentes bandas que tuvo la oportunidad de dirigir. Además de la actividad bandística, Flórez fue creador y director de la orquesta Santa Cecilia, agrupación que ha llegado hasta el presente gracias a Ignacio Burbano y que en los años 30 la dirigía Juvenal Granja Luna (1877-1939). Flórez también dirigió La Unión Musical Nariñense, asociación que no tuvo igual duración como la anterior<sup>7</sup>. Se dice también que dirigió la banda de Pasto, pero esto es muy impreciso ya que no se ha encontrado ningún soporte documental que lo compruebe.

Compuso *Cisnes del lago*, un Fox-Trot escrito en dos partes con una introducción de doce compases en el mismo tono de la primera parte, en la agotada y desgastada tonalidad de Re menor, lugar común de la música popular colombiana. La segunda parte escrita en Re mayor, presenta un tema rítmico y alegre, muy bien logrado y sin ningún tipo de excesos. Este tema se ha difundido ampliamente a nivel nacional y ha sido arreglado para diferentes formatos e incluso posee letra que fuera escrita por Justino Revelo Obando (1927-2000), su paisano, y arreglado para cuarteto vocal por él mismo, pero hasta el momento inédita.

El Fox-Trot *Cisnes del lago* del Padre Floresmilo Flórez fue grabado por la Estudiantina Colombiana de Terig Tucci en agosto de 1937 y es una de las más importantes versiones que se conocen hasta el momento<sup>8</sup>. Otra obra conocida es *A orillas del Guáitara*, pasillo lento que posee la peculiaridad de estar escrito en cuatro partes: tres en La menor y una final en La mayor. Tal vez, la pieza más elaborada es el Pasillo *Muerte tranquila*, cada una de sus partes posee temas equilibrados e independientes que muestran madurez compositiva y buen gusto.

Su vida estuvo llena de música; en cada parroquia en la que trabajó siempre se rodeó por las agrupaciones instrumentales y corales para el acompañamiento de los deberes religiosos y demás actividades de su actividad sacerdotal. Compuso un número representativo de obras de las cuales algunas se conservan en partitura, las demás no son más que meras evocaciones. Aquellas que están a buen recaudo son: *Cisnes del lago* (Fox-Trot), *Laura* (Danza), *Memento mei* (Marcha fúnebre), *Vencedores* (Marcha), *En el valle de Atriz* (Danza), *Magnolia* (Danza), *Gerámeli* (Tango), *Muerte tranquila* (Pasillo), *Libertad y orden* (Marcha), *El hermano pollo* (Marcha), *De Pasto a Leticia* (Marcha), *Fuego paisanos* (Pasodoble), *A orillas del Guáitara* (Pasillo), *Lapadores de Ayacucho* (Marcha),

---

<sup>7</sup> RINCÓN, Op. cit., p. 8-9.

<sup>8</sup> SALAZAR RICO, Jaime. En: Revista Nostalgias Musicales. Medellín, mayo 2007. p. 30.

*Pensil florido, Noche estrellada* (Marcha). Sobre estas dos últimas no existe mucha seguridad de su autoría.

El Padre Flórez nació en la pintoresca población de Puerres el 14 de agosto de 1899 y murió en San Juan de Pasto el 30 de noviembre de 1962. Su legado musical ha dejado honda huella en todo el territorio nacional y sus obras se seguirán interpretando por siempre.

### **8.1.5 Augusto Nicolás Efraín Ordóñez Moreno.** (Pasto 1901 - Ipiales 1941)

No obstante su corta vida, ya que sólo vivió 40 años (25 de noviembre de 1901 - 9 de febrero de 1941), Ordóñez fue médico, militar y músico. Josué López Jaramillo publicó en el año 2005 un pequeño texto donde destaca cada una de estas facetas del compositor conjuntamente con una relación de sus obras en la parte final. Este trabajo es un esfuerzo individual importante que demuestra el interés por la vida y obra de un hombre que cumplió un gran papel en la cultura tanto de Pasto como de Ipiales.

Su inclinación musical temprana lo llevó a tomar clases con el padre José Aramburo S.J. de quien ya se ha hablado. Como la música, para entonces no era considerada una profesión sino más bien como un complemento en la formación integral de las personas, fue enviado por sus padres, Elías y Mercedes, a estudiar a Quito y luego a Chile donde terminó sus estudios de medicina graduándose finalmente el 29 de diciembre de 1930<sup>9</sup>.

Los Ordóñez tuvieron 16 hijos de los cuales Augusto es el séptimo, su holgura económica les permitió educarlos en importantes universidades nacionales y extranjeras. Como se podría esperar, varios de los hermanos Ordóñez recibieron formación musical, prueba de ello es que en la orquesta, Unión Social, que Ordóñez dirigió en Ipiales estaba compuesta por varias de sus hermanas.

Es importante anotar que circundando la fecha del nacimiento de Ordóñez hay tres hechos importantes en la historia regional: La guerra de los mil días (1899-1903), La creación del Departamento de Nariño (1904) y La creación de la Universidad de Nariño (1904, decreto No 49 del 7 de noviembre). A la vez que la región sufría una gran postración por la guerra, se abría de algún modo una luz de esperanza, la separación administrativa de Popayán permitiría concentrar los recursos en el naciente departamento y dejaría al Cauca sin su principal despensa, hecho del cual, cien años después los caucanos aún no han podido superar. La Universidad también representó un punto de partida importante para el desarrollo regional con la importante presencia de Fortunato Pereira Gamba, pero ninguno de estos cambios incidieron directamente en la vida del compositor

---

<sup>9</sup> ZAPATA, Heriberto, Compositores nariñenses. Cali: Granamérica, 1973. p.24.

porque fue, como ya se dijo, enviado a Ecuador para realizar sus estudios de bachillerato en la Universidad Central de Quito<sup>10</sup>.

Al mismo tiempo que cursaba la carrera de medicina, estudió música y compuso, pero también conoció a su único y gran amor, Antonieta Guerra, con la que tuvo un hijo llamado René. Sus padres nada contentos con esta circunstancia decidieron trasladarlo a Chile para que terminara sus estudios en la Universidad de Santiago y así alejarlo de su novia. Esta despedida generó en Ordóñez una gran depresión reflejada de alguna manera en su tango “Pobre estudiante”, compuesto en 1928 en Santiago de Chile. El tango *Misterios del corazón*, copiado por Gonzalo Moreno el 22 de septiembre de 1946, es la obra más conocida, aquella que sus descendientes escuchan reiteradas veces en sus reuniones familiares. Está escrita para piano y voz y se podría decir que de algún modo también refleja la tristeza de su fallida relación.

El número de obras de Ordóñez no es muy abundante, no sobrepasan las 26, de las cuales sólo se conservan 17 en partitura. El listado general de sus obras está repartido entre pasillos, valeses, marchas, danzas, bambucos, himnos, tangos, y fox-trots. Los tangos son un capítulo especial porque fueron compuestos durante su permanencia en Chile y son un claro ejemplo de la influencia que recibió el compositor en su estancia en ese país. Son los siguientes: *Misterios del corazón*, *Pobre estudiante*, *No estés triste Josefina* e *Imposible*. Compuso dos himnos, uno a *La Federación de Estudiantes* y a *La Federación de Chóferes*; un fox dedicado a *Agualongo*; dos danzas: *Lejos de la patria* y *Lejanía*; tres bambucos: *Cantares de mi tierra*, *Aires ipialeños* y *Gloria al obrero*; los pasillos: *Evocación*, *Laura* y *Clemencia*, *Maruja*, *Matilde*, *Ultima noche* y *Mercedes*; las marchas: *Juventud*, *Unión social* y *R.C.A. Víctor*. La mayoría de las letras sobre las que compuso sus canciones son de su autoría y como ya se ha visto, reflejan profundamente su vida.

#### **8.1.6 Jesús Maya Santacruz. (Pasto 1904-1985)**

El padre Perdomo Escobar lo relaciona en su libro “Historia de la música en Colombia” conjuntamente con Ismael Solís Ayerbe (1868-1922), Diógenes Ocaña (1885-1931), Luis E. Nieto (1898-1968) y José Antonio Rincón (1893-1957), dando muestras con ello de la importancia del compositor<sup>11</sup>. Nació el 14 de marzo de 1904, sus padres fueron Rafael y Rosario. Desde muy temprano dio muestras de una gran inclinación hacia la música estimulado por su madre la cual tocaba el arpa y al parecer también el piano y la guitarra. Maya logró un buen desarrollo en instrumentos de teclado (órgano, armonio, piano) y saxofón, instrumento del que se valió para su trabajo bandístico. En 1921, a la edad de 17 años de edad, fue nombrado como músico de la banda Militar del batallón Boyacá No. 12, localizado

---

<sup>10</sup> LÓPEZ, Josué. Valores humanos de Nariño. Pasto: Cassetta Impresores, 2005. p. 25.

<sup>11</sup> PERDOMO ESCOBAR, Ignacio. Historia de la música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janés, 1980. p. 211.

en el sector de los Dos Puentes, por decreto 331 del 6 de agosto de dicho año, en reemplazo de Manuel Antonio Paz<sup>12</sup>. Contrajo matrimonio con Julia Esther Burbano de cuya unión nacieron: Aura, Marina, Hernando y Jesús Eduardo, depositario de la obra. Julia Esther falleció prematuramente en 1953 y años más tarde Maya vuelve a casarse en segundas nupcias con Blanca Alicia Muñoz, también fallecida. Sus primeros estudios los realizó en la escuela de los Hermanos Maristas y luego en el Seminario conciliar de Pasto. Su vocación estaba claramente orientada hacia la carrera sacerdotal pero un accidente que sufrió en uno de sus ojos no le permitió iniciar sus estudios eclesiásticos. Por algunos meses estuvo en completa oscuridad, tiempo que aprovechó para escuchar la música que tañía su madre. Desde estos momentos no abandonó la música hasta el día de su muerte ocurrida el 25 de noviembre de 1985. Sus despojos mortales descansan en el mausoleo de músicos en el cementerio Central de Pasto en cuya lápida se grabaron los primeros compases de su danza Ilusión.

Continuando con su formación, Maya tomó clases con Ismael Solís y José María Navarro, que como ya se ha reiterado fueron decisivos en el panorama musical nariñense. En el año 1930, en forma voluntaria y siendo solista de saxofón, se retiró de la banda para continuar las actividades musicales de modo independiente. Se puede decir que esta época inició su carrera como compositor, que se iría incrementando con el paso del tiempo. En esta primera etapa compuso *Tristeza Indiana* (Fox-Trot), *Orquídeas* (Pasillo), *Gobernador Medina* (Marcha). Anterior a este año es poco el material registrado, compuso *Andina* (Marcha) en 1927, *Quisiera un Recuerdo* en 1929 y la *Danza Ilusión* compuesta el 10 de enero de 1922, posiblemente su primera obra. Los periodos en los cuales logró mayor producción fueron los comprendidos entre 1959 y 1969, y 1979 a 1984. En estos dos lapsos los años que más se destacan por la abundante cantidad de obras son 1969 y 1983, sería un poco extenso mencionarlas aquí.

Maya cultivó gran número de formas, incluso aquellas que son poco frecuentes en Nariño como la guabina, el porro, el tango y el bunde. Ejemplos de la primera son *La guabina nariñense* (c.14 de abril de 1970) y *Samanieguita* (c. junio 16 de 1976). En el caso del tango está *Amargura* (c. febrero 1955) y *Ensoñación*. Porros se encuentran *Alégrate corazón* (c. junio 29 de 1983) y *Mi porrito* (c. octubre 22 de 1943). Bunde sólo compuso uno dedicado al corregimiento de *Juanoy* (c. febrero 2 de 1980).

Es notoria su fuerte inclinación a la composición de himnos ya que escribió para diferentes colegios, santos patronos, regimientos militares, municipios y próceres de la independencia; situación que recuerda el trabajo de Jeremías Quintero llamado Himnos Patrióticos para escuelas y colegios. Como es lógico pensar, el

---

<sup>12</sup> Libro de decretos archivo municipal de Pasto, 1921.

pasillo fue el aire más cultivado porque de sus 252 obras compuso 60, seguido por el bambuco de los cuales compuso 40.

En 1931 creó la Estudiantina Maya. Esta agrupación constituida legalmente el 31 de diciembre del mismo año fue integrada inicialmente por Bolívar Larrañaga, Ignacio Burbano, Lucio Feuillet, Alberto Calvache, Ricardo Pabón, Ulpiano Santacruz. Luis F. Burbano, Plinio Herrera Timarán, Manuel María Burbano, Heriberto “El Pote” Mideros, Epaminondas Merino y el propio Maya. La Estudiantina Maya aparece reseñada en la revista mensual Ilustración Nariñense en febrero de 1931 y durante el tiempo que duró fue para Maya “la bandera de su vida”, como lo fue el Clavel Rojo para Nieto.

Su actividad musical fue intensa, además de la composición dirigió las orquestas Santa Cecilia, La Unión Musical Nariñense, La Estudiantina Maya y Alma Nariñense de Samaniego. También dirigió las bandas de Túquerres, Mocoa, la Unión, Samaniego y Antonio Ricaurte de Pasto. Fue profesor en la Normal de Occidente de la misma ciudad, en la escuela de bellas artes de la Universidad de Nariño, de los colegios San Luis Gonzaga, las Carmelitas de Túquerres, Simón Bolívar de Samaniego, Normal San Carlos de la Unión y Departamental de Mocoa. A diferencia de otros músicos importantes de la región, Maya recibió en vida muchos reconocimientos que, sin embargo, jamás serán suficientes por haber entregado la vida entera a difundir la música en condiciones desfavorables. Recibió reconocimiento de la Policía Nacional por haber compuesto el *Himno del carabino*, de los hermanos maristas y del colegio Simón Bolívar por haber compuesto sus himnos; la ciudadanía de Túquerres, la revista Correo del sur, las municipalidades de Mocoa y Samaniego y el programa radial Fiesta Dominical de “Pachito” Muñoz también le rindieron homenaje. La obra *Campesina mocoana* fue seleccionada para participar en el primer concurso de música colombiana convocada por el entonces Colcultura.

#### **8.1.7 Plinio Herrera Timarán.** (Catambuco 1910 - Pasto 1994)

Plinio, un hombre menudo de temperamento nervioso, poseía un gusto inigualable para componer. Su música posee espíritu colombiano andino reflejado en sus obras. El bambuco *Trigalia* por ejemplo, es una admirable pieza que posee 3 partes con temas fluidos y coherentes. Posee también una introducción de 15 compases de 2/4 que no es muy frecuente. Esta obra ganó el cuarto premio “Colcultura” del Certamen Nacional de la Composición Típica Colombia en 1982. Concurrió con 568 piezas de compositores de todo el territorio colombiano<sup>13</sup>. Fue grabado en 1987 por el *Trío nuevo amanecer* conformado por los hermanos Meza y Andrés Jurado cuando tenían apenas 10 y 12 años de edad, dirigidos por Pedro Pablo Bastidas.

---

<sup>13</sup> PASOS MONCAYO, Luís. Programa Radial. Camerata del Aire.

Plinio tocaba la bandola magistralmente, según personas que lo escucharon en vida. Con este instrumento se hizo conocer nacionalmente integrando conjuntos famosos como el “Luís A. Calvo”, “Ecos de Colombia” de Jerónimo Velasco, el Trío Nacional conjuntamente con Noro y Pedro Bastidas. Tocó con Héctor Rosero y Glauco Cedeño. Un médico y músico de Bogotá de quien se rumora posee las obras escritas del compositor. En Pasto creó la Orquesta Lira Nariñense, la que permitió a propios y visitantes disfrutar de buena música en vivo ya sea en eventos sociales o en eventos culturales locales o nacionales. También fue saxofonista y oboísta, y con estos instrumentos estuvo vinculado a la actividad bandística desde el año 1926. En este año fue nombrado en la Banda de Pasto mediante decreto No. 446 del 14 de julio del mismo año<sup>14</sup>. También trabajó en la Banda de la Policía de Bogotá y en la Departamental de Cali. Como saxofonista hizo parte de la Orquesta “Swing Boys” de Bogotá.

En una entrevista realizada al maestro en 1992, comentó que su primera composición y la más bella según sus propias palabras es el pasillo *Ecos de Colombia*, dedicado al conjunto del que hizo parte. Aseguró no poseer ni siquiera los borradores de sus obras, como también que nunca tomó una clase de bandola, oboe o saxofón y que su larga vida fue grata y llena de música.

En los archivos de Don Ignacio Burbano y de la Banda Departamental de Nariño se han logrado recuperar 7 piezas que son: *María Piedad* (pasillo), *Maribel* (pasillo), *Dilia* (pasodoble), *Gloria textiles* (pasodoble), *Los Quillacingas* (pasillo), *Ecos de Colombia* (pasillo), *Trigalia* (bambuco). *Dilia* y *Trigalia* fueron arregladas para Banda sinfónica por Luis Noro Bastidas de los cuales hay score reducido y partes en los archivos de la Banda Departamental en el teatro al Aire Libre. *Ecos de Colombia* lo instrumentó Heriberto Morán en 1959 y los *Quillacingas* fue arreglado por Fausto Martínez posiblemente en los años en los cuales fue director de la mencionada agrupación (1969). *María Piedad* fue arreglada por Javier Fajardo Chávez para 2 clarinetes y piano. Otras obras son: los pasillos *María Mercedes*, *Alvaro Romero* y *Viva Pasto*; el bambuco *Leonardo*; el pasodoble *Emma* y *René* y la danza *Rosa*.

#### **8.1.8 José Menandro Bastidas.** (Sandóná 1960)

Nació en Sandóná Nariño del matrimonio constituido por Tomás Alcides y Zoila. Estudió en el Liceo de Bachillerato de la Universidad de Nariño donde recibió las primeras nociones musicales. Posteriormente ingresó a la naciente escuela de música de la Universidad de Nariño donde recibió clases de flauta con la profesora Gloria Guerrero, piano con el maestro Javier Fajardo y apreciación musical con el maestro José Guerrero. En 1984 concursó para el cargo de segunda flauta en la Banda Departamental, concurso que ganó. Durante un año permaneció en esta institución de la cual renunció para viajar a Tunja e ingresar a la Escuela superior

---

<sup>14</sup> Archivo municipal de Pasto. Libro de decretos, 1926.

de Música y perfeccionar sus estudios. En esta misma época ingresó a la Banda sinfónica de Boyacá donde fue segunda flauta por espacio de 5 años. En 1991 decidió nuevamente retornar a su tierra y desempeñarse como flautista titular del programa profesional de Educación Musical de la U. de Nariño. En esta institución ha sido estudiante, profesor, director del programa de Licenciatura en Música y Decano de la Facultad de Artes.

Actualmente se encuentra finalizando su trabajo de investigación sobre la vida y obra de los compositores nariñenses. Ha recopilado un gran número de obras escritas desde finales del siglo XIX hasta el presente.

## 8.2 ANÁLISIS FORMAL

**8.2.1 Clavel Rojo.** Pasodoble al estilo español compuesto por Jeremías Quintero (1884 - 1964) a comienzos del siglo XX. Escrito en 2/4 en la tonalidad axial de A, consta de una introducción de 4 compases y 3 partes cada una de 16 compases, variando la última con 32 por efecto de cambio de 8ª en la melodía. La partitura es un manuscrito para piano perfectamente ejecutable con este instrumento, editada por Humberto Conti en Bogotá, el original era propiedad de Luís E. Nieto. La introducción anuncia en la dominante (E7) el motivo característico de la primera parte: Galopa directa. La dinámica es fuerte piano (*f p*) y *rallentando* al final. El pasodoble inicia muy sutil con galopa directa en casi todos los compases de la primera parte, el acompañamiento en corcheas combina el bajo con acorde permanente. Armónicamente se mantiene en un esquema muy simple ya que sólo combina tónica y dominante (A - E7) salvo en el 3º compás en el cual transitoriamente utiliza una Interdominante (B7) que conduce a E. la dinámica combina fuerte-piano cada 4 compases, esquema en el que están organizadas las subfrases.

La segunda parte inicia con un movimiento de semicorcheas que se mantiene hasta el final de la misma, manteniendo un paralelo de terceras o sextas. Armónicamente no plantea algo diferente de la primera parte ya que mantiene el esquema de dominante y tónica (E7 A). La dinámica sigue un esquema constante de piano y fuerte alternando compás.

El trío, que es la tercera parte, está escrito en D y consta de 32 compases, extensión que se deriva de la repetición del tema combinado a la 8ª superior el tema. Esta parte redime armónicamente el conjunto de la obra que ha sido pobre hasta entonces, como se ha visto. A pesar de que los 32 compases que la integran, el compositor se cuidó de no repetir literalmente el material melódico creando diferencias entre una sección y otra. En los primeros 16 compases se presenta el tema en registro medio usando una galopa directa y corcheas que se extiende hasta el 8º compás, seguidamente vuelve a presentar el tema pero esta vez introduce una modulación a F#m que después de pasar por C#7 F# D termina

en la dominante (A7). Inicia el compás 17 con el tema en 8ª superior sin ninguna modificación hasta el compás 24, en adelante vuelve nuevamente el tema pero no modula a F#m como en la segunda sección sino que hace un cambio en Em que permite volver a A7 y concluir con D. La dinámica es muy esquemática y lógica, los pasajes graves son piano y los agudos fuertes.

**8.2.2 Escúchame.** Pasillo escrito por Manuel J. Zambrano (1889-1964). Manuscrito para piano, versión del mismo autor. Está formado por 3 partes en las tonalidades C, G y F respectivamente. Posee la típica forma rondó: ABACA. La primera y la segunda parte no se ajustan a la segmentación en periodos, frases y subfrases visto en las anteriores piezas aquí relacionadas. Cada melodía posee unidad a lo largo de 16 compases la primera, y 20 la segunda. La presencia de 4 compases adicionales en esta última puede deberse a la necesidad expresiva de la frase que no permite resolverse previamente y ajustarse al esquema mencionado.

Armónicamente no presenta mayor novedad, utiliza solo el 3er grado, 6º grado mayor, subdominante y dominante 7. Sin embargo el material melódico permite expresar recursos armónicos poco ortodoxos como la secuencia de cuartas paralelas que se colocó al final de la segunda parte y que integra el recital creativo a interpretarse con 2 flautas traversas, guitarra y violonchelo. La última parte en F inicia con una indicación de expresividad junto a la cabeza del tema, está dividido en 2 frases y 4 subfrases que guardan relación armónica, melódica y dinámica. Gm es usado con funcionalidad de subdominante que cambia un poco el color de la primera subfrase. Ordena DC al signo y Fin en la primera casilla de la primera parte, completando el esquema clásico de la forma Rondó.

**8.2.3 Viejo Dolor.** Fox-trot compuesto por Luís E. Nieto en compás partido y en la tonalidad de C. Partitura manuscrita posiblemente por Gonzalo Moreno. Está formado por 2 partes y una pequeña introducción 6 compases. El tema inicial reviste una extraña alegría que contrasta con el lamento expresado en su texto: "Viejo dolor, me va a matar". El tema posee una cabeza de 4 corcheas que se presenta simétricamente cada cuatro compases, jugando simplemente entre dominante y tónica. La segunda parte posee un tema expresivo, adornado por un contracanto que rellena las notas largas del tema. Este no es más que negra, 2 corcheas, redondas y blanca ligadas, pero logra crear un ambiente de hondo lirismo. La dinámica es exigua, dejando con ello mucha libertad para los intérpretes.

**8.2.4 Muerte Tranquila.** Pasillo escrito por Floresmilo Flórez (1899 - 1962). Este melancólico pasillo está integrado por 3 partes bajo la tonalidad de Dm como eje central, como es frecuente la segunda está escrita sobre el relativo mayor pero la

tercera no está en D sino en Bb. Gira sobre 3 tonos básicamente (I - IV - V7) en todas y cada una de sus partes. Los temas de la 1ª y 2ª parte son unidades melódicas indivisibles que no permiten ningún tipo de segmentación, cosa que no ocurre con la última que la subdivisión es evidente. Dinámicamente la primera parte sólo tiene dos indicativos: piano en el primer compás y *mf* en el noveno, cosa similar ocurre en la segunda y tercera partes.

**8.2.5 Horas de Amor.** Vals compuesto (letra y música) por Augusto Ordóñez moreno (1901 - 1941), partitura original impresa por Humberto Conti en Bogotá, en fechas próximas al IV centenario de la capital de la república. Debido a que Ordóñez era pianista se puede confiar que la obra esté compuesta originalmente para este instrumento; cosa que, como se dijo, en otros autores no se puede asegurar.

El vals se ajusta al modelo colombiano porque posee 3 partes aunque con relación armónica poco convencional. La tonalidad axial es Bb conservando esta última en la primera y tercera partes mientras la segunda está escrita en Eb. Cabe resaltar que la axialidad se ve frecuentemente alterada por modulaciones a tonalidades lejanas por medio de acordes disminuidos. Esta obra posee una introducción de 10 compases en la dominante siete (F7) que ambienta la presentación del tema en Bb, tonalidad que mantiene por espacio de siete compases sin modificación alguna en la primera parte, no obstante los cambios melódicos tan interesantes. Usó la interdominante para modular (C7 - F) antes de volver a presentar nuevamente el tema donde recobra el Bb que mantiene por 4 compases para luego virar a Gm G7 y Cm, acto seguido vuelve a F7 Bb y juega con esta relación hasta el final de la parte. Un análisis más cuidadoso encontraría un disminuido (A dis) 4 compases antes de terminar, pero es un acorde de paso que se forma más por el juego melódico que por otra razón.

Esta parte es lenta y contrasta con el allegro de la segunda parte. El tema de esta empieza con la nota D en figuración de blanca con puntillo sobre el acorde de Bb7 que resuelve en Eb en el 3er compás. Luego hace un giro brusco: G7 para ir a Cm. En seguida vuelve a Bb7 para recobrar Eb, juego que mantiene durante 12 compases cuando vuelve a C7 y por medio del acorde C# dis modula a F desde donde retorna la dominante y va a la tónica y culmina. Como se ve, esta parte es más elaborada que la primera pero es un poco confusa la linealidad de melodía en relación con la armonía.

La última parte evoca melódicamente a la introducción por aumentación. Se mantiene realizando un paralelo de sexta con el bajo y con una armonización muy exigua sobre tónica y dominante. Salva la situación una súbita y sorpresiva modulación a Gb, 9 compases antes del final y que mantiene sólo por 3 compases. Este cambio renueva y refresca cierta monotonía que traía la melodía. Culmina con F7 y Bb sobre notas largas. Esta parte vuelve al Tpo. I, pero por ser

un tanto lánguida es preferible interpretarla a Tpo. de Allegro como la segunda parte. Su esquema de ejecución es el siguiente: Introducción AABBBCCA. La dinámica es bastante limitada y parece dejarla al gusto del interprete salvo por contados pasajes con el *pp* como el del inicio de la primera parte.

**8.2.6 Ilusión.** Danza compuesta en 1922 por Jesús Maya Santacruz, en compás de 2/4 y G como tonalidad axial. La obra está escrita en tres partes cada una de las cuales tiene independencia melódica y armónica unidas por un motivo anacrúsico que se presenta con mayor frecuencia en la primera parte. La partitura que se ha tomado para el análisis es un manuscrito del compositor organizado en formato pianístico. Para Maya, quien era un buen ejecutante de instrumentos de teclado, la organización de su música en este formato no estaba destinado a interpretarse con el piano, sino que eran reducciones que servían a los grupos de diversa configuración para ser adaptados con facilidad. Dicho sea de paso, esto es una característica general de la música colombiana; muchos, para dar libertad al intérprete y al arreglista, sólo componen la melodía.

La primera parte está escrita en G pasando por una modulación momentánea a Am y Cm. Inicia con un motivo anacrúsico de 3 corcheas que se mantiene recurrentemente. Posee una dinámica claramente establecida que da fe del conocimiento de su autor del manejo de las intensidades. El inicio es decidido, fuerte, tenuto y acentuado; el bajo duplica la melodía para darle mayor peso y consistencia. En el segundo compás inicia el ritmo de danza con su acompañamiento característico de saltillo y corcheas propio de la Habanera. El contraste del fuerte inicial lo realiza con un piano en el quinto compás donde la melodía toma un giro melódico distinto ya que se desplaza sobre una síncopa prolongada que reposa subsiguientemente en una blanca, mientras la segunda voz continúa con la métrica inicial que está presente en toda la pieza como unidad temática general. La armonía hasta aquí se ha mantenido en tónica y dominante pero a partir del 8º compás, momento en el cual presenta la cabeza del tema, vuelve nuevamente al tenuto acentuado y fuerte y, en virtud de un cambio melódico, hace un giro armónico a Am por medio de E7-9 que luego lleva a Cm, F7 y G. Este pequeño pasaje es la cumbre tónica de la primera parte debido a los cambios armónicos y a la intensidad de la dinámica. Esta situación reposa en los dos últimos compases (D7 - G) con un piano.

La segunda parte comienza con el mismo motivo inicial pero una tercera mayor arriba, piano y tenuto. En los 3 compases siguientes la melodía se estatiza con una nota sostenida (B) acompañado por el bajo y un paralelo de semicorcheas que recorre los siguientes tonos: B7, Em, E, B7, Em, E, C y Em. Esta nota sostenida posee crescendo y disminuyendo que elimina la monotonía de las notas largas. En la interpretación se puede variar con un trino en la repetición conservando la misma dinámica. En el quinto compás de esta parte aparece el mismo motivo rítmico señalado sobre E7 y Am en pianísimo (*pp*) que es tal vez el

mejor momento logrado de la obra, ambiente que se mantiene hasta el final de la parte.

Curiosamente esta sección de la obra se sale del esquema formal de la música colombiana que exige periodos de 16 compases subdivididos en frases de 8 y subfrases de 4 compases. Aquí el compositor no logra alcanzar esa proporción necesaria y se podría decir que empobrece melódicamente la pieza. La última parte inicia fuerte y decidida. El juego de semicorcheas en el bajo y la melodía cambia por completo el ambiente apoyado por la nueva tonalidad (C). El diálogo entre bajo y melodía está matizado de modo contrastante: fuerte el uno, piano la otra. En los últimos cinco compases ocurre algo interesante armónicamente: por medio de acorde de C7 se produce una modulación a la subdominante (F) que luego se vuelve menor (Fm) y desemboca a C de manera sutil y relajada. Cada una de las partes se repite internamente y la obra completa también (D C y Fin).

**8.2.7 María Piedad.** Pasillo compuesto por Plinio Herrera Timarán (1910-1994). Consta de 4 partes con una introducción, de 4 compases; al estilo del pasodoble, en la dominante. Llama la atención encontrar un pasillo con estas características, cuando la “normalidad” es 3 partes sin introducción. Sorprende aun más cuando la disposición de las tonalidades tampoco se ajusta a ningún patrón establecido: introducción de 4 compases en A7, lento y libre; primera parte de 16 compases lento y en Dm, segunda y tercera cada una de 16 compases en D y Allegro, y en la última en G de 16 compases y lenta. Cada parte posee un compás flotante que contiene la dominante siete de la tonalidad siguiente.

Desde el punto de vista de su estructura melódica se podría decir que las partes en D guardan una estrecha relación que incluye una interválica de salto más que de grado conjunto; presenta arpeggios quebrados que van señalando los cambios armónicos muy precisamente. La primera parte es diferente porque es mucho más tensa, su contorno melódico ofrece al tacto una suavidad serena y melódica y casi inmóvil, reforzado por su tono menor. En el 9º compás se detiene sobre el Bb casi de manera natural produciendo un efecto doloroso.

La última parte es la más quebrada de todas las melodías del pasillo, explora grandes saltos abarcando hasta 2 octavas en el espacio de 2 compases. Su tonalidad (G) y su interválica la alejan del ambiente de la primera parte a pesar de su lentitud, logra un buen contraste de color que regresa nuevamente a la tonalidad de D de la segunda parte. La introducción es un arpeggio que tiene más de 2 octavas de extensión (G#, Bb') y es un simple juego de la dominante siete y de la interdominante. Logra en tan corto tiempo generar expectativa sobre el material presentado a continuación.

Armónicamente, si bien muchos pasajes se mantienen en I, IV, V7 grados, si se encuentran modulaciones y acordes alterados; en el 7º compás introduce un Am que resuelve a F gracias al movimiento de la melodía. Utiliza frecuentemente

interdominantes que modulan momentáneamente al acorde de la dominante, esto ocurre en le 10<sup>o</sup> compás de la primera parte. En la segunda parte por medio de D7 modula a G logrando desde este acorde una resolución poco usual en la mayoría de los pasillos colombianos: D7, G, C7, D7+, A7 y D. La tercera parte realiza el siguiente encadenamiento: D A7 D7+ F#m Fm A7 D7+ A7 F#m Bm Gm7 D G7 A7 y D. Esta armonía merece resaltarse porque habla por sí sola de la capacidad del compositor. La última parte transcurre en un ambiente de poca exploración ya que sólo usa el acorde de segundo grado menor (Am) con funcionalidad de subdominante, como cosa curiosa, los acordes restantes hacen parte del esquema simple ya mencionado. El esquema de repeticiones es el siguiente: Introducción AABCCDBC.

**8.2.8 El Aroma de Kaldivia.** Pasillo compuesto por José Menandro Bastidas (1960). Trabajo realizado en un esquema armónico simple característico de la música andina tradicional. Está integrado por 3 partes que se repiten dos veces cada uno, salvo la primera que lo hace 4 veces al tempo Moderato y al uso del violonchelo para la presentación del tema y el allegro subsiguiente con las flautas haciendo la melodía. Al final, después de la parte mayor, vuelve al tema inicial pero con cambios melódicos importantes. Tonalidad axial Gm.

La obra fue escrita inicialmente 2 flautas, tiple y guitarra en octubre de 2002 y ahora se ha adaptado para 2 flautas, guitarra y violonchelo; formato poco común en la música colombiana. La primera parte es el resultado de variar el material temático de los 4 compases iniciales y por ello conserva simetría tanto melódica como armónica. En este aspecto sólo utiliza los acordes Gm G7 Cm y D7, círculo que también está presente en la segunda parte. Esta periodicidad melódica se rompe creando una unidad distinta a la presentada en la primera y tercera partes. La cabeza del tema se mantiene para crear una atmósfera e integración temática que permite una dinámica interna de movimiento lógico. En la parte mayor (G) se presenta la misma variación sobre los 4 compases iniciales creando con ello una periodicidad exacta durante todo el transcurso.

Armónicamente ocurre lo mismo. Dada la utilización de la guitarra para presentar el tema inicial y luego ser abordado por las flautas, la parte tiene 32 compases recurso que es usado por muchos compositores para lograr un mayor efecto en su trabajo, el bambuco Bochica de Francisco Crisancho, por ejemplo.

**8.2.9 Carolina.** Bambuco escrito por José Menandro Bastidas en el año 2000. Compuesto originalmente para flauta, violín, viola y violonchelo. Se ha reinstrumentado para dos flautas, guitarra y violonchelo, sin perder su estructura. Tiene 6 temas que son variados y distribuidos entre los instrumentos participantes. El primero, el cuarto y el sexto temas son presentados por la primera flauta, el segundo y el quinto por la segunda flauta y el tercero por el violonchelo. El final,

que es un paralelo de cuartas lo desarrollan los cuatro instrumentos con línea melódica diferente.

La tonalidad central es Dm, presente en la primera parte. La segunda se desenvuelve en F y la última en D, sin embargo la funcionalidad se sale completamente de los patrones antes descritos puesto que usa acordes alterados permanentemente (Dm7 EØ7 A7 Dm7). Esta disposición de la acórdica crea en la obra un ambiente mixto entre la tradición, ya que melódicamente se reconoce como un bambuco montañero, y las propuestas vanguardistas que hacen tránsito en el suelo patrio y que se han evidenciado en los concursos nacionales como el “Mono Núñez” entre otros. Un aspecto importante de la obra es la variación de cada tema cuando este se repite. El cambio en la estructura melódica sigue la misma disposición de la armonía pero renueva el canto porque le da variedad.

## 9. CONCLUSIÓN

Contrariamente a lo que se podría creer, la música de los compositores relacionados en este trabajo, presenta elementos interpretativos ya que posee una dinámica definida, como se vio, más en unas obras que en otras. Los indicadores de tempo, en unos casos, están relacionados con los ritmos colombianos que se han generado a partir de la tradición y en otros por la utilización de indicativos usados en la música académica (allegro, moderato, etc.).

Que tan rápido o lento, piano o fuerte puede ser un bambuco está determinado por otras variantes que se dejan al gusto del ejecutante y obviamente a su capacidad técnica. Para lograr interpretar correctamente cualquier tipo de música tradicional del mundo necesariamente habrá que estar en sintonía con toda su cultura popular para lograr el “sabor”, como se expresa corrientemente.

## BIBLIOGRAFÍA

BASTIDAS URRESTY, Julián. Equinoccio. En: Revista de Arte y Cultura. No. 7. Alcaldía de Pasto, octubre 2005. 3 p.

-----, Son Sureño. Bogotá: Ediciones Testimonio, 2003. 32-34 p.

BORNET, Mireille y ORTIZ CERRATO, Olga. Personajes importantes en la historia de Nariño. En: Artículo: Julio Cesar Moncayo Candia: Médico, hombre público y rector de la Universidad de Nariño. Pasto: Graficor, 2001. 101 p.

GOLÉA, Antoine. Enciclopedia Larousse de la Música. Barcelona: Argos Vergara, 1991. t. 3, 593 p.

GÓMEZ - VIGNES, Mario. Imagen y obra de Antonio María Valencia. Corporación para la cultura. Cali: Formas Precisas, 1991. v. 2.

GUERRERO VINUEZA, Gerardo León. Pasto en la guerra de Independencia 1809-1824. Bogotá: Tecnimpresores LTDA, 1994. 28 p.

HAMEL, Fred y HÜRLIMANN, Martín. Enciclopedia de la Música. México: Grijalbo, 1987. v.1, 339 p.

INSTITUTO COLOMBIANO DE NORMAS TÉCNICA, Normas Colombianas para la presentación de trabajos de investigación. Quinta actualización. Santafé de Bogotá D.C.: ICONTEC, 2002. NTC 1486.

LÓPEZ JARAMILLO, Josué. Valores Humanos de Nariño, Pasto: Caseta Impresores, 2005. 19-20 p.

MARULANDA MORALES, Octavio. Hernando Sinesterra, huella y memoria. Cali: Feriva, 1993. v. 1, 23 p.

-----, Un concierto que dura 20 años. Cali: Funmúsica, 1994. v. 3, 40 p.

MAZUERA, Lubín. Orígenes del bambuco. Cali: Ediciones El Carmen, 1957. 20 p.

MELO DELGADO, Fidencio. Protagonistas de la historia Samanieguense. Pasto: s.n., 2004. 43 p.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janes, 1980. 211 p.

POLANIA, Mary Nury y SIERRA Santiago. Cuaderno de ejercicios para flauta travesa. Ministerio de cultura. Bogotá. 2007. 42 p.

RINCÓN GALVIS, Nemesiano. Impresiones de Arte. Pasto: Imprenta Departamental de Nariño, 1978. 7-11 p.

SALAS SALAZAR, Marcos Ángel. Banda Departamental de músicos de Nariño. Fondo Mixto de Cultura. Pasto: Graficolor, 1998. 61, 94 p.

ZAPATA CUENCAR, Heriberto. Compositores nariñenses. Cali: Granamérica, 1973. 8, 12, 24, 26 p.

ZARAMA DELGADO, Manuel. Algunos europeos en Pasto. Manual de historia de Pasto. Pasto: Graficolor, 2003. t. 5, 247 p.

# ANEXOS

# CLAVEL ROJO

Pasodoble

Jeremías Quintero

Arr. J.M. Bastidas

MODERATO

Allegro Mto.

The musical score for "Clavel Rojo" is written for a four-part ensemble (two treble clefs and two bass clefs) in 2/4 time and the key of A major. The piece begins with a moderate tempo (Moderato) and a dynamic of *mf*. The first system (staves 1-4) features a melodic line in the first treble staff and a bass line in the first bass staff, with *Rit.* markings above the second and third measures. The second system (staves 5-8) transitions to a fast tempo (Allegro Mto.) and features a more active melodic line in the second treble staff and a bass line in the second bass staff, with *f* dynamics. The third system (staves 9-12) continues the fast tempo with a melodic line in the third treble staff and a bass line in the third bass staff, with *mf* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for piano, page 59. The score consists of 14 staves. The first three staves are the right hand, and the last three are the left hand. The middle eight staves are for the right hand, with the left hand part appearing on the bottom two of these staves. The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*.

This musical score is written for piano and consists of four systems of four staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system features a melodic line in the upper staves with dynamic markings of *mf* and *f*, and a bass line with *mf* and *f*. The second system includes a key signature change to two sharps (F#, C#) and dynamic markings of *pp*. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development in the two-sharp key signature.

This musical score is written in D major (two sharps) and consists of four systems of staves. The first system includes a treble clef staff, a second treble clef staff, a third treble clef staff, and a bass clef staff. The second system includes a treble clef staff, a second treble clef staff, a third treble clef staff, and a bass clef staff. The third system includes a treble clef staff, a second treble clef staff, a third treble clef staff, and a bass clef staff. The fourth system includes a treble clef staff, a second treble clef staff, a third treble clef staff, and a bass clef staff. The dynamics markings are *mf* (mezzo-forte) in the first system and *f* (forte) in the second, third, and fourth systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

This musical score consists of four staves, all in the key of G major (one sharp). The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music is divided into two sections by a repeat sign. The first section, marked '1', spans the first three measures of each staff. The second section, marked '2', spans the last two measures of each staff. The first ending in the first staff concludes with a quarter rest, while the second ending continues with a sixteenth-note run. The second ending in the second staff features a long, sweeping slur. The first ending in the third staff concludes with a quarter rest, while the second ending continues with a sixteenth-note run. The first ending in the fourth staff concludes with a quarter rest, while the second ending continues with a sixteenth-note run.

# ESCUCHAME

Pasillo

Manuel J. Zambrano

Arr. J.M. Bastidas

**Allegro Mto.**



Flauta I *f*

Flauta II *mf* *p*

Guitarra *f* *mf*

Chelo *f* *Pizz.* *Arco*



*f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The first two staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff features a rhythmic accompaniment of chords, primarily triads and dyads, with eighth notes. The fourth staff provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'), both leading to a repeat sign.

The second system of the musical score also consists of four staves in the same key and time signature. The first two staves feature a melodic line with trills (marked 'tr') and dynamics of piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The third staff continues the rhythmic accompaniment with chords, marked with piano (*p*). The fourth staff provides a bass line with eighth and sixteenth notes, also marked with piano (*p*). The system concludes with a repeat sign.

The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of four systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line starting with a half note G, followed by a quarter note A, and a half note B, then a quarter note C, a quarter note D, and a half note E. A dynamic marking of *f* is placed below the staff. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line starts with a half note G, followed by a quarter note A, and a half note B, then a quarter note C, a quarter note D, and a half note E. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff. The third system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a chordal accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The chordal accompaniment consists of a series of chords, each with a dynamic marking of *p*. The fourth system consists of four staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a chordal accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The melodic line and bass line both start with a half note G, followed by a quarter note A, and a half note B, then a quarter note C, a quarter note D, and a half note E. Dynamic markings of *mf* and *f* are placed below the staves.

Musical score for the first system, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first staff includes dynamic markings *p* and *mf*, and performance instructions *Allegro* and *rit*. The music features melodic lines with slurs and repeat signs with first and second endings.

Musical score for the second system, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is one flat (Bb). The first staff includes dynamic markings *p* and *f*. The music features melodic lines with slurs and repeat signs, and a consistent rhythmic accompaniment in the lower staves.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The first staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff features a series of chords, starting with a half note G4 and a quarter note A4. The fourth staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamic markings *f* and *p* are placed below the first and second staves respectively.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The first staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The third staff features a series of chords, starting with a half note G4 and a quarter note A4. The fourth staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamic markings *f* and *pp* are placed below the first and second staves respectively. First and second endings are indicated by the numbers 1 and 2 above the notes.

**VIEJO DOLOR**  
Fox-Trot

*Allegro mto.*

Luis E. Nieto  
Arr. J.M. Bastidas

Ftas. I  
*f*

Fta. II  
*f*

Guitarra  
*f*

Chelo  
*f*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a rhythmic accompaniment. The third staff is a treble clef with a chordal accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. The third staff has a chordal accompaniment with a dynamic marking of *f*. The bottom staff has a bass line with a dynamic marking of *f*.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a melodic line with dynamic markings of *p* and *mf*. The second staff has a bass line with dynamic markings of *p* and *mf*. The third staff has a chordal accompaniment with dynamic markings of *p* and *mf*. The bottom staff has a bass line with dynamic markings of *p* and *mf*.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melody with a first and second ending. The first ending is marked with a '1' and the second with a '2'. The dynamic marking *f* (forte) is present below the first staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with a melody and accompaniment. The dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are present below the staves.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with a melody and accompaniment.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* at the end. The second staff contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves show a dense, rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f* at the end.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* at the beginning. The second staff contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves show a dense, rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features a melodic line with dynamic markings of *p* and *f*. The second staff contains a melodic line with dynamic markings of *p* and *f*. The third and fourth staves show a dense, rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p* at the beginning.

A musical score consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are also in treble clef, and the bottom is in bass clef. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two main sections by a double bar line with repeat dots. The first section contains two measures of music. The second section is marked with a first ending (1) and a second ending (2). Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The bottom staff begins with a dynamic of *f* and ends with *ff*.

# MUERTE TRANQUILA

Pasillo

Floresmilo Florez  
Arr. J.M. Bastidas

*Allegro*

Flauta I *mf*

Flauta II *mf*

Guit. *mf*

Chelo *mf*

*p* *mf* *tr*

*p* *mf* *tr*

*p* *mf*

*p* *mf*

*f* *f*

This musical score is written for piano and consists of 12 staves. The notation is organized into four systems of three staves each. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a third staff with chords. The second system continues with similar staves. The third system features a grand staff and a third staff with chords. The fourth system also features a grand staff and a third staff with chords. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The music includes melodic lines, chords, and arpeggiated patterns. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The score concludes with a final chord in the third staff of the fourth system.

This musical score is arranged in three systems, each containing four staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs with first and second endings. Dynamic markings are used throughout to indicate volume changes: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The first system begins with a *f* dynamic in the top staff and a *f* dynamic in the bass staff. The second system features a *p* dynamic in the top staff and a *p* dynamic in the bass staff. The third system starts with a *p* dynamic in the top staff and a *p* dynamic in the bass staff, and concludes with a *f* dynamic in the top staff and a *f* dynamic in the bass staff.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, followed by two more treble clef staves, and a bass clef staff at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a first ending bracket. The second staff features a melodic line with a long slur and a dynamic marking of *f*. The third staff is a chordal accompaniment with block chords and some moving lines, also marked with *f*. The fourth staff is a bass line with eighth notes and rests, marked with *f*. The system concludes with first ending brackets on the first, second, and fourth staves.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, followed by two more treble clef staves, and a bass clef staff at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with a long slur and a dynamic marking of *p*. The second staff features a melodic line with a long slur and a dynamic marking of *p*. The third staff is a chordal accompaniment with block chords and some moving lines, marked with *p*. The fourth staff is a bass line with eighth notes and rests, marked with *p*. The system concludes with first ending brackets on the first, second, and fourth staves.

**HORAS DE AMOR**  
Vals

Augusto Ordóñez  
Arr. J.M. Bastidas

*Moderato*

Flauta I

Flauta II

Guitarra

Chelo

*p*

*Moderato*

*pp*

*p*

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *mf*. The second staff is a treble clef with a dynamic marking of *mf*. The third staff is a treble clef with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is a bass clef with a dynamic marking of *mf*.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with dynamic markings of *f*, *ff*, and *pp*. The second staff is a treble clef with dynamic markings of *f* and *ff*. The third staff is a treble clef with dynamic markings of *ff* and *pp*. The bottom staff is a bass clef with a dynamic marking of *pp*.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a dynamic marking of *mf*. The second staff is a treble clef with a dynamic marking of *mf*. The third staff is a treble clef. The bottom staff is a bass clef.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melody in the upper staves and a harmonic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The tempo marking *Allegro* is placed above the first staff. The music continues with a melody and accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Third system of musical notation, consisting of four staves. The music continues with a melody and accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

The first system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a measure with a quarter rest and a half note. The second staff is a treble clef with a similar key signature, featuring a melodic line with eighth notes and a half note. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, showing a series of chords. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with a half note and a quarter note.

The second system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, featuring dynamic markings *f*, *mf*, and *f*. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, featuring dynamic markings *f*, *mf*, and *f*. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, featuring dynamic markings *f* and *mf*. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, featuring dynamic markings *mf*, *f*, *mf*, and *f*.

The third system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, featuring a dynamic marking *p*. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, featuring a dynamic marking *mf*. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, featuring a dynamic marking *p*. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, featuring a dynamic marking *p*.

First system of a musical score in B-flat major, 4/4 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves contain melodic lines with various note values and rests. The bottom two staves contain a harmonic accompaniment of chords and bass notes.

Second system of the musical score. The first two staves are mostly rests. The third staff (treble clef) features a series of chords, with a *p* dynamic marking. The fourth staff (bass clef) features a melodic line with a *p* dynamic marking. A *mf* dynamic marking is placed above the first staff.

Third system of the musical score. The first two staves are mostly rests. The third staff (treble clef) features a melodic line with a *p* dynamic marking. The fourth staff (bass clef) features a melodic line with a *p* dynamic marking.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with notes and rests, marked with a dynamic of *mf*. The second staff is also in treble clef, marked with a dynamic of *p* at the beginning and *mf* later. The third staff is in treble clef and contains a series of chords, marked with a dynamic of *mf*. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests, marked with a dynamic of *mf*.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, marked with a dynamic of *f*. The second staff is in treble clef, marked with a dynamic of *f*. The third staff is in treble clef, marked with a dynamic of *f* and *p*. The fourth staff is in bass clef, marked with a dynamic of *f* and *p*.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef and contain rests. The third staff is in treble clef and contains a series of chords. The fourth staff is in bass clef and contains a melodic line with notes and rests.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff begins with a rest followed by a half note G4, marked with a forte (*f*) dynamic. The second staff begins with a rest followed by a half note F4, also marked with *f*. The third staff contains a series of chords, with a forte (*f*) dynamic marking. The fourth staff begins with a half note G3, marked with a piano (*p*) dynamic, and continues with a melodic line.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff begins with a half note G4, marked with fortissimo (*ff*) dynamic. The second staff begins with a half note F4, marked with *ff*. The third staff contains a series of chords, with a piano (*p*) dynamic marking. The fourth staff begins with a half note G3, marked with *ff*, and continues with a melodic line. The system concludes with a double bar line and repeat dots. Dynamics of *p* and *Rit.* (ritardando) are indicated throughout the system.

# ILUSION

Danza

Jesús Maya Santacruz  
Arr. José Menandro Bastidas

Flauta I

Flauta II

Guitarra

Chelo

The first system of the musical score is for the instruments Flauta I, Flauta II, Guitarra, and Chelo. It is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Flauta I and II parts begin with a dynamic marking of *f* (forte) and later change to *mf* (mezzo-forte). The Guitarra part features a rhythmic accompaniment of chords, starting with *f* and moving to *mf*. The Chelo part is marked *Pizz.* (pizzicato) and starts with *f*, also moving to *mf*. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system continues the musical score for all four instruments. The Flauta I and II parts continue their melodic lines, with dynamic markings of *f* and *mf*. The Guitarra part maintains its chordal accompaniment with a *f* dynamic. The Chelo part continues its rhythmic pattern, also marked with *f*. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of the musical score shows a change in dynamics for all instruments. The Flauta I and II parts are now marked *p* (piano). The Guitarra part is also marked *p*. The Chelo part is marked *p* and includes an *Arco* (arco) instruction, indicating a shift from pizzicato to bowed playing. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of a musical score in G major, 4/4 time. It consists of four staves. The first staff has a first ending bracket over measures 1-2 and a second ending bracket over measures 3-4. The second staff has dynamics *f*, *p*, and *f*. The third staff has dynamics *p* and *f*. The fourth staff has dynamics *f* and *p*, with a *Pizz* marking above the first ending.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The second and third staves have dynamics *pp*. The fourth staff has a dynamic *pp*.

Third system of the musical score. It consists of four staves. The first staff has dynamics *f* and *mf*. The second staff has dynamics *f* and *mf*. The third staff has dynamics *f* and *mf*. The fourth staff has dynamics *f* and *mf*, with an *Arco* marking above the first ending.

2

*mf* *p* *mf* *p* *mf*

*mf* *p* *mf* *p* *mf*

*p* *p* *mf*

*mf* *p* *mf*

Pizz.

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *f*

*p* *f*

Arco *f* Pizz.

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

Arco *mf* Pizz. *mf*

A musical score consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The score is divided into two measures by a double bar line with repeat dots. The first measure is marked with a dynamic of *p* (piano). The second measure is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The third measure is marked with a dynamic of *f* (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The first staff has a slur over the first two notes of the second measure. The second staff has a slur over the first two notes of the second measure. The third staff has a slur over the first two notes of the second measure. The fourth staff has a slur over the first two notes of the second measure.

# MARIA PIEDAD

Pasillo

Plinio Herrera Timarán

Arr. J.M. Bastidas

*Andante*

Flauta I

Flauta II

Guitarra

Chelo

*Libre*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

The first system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second and fourth staves. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

**Allegro**

The second system begins with a tempo marking of **Allegro**. It contains four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout the system.

The third system continues the musical piece with four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature remains two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes, with some rests in the bass line. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper staves and a harmonic accompaniment in the lower staves. The accompaniment consists of chords with eighth-note patterns.

The second system of musical notation consists of four staves. It includes dynamic markings *f* and *p* in the first, second, and third staves. The notation includes repeat signs (double bar lines with dots) and rests. The melodic lines continue with eighth-note patterns, while the accompaniment features chords and rests.

The third system of musical notation consists of four staves. It continues the melodic and harmonic material from the previous systems. The top two staves have melodic lines with eighth-note patterns, and the bottom two staves have a consistent harmonic accompaniment of chords with eighth-note figures.

First system of musical notation, consisting of four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. It features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It includes dynamic markings: *Fin* (repeated in the first, second, and third staves), *Moderato* (above the first staff), and *mf* (below the first, second, and third staves). The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Third system of musical notation, consisting of four staves. It includes dynamic markings: *f* (below the first staff) and *mf* (below the third staff). The system concludes with a double bar line.

Musical score system 1, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a *mf* dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bottom staff contains a series of chords, some with multiple notes per stem.

Musical score system 2, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a *f* dynamic marking, followed by a *p* dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bottom staff contains a series of chords, some with multiple notes per stem. The system concludes with the instruction *Al Fine* and a double bar line.

# EL AROMA KALDIVIA

Pasillo

José Menandro Bastidas

*Moderato*

Flute 1

Flute 2

Guitar

Cello

*p*

*p*

*mf*

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*mf*

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*Allegro*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

19

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

25

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*f*

*f*

*f*

31

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*mf p*

37

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

43

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*f*

49

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*p*

*p*

*mf*

*Pizz.*

*p*

55

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

61

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*f*

*f*

*Arco*

*f*

67

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

73

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

79

*Moderato*

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*ff* *mf* *p*

85

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

91

Fl. 1

Fl. 2

Gtr.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

**CAROLINA**  
*Bambuco*

*José Menandro Bastidas*

*Allegro*

Flauta I

Flauta II

Guitarra

Chelo

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a melodic line. The second staff continues the melody. The third staff features a complex chordal accompaniment with many beamed notes. The fourth staff provides a bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second and third staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff continues the melodic line. The second staff continues the melody. The third staff features a complex chordal accompaniment with many beamed notes. The fourth staff provides a bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a melodic line. The second staff continues the melody. The third staff features a complex chordal accompaniment with many beamed notes. The fourth staff provides a bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first, second, and third staves.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in a minor key. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the first measure. The third staff has a fermata over the first measure and a dynamic marking of *p* (piano) in the second measure. The fourth staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the second measure.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are empty. The third staff has a fermata over the first measure. The fourth staff has a fermata over the first measure.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves have a fermata over the first measure. The third staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the second measure. The fourth staff has a dynamic marking of *p* (piano) in the second measure.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The first staff contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The second staff continues the melodic line with some rests. The third staff features a complex accompaniment with chords and sixteenth notes. The fourth staff provides a bass line with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The first staff contains a melodic line with slurs. The second staff continues the melodic line with slurs. The third staff features a complex accompaniment with chords and sixteenth notes. The fourth staff provides a bass line with quarter and eighth notes.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The first staff contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The second staff continues the melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The third staff features a complex accompaniment with chords and sixteenth notes. The fourth staff provides a bass line with quarter and eighth notes.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are present within the system.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff is also a treble clef with the same key signature, containing a simpler melodic line. The third staff is a treble clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment of chords, many of which are marked with a 'y' symbol. The bottom staff is a bass clef with the same key signature, containing a melodic line similar to the top staff.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps, starting with a half rest followed by a melodic line marked with a *p* (piano) dynamic. The second staff is a treble clef with the same key signature, containing a melodic line with some slurs. The third staff is a treble clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment of chords, some marked with a *f* (forte) dynamic. The bottom staff is a bass clef with the same key signature, containing a melodic line.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps, containing a melodic line marked with a *f* dynamic. The second staff is a treble clef with the same key signature, containing a melodic line with some rests. The third staff is a treble clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment of chords, some marked with a *p* dynamic. The bottom staff is a bass clef with the same key signature, containing a melodic line.

First system of a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a bass line with quarter notes. The third staff contains a complex accompaniment with chords and eighth notes. The bottom staff provides a steady bass line with quarter notes.

Second system of the musical score, featuring first and second endings. It consists of four staves. The first two staves have first and second endings marked with '1' and '2' above the notes. The last two staves also have first and second endings. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed below the first ending of each staff.

Third system of the musical score, marked with a forte *ff* dynamic. It consists of four staves. The top two staves feature a rapid sixteenth-note melodic line. The third staff has a complex accompaniment with chords and eighth notes. The bottom staff provides a steady bass line with quarter notes.