

**“CANTATA DE LO QUE NO SE CONOCE”
RECITAL CREATIVO SOBRE LAS CREENCIAS MITOLÓGICAS
EXPRESADAS A TRAVÉS DE LA ORALIDAD DE LA VEREDA VIÑA EN EL
MUNICIPIO DE ALBÁN, NARIÑO (COLOMBIA)**

**MICHAEL FERNANDO LÓPEZ HERNÁNDEZ
CHRISTIAN CAMILO BELALCÁZAR GRANDA**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA.
SAN JUAN DE PASTO
2019**

**“CANTATA DE LO QUE NO SE CONOCE”
RECITAL CREATIVO SOBRE LAS CREENCIAS MITOLÓGICAS
EXPRESADAS A TRAVÉS DE LA ORALIDAD DE LA VEREDA VIÑA EN EL
MUNICIPIO DE ALBÁN, NARIÑO (COLOMBIA)**

**MICHAEL FERNANDO LÓPEZ HERNÁNDEZ
CHRISTIAN CAMILO BELALCÁZAR GRANDA**

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

**Asesor:
LUIS ALFONSO CAICEDO
Magister en Educación**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
LICENCIATURA EN MÚSICA.
SAN JUAN DE PASTO
2019**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el Trabajo de Grado son responsabilidad exclusiva de sus autores”

Artículo 1º, del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Copyright © 2019 por Michael Fernando López Hernández y Christian Camilo

Belalcázar Granda

Todos los derechos reservados

NOTA DE ACEPTACIÓN

Asesor
LUIS ALFONSO CAICEDO

Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, 3 de abril de 2019

Agradecimientos

Agradecimientos a Dios, el universo y la vida.

A nuestra alma mater, la Universidad de Nariño.

A quienes nos acompañan en este camino del arte como nuestras familias y amigos.

A todos nuestros maestros, por impulsarnos cada que lo necesitamos, por ser ejemplo a seguir y por transmitirnos sus conocimientos sobre el arte, la investigación y la música.

Agradecimiento especial al Maestro Luis Alfonso Caicedo Rodríguez, por ser el asesor principal de este trabajo.

A la Licenciada Adriana Fernanda Belalcázar Granda por sus asesorías, por resolver nuestras inquietudes en momentos de dudas.

A la Licenciada Natalia Andrea Burbano Bustamante por la asesoría en análisis musical e imágenes.

A la Maestra Consuelo López y la Licenciada Patricia España por su interés de participar en lo que será la interpretación musical del trabajo.

A los músicos que dan vida a este recital: Javier Madroñero, Andrés Cajamarca y Marcos Guzmán

A los músicos y amigos que aportan en los ámbitos logístico y musicales.

¡Mil gracias!

Dedicatoria

A Dios por permitirme culminar mi carrera y darme el don de este hermoso arte que es la música.

A mi madre Doris Hernández por su apoyo incondicional, a mi familia por creer en mí, a mi querida esposa María Lagos por ser mi apoyo y pilar fundamental en la realización de mi carrera ya que siempre me alentó y animó a seguir adelante en cada momento especialmente en los más difíciles, al maestro Luis Alfonso Caicedo por creer en este proyecto y orientarnos para que todo culmine de la mejor manera, a mi gran amigo y compañero Christian Belalcázar y a su familia por su gran apoyo.

A todos los amigos y compañeros de la universidad que son mucho.

Michael

Dedicatoria

Dedicado a la comunidad de la vereda la Viña y al Departamento de Nariño (Colombia), a todos los buscadores de la cultura y que trabajan en sus diferentes manifestaciones artísticas.

Especialmente a mi madre Amparo y a mi hermana Adriana por su amor, comprensión y apoyo constante. Y a Morita, mi sobrinito, aún no naces y ya eres nuestro motivo de ilusión y alegría.

Y a quienes se encuentran disfrutando de mis notas musicales desde otro lugar: mi padre Luis Felipe, mi abuela Bertha y mi tío Ángel María, gracias por dejar en mí lo mejor de su legado.

Christian Camilo

Resumen

El presente trabajo toma como foco las creencias construidas por una comunidad del suroccidente de Colombia que es la vereda Viña en el municipio de Albán en el departamento de Nariño.

Contiene la recolección de información necesaria para sistematizar una parte de las creencias mitológicas y acontecimientos alusivos a las mismas de esta localidad como son: La Viuda, El Guando, El Duende, Cafetales, Ángel María y El Tres Pesos.

Sus mitologías expresadas a través de la oralidad se plasman en textos para una cantata, haciendo claridad que esta conversión no contiene relatos asegurando una verdad absoluta desde la visión de las primeras fuentes, sino que tiene micro-relatos que traen sensaciones y hechos a los cuales las primeras fuentes atribuyeron a sus creencias mitológicas.

En la musicalización se utilizaron algunos *ritmos populares latinoamericanos*, seleccionados de acuerdo a la intención de cada pieza, así mismo la musicalización de la cantata va sujeta al micro-relato, que favorece la intención de escenificar los elementos extra musicales en la composición.

Finalmente, la base de esta cantata como la creación de los textos, es una investigación-creación, entendida como el desarrollo de un proceso de composición literaria y musical, a partir de información que ha sido fruto de una búsqueda de paradigma cualitativo, que trata de construir conocimiento artístico-musical desde la visión de las fuentes primarias y expresar a través de la música las sensaciones,

emociones y sentimientos que se producen en la interacción cotidiana que se enmarca desde la visión de la mitología y la leyenda.

Abstract

This paper is focused on the beliefs built by a southwestern colombian community which is Vereda Villa, placed in Albán town, Nariño.

Paper contains the harvest of needed information for systematize a part of the mythological beliefs and the related allusifacts of this town, like: La Viuda, El Guando, El Duende, Cafetales, Ángel María y El Tres Pesos.

Its mythologys expressed by orality are graphed in texts made for a cantata, considering that this conversion doesn't contains the storys insuring an absolut true from the first sources vision, but has short-storys that bring sensaions and facts to which first sources attributed their mythological beliefs.

On music some popular latin american rhythms were used, selected according to the intention of each piece. In the same way in fragments and complete sections program-music was used in fuction of give more life to the short-story. And extra-musical elements and recitativo were used for program the performance of the cantata.

Finally, the base of this cantata as the texts creation, is a research-creation, understood as the developt of a literary and musical composition process, starting from iformation which has been found after a qualitative research. This research try to build artistic-musical knowledge from de vision of the first sources and throught the music express sensations, emotions and feelings that occur in the cotidian interaction framed from de vision of mythology and legend.

Contenido

Introducción	28
Título.....	30
Problema	31
Descripción del Problema	31
Formulación del problema	32
Sistematización del problema.....	33
Objetivos	34
Objetivo general	34
Objetivos específicos.....	34
Justificación.....	35
Marco de referencias	37
Marco teórico	37
Cantata.....	37
Mitología.....	38
Racional o Irracional.....	40
Pequeño relato.....	40
Música sujeta a la palabra.....	41
Composición y análisis.....	42
Música programática.....	45

Marco conceptual	46
Ritmos tradicionales Latinoamericanos.	47
Instrumentos representativos de América Latina.	50
Marco legal.....	51
Marco de antecedentes	52
Internacional (Latinoamérica)	52
Nacional.	55
Regional.	56
Marco contextual.....	59
Macro contexto.....	59
Micro contexto.	60
Metodología	65
Línea de investigación.....	65
Enfoque de investigación	65
Diseño de investigación	65
Estrategia metodológica.	66
Técnicas de recolección de información	66
Instrumentos para la recolección de información.	67
Población objeto de estudio.....	67
Análisis de información y creación musical	68
Análisis de entrevistas	68

Vereda Viña.....	69
Personajes, espacios geográfico-culturales y creencias	71
Ángel María.....	71
Duendes.....	74
Cafetales (Fe en la cosecha).....	75
La viuda.....	76
Tres pesos.....	78
El guando.....	81
Sistematización de información	83
Conversión de la oralidad en versos.....	85
Ángel María.....	87
Duende.....	88
Cafetales (Fe en la cosecha).....	90
La viuda.....	91
Tres pesos.....	93
Guando.....	93
Obra literaria	94
Pesca.....	94
Duendes.....	95
Cafetales	96
La viuda.....	97
Tres pesos.....	99

El guando.....	100
Creación musical	100
Utilización de la música programática.	101
Utilización de los ritmos.	101
Ritmos tradicionales Latinoamericanos.	102
Organología para el arreglo.....	105
Estructura de la obra.....	106
Obra musical	107
Ángel María.....	107
Introducción al Duende	109
Duende	113
Amanecer	116
Cafetales	118
Fiesta	121
La viuda.....	124
Tres pesos.....	128
Introducción al Guando.....	130
Guando	133
Después de la música	135
Conclusiones	137
Recomendaciones.....	139
Referencias.....	140

Anexos 148

Lista de tablas

Tabla 1. Sistematización mitos y leyendas.....	83
Tabla 2. Estructura de la obra.....	106
Tabla 3. Análisis, Angel Maria	107
Tabla 4. Análisis, Introducción al Duende	109
Tabla 5. Análisis, Duende	113
Tabla 6. Análisis, Amanecer	116
Tabla 7. Análisis, Cafetales.....	118
Tabla 8. Análisis, Fiesta	121
Tabla 9. Análisis, La Viuda.....	124
Tabla 10. Análisis, Tres Pesos	128
Tabla 11. Análisis Introducción al Guando.....	130
Tabla 12. Análisis, Guando	133

Lista de imágenes

Imagen 1. Caratula cantata santa maría de Iquique.....	53
Imagen 2. Caratula de Cantata de los derechos humanos	54
Imagen 3. Afiche publicidad del lanzamiento de la cantata "Leyendas de Nariño"	57
Imagen 4. Afiche publicidad del lanzamiento de la cantata "Leyendas de Nariño"	58
Imagen 5. Mapa territorio Quillacinga	61
Imagen 6. Mapa político de Nariño.....	62
Imagen 7. Hidrografía municipio de Albán y Vereda Viña	64
Imagen 8. Centro Educativo vereda Viña	69
Imagen 9. Cultivos de café de la vereda Viña.....	70
Imagen 10. Cocina vivienda vereda Viña	71
Imagen 11. Ángel María Granda (Q.E.P.D.).....	72
Imagen 12. Pájaro tres pesos	80
Imagen 13. El pájaro tres pesos visto por un habitante de la vereda Viña.....	81
Imagen 14 Partitura, Angel María.	108
Imagen 15. Partitura, Introducción al Duende Pag. 1	110
Imagen 16. Partitura, Introducción al Duende Pag. 2	111
Imagen 17. Partitura, Introducción al Duende Pag. 3	112
Imagen 18. Partitura, Duende Pag. 1	114
Imagen 19. Partitura, Duende Pag. 2.....	115

Imagen 20. Partitura, Amanecer.....	117
Imagen 21. Partitura, Cafetales Pag.1	119
Imagen 22. Partitura, Cafetales Pag.2	120
Imagen 23. Partitura, Fiesta Pag1	122
Imagen 24. Partitura, Fiesta Pag.2.....	123
Imagen 25. Partitura, La Vieuda Pag.1	125
Imagen 26. Partitura, La Viuda Pag.2	126
Imagen 27. Partitura, La Viuda Pag.3	127
Imagen 28. Partitura, Tres Pesos	129
Imagen 29. Partitura, Introducción al Guando Pag.1	131
Imagen 30. Partitura, Introducción al Guando Pag.2	132
Imagen 31. Partitura, Guando.....	134

Lista de Anexos

Anexo K. Formato entrevista realizada a habitantes en la vereda Viña, municipio de Albán (Nariño - Colombia).....	148
--	-----

Glosario

Acéfalo: “Tipos rítmicos determinados por el comienzo o por el final de las ideas melódicas...cuando su ataque es inmediatamente después a ictus inicial” (Zamacois, 1960).

Anacrúsico: “Tipos rítmicos determinados por el comienzo o por el final de las ideas melódicas... cuando su ataque es anterior al ictus inicial” (Zamacois, 1960).

Antífona: “Canto alternado de dos coros. Precursores de formas del canto popular” (Llacer, 2001)

Asociar: “viene del latín associare, con sus componentes ad-(hacia), socius (compañero) y are (terminación para crear verbo), esto significa (unir personas para colaborar en una obra)” (Etimologías de Chile, 2016). Encaminado en los objetivos se la utiliza para relacionar las creencias mitológicas con las actividades habituales que caracteriza a la mencionada comunidad.

Canción: “La canción puede definirse como breve pieza lírica, con tecto en verso y melodía preponderante, pero sencilla y sin efectismo ni alardes vocales” (Zamacois, 1960).

Cantata: del it. cantata. “Composición poética extensa, escrita para que se le ponga música y se cante” (Real Academia Española, 2018).

Chancuco: “bebida artesanal producida de la destilación de la caña” (Granda, 2018)

Construir: “Del lat. construere. Hacer algo utilizando los elementos adecuados” (Real Academia Española, 2018). Lo que se hace es una composición musical a manera de Cantata con los textos necesarios y las herramientas musicales que se desee utilizar.

Copla: “Cuando las estrofas son totalmente distintas en su texto (versos que cambian)” (Zamacois, 1960)

Copla (musical): Utilizada para las melodías que son diferentes en la forma rondó. “Las estrofas, coplas o cuplés han de ser diferentes entre sí, con estilo relativamente diferente e independiente a los estribillos” (Llacer, 2001).

Crear: “Del Lat creare. Establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o dar vida” (Real Academia Española, 2018). En el caso específico de esta investigación es establecer una música para unos contenidos específicos.

Creencia: “tiene el sufijo latino entia (cualidad de un agente, actividad) y el verbo credere (poner confianza en, creer en, colaborar en) y adherida a la definición esta la mitología que de la raíz griega logia (tratado, estudio, ciencia) o logos (reunir, recoger) a mythos (designa un relato tradicional, fabuloso y acaso engañoso)” (Etimologías de Chile, 2016); enriqueciendo con la definición la RAE, es: “Completo crédito que se presta a un hecho o noticia como seguros o ciertos” (Real Academia Española, 2018), es atribuir la responsabilidad a algo natural o sobre natural, existente o inexistente sobre alguna en eventualidad.

Diseño (musical): “Es la denominación que generalmente se aplica a un dibujo melódico, de ritmo uniforme o un poco menos, sobre el cual se insiste y que carece de la precisión del tema” (Zamacois, 1960).

Elaborar: “Del Lat. Elaborare. Transformar una cosa, u obtener un producto por medio de un trabajo adecuado” (Real Academia Española, 2018). En función del texto y la música.

Estrillo: De la música dramática profana en *canción y lied*: “Versos que se repiten” (Zamacois, 1960).

Estrillo (musical): Utilizada para las melódicas que se repiten en la forma rondó “Estrillo, refrán o ritnello, que ha de retetirse varias veces, en la misma tonalidad (pueden haber exepciones)” (Llacer, 2001).

Femenino (musical): “Tipos rítmicos determinados por el comienzo o por el final de las ideas melódicas...si su terminación tiene efecto después del ictus final, sean una o más notas las que lo rebasen” (Zamacois, 1960).

Forma (musical): “Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esta organización constituye su forma.” (Zamacois, 1960)

Fórmula suspensiva (musical): “es la que no da sensación de final absoluto, si no de descanso provisional, que necesita una continuación. En el caso que no termina con una nota que pertenece al acorde de tónica” (Zamacois, 1960)

Fórmula conclusiva (musical): “Es aquella que da sensación de final absoluto, la cual no significa que forzosamente deba serlo. En el caso, la que termina con tónica y ritmo masculino” (Zamacois, 1960)

Fórmula concreta (musical): “Es la que resulta de efecto suspensivo si se compara con la otra de efecto plenamente conclusivo y viceversa. En el caso, la que

termina con la tónica, pero con ritmo femenino, o bien con una de las otras notas del acorde de tónica” (Zamacois, 1960).

Frase (musical): “se denomina frase, el ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones, cada vez de menor categoría” (Zamacois, 1960). Zamacois afirma que en otros casos se le llama *frase* al *periodo* y *periodo* a la *frase*, por lo que en el presente trabajo se le llamará *periodo* a lo que Zamacois define como *frase*.

Guadua: “Material extraído de una planta perteneciente a la familia de los Bambúes utilizado como madera para construcción” (Granda, 2018).

Ictus: Todo periodo, frase, semifrase o etc. “tiene como soportes extremos dos tiempos fuertes –el primero y el ultimo del que los abarca que reciben el nombre de *ictus*” (Zamacois, 1960).

Identificar: “Del lat. mediev. identificare, y este del lat. tardío identītas, -ātis 'identidad' y el lat. -ficāre '-ficar'. Reconocer si una cosa o una persona es la misma que se supone o se busca” (Real Academia Española, 2018), así se reconocerá entre las historias que se recolecten las creencias mitológicas que se busca.

Información: “Del lat. informatio, -ōnis 'concepto', 'explicación de una palabra'. Comunicación o adquisición de conocimientos que permiten ampliar o precisar los que se poseen sobre una materia determinada” (Real Academia Española, 2018). Es lo que se sustrae de la materia de estudio que lo son las creencias mitológicas.

Mantener: “Del Lat. Mana tenere: Tener en la mano. Conservar algo en su ser, darle vigor y permanencia” (Real Academia Española, 2018). Definición que alude muy

bien al sentido en el objetivo general sobre la intención de conservar y dar vigor y permanencia.

Masculino (musical): “Tipos rítmicos determinados por el comienzo o por el final de las ideas melódicas...si su terminación coincide con el ictus final” (Zamacois, 1960).

Mimesis: “Del lat. *mimēsis*, y este del gr. μίμησις *mímēsis*. En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.” (Real Academia Española, 2018)

Mitología: “Del lat. tardío *mythologia*, y este del gr. μυθολογία *mythologia*. Estudio de los mitos” y/o “Conjunto de mitos de un pueblo o una cultura, especialmente de la griega y la romana” (Real Academia Española, 2018). Estas significaciones según la primera son aplicables en cualquier contexto, por lo que se puede hablar de mitologías en la vereda de Viña, en la segunda se habla de la cultura y de pueblo y ejemplifica con los griegos y los romanos.

Motivo (musical): “Para unos equivale a la cabeza del tema, para otros la cabeza de este, su arranque, su grupo elemental primero, su generador” (Zamacois, 1960). Para la presente investigación se hace uso de la segunda definición en la que se lo distingue del tema en la mayoría de casos, en los otros casos el motivo equivale al tema.

Musicalizar: “poner música a un texto u obra” (Real Academia Española, 2018).

Periodo (musical): “Las principales divisiones de la frase (1): este criterio más generalizado en cuanto a frase y periodo... otros músicos se guían por el imperante de la oración gramatical, y entienden por frase nuestro periodo y viceversa” (Zamacois,

1960). Zamacois afirma que en otros casos se le llama *frase* al *periodo* y *periodo* a la *frase*, por lo que en el presente trabajo se le llamará *frase* a lo que Zamacois define como *frase*.

Plan: “lugar plano en una montaña, específicamente a la parte plana de la vereda Viña” (Granda, 2018).

Pobladores: “plural de poblador poblar y dor. De la RAE Habitante, cada una de las personas que constituyen la población de un barrio, ciudad, provincia o nación” (Real Academia Española, 2018). Habitantes de la vereda Viña.

Preservar: “Del latín Praeserváre. Proteger, resguardar anticipadamente a alguien o a algo, de algún daño o peligro” (Real Academia Española, 2018). Para preservar las creencias mitológicas vigentes del peligro de su desaparición.

Recrear: “Del lat. recreāre. Crear o producir de nuevo algo” (Real Academia Española, 2018). Para producir textos que formarán la Cantata.

Representar: “Del lat. repraesentāre. Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene” (Real Academia Española, 2018). Que en el caso específico de esta investigación se hace la presencia de las creencias mitológicas en palabras contenidas en la música.

Responsorio: Un solista canta estrofas y en coro un fragmento a modo de estribillo. (Llacer, 2001)

Ritmo: “Del lat. rhythmus, y este del gr. ῥυθμός *rythmós*, der. de ῥεῖν *reîn* 'fluir'. Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical” (Real Academia Española, 2018). Un tipo de características que en el presente caso es para determinar estilos musicales tomados de Latinoamérica.

Sentido: “Modo particular de entender, enfocar o juzgar algo. Razón de ser finalidad o justificación de algo” (Real Academia Española, 2018). Esto es en términos generales la razón de ser de los textos orales y el modo de ajustar el enfoque para su entendimiento.

Tema (musical): “Para la mayoría es un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante, sin cadencias que lo seccionen” (Zamacois, 1960).

Tético: “Tipos rítmicos determinados por el comienzo o por el final de las ideas melódicas... cuando su ataque coincide con el ictus inicial” (Zamacois, 1960)

Textos: “Del lat. textus; propiamente 'trama', 'tejido'. Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos” (Real Academia Española, 2018). Los textos que harán parte de la cantata.

Tradicional: (Ref: Tradición). “Conjunto de rasgos propios de unos géneros o unas formas literarias o artísticas que han perdurado a lo largo de los años” (Real Academia Española, 2018). Es la que mantiene vivas las formas o estilos musicales de una comunidad.

Transformar: “del latín quiere decir, cambiar de forma (traspasar de un lado a otro), forma (figura) y sufijo-ar (terminación de un verbo)” (Etimologías de Chile, 2016).

Vigente: “Del lat. vigens, -entis, part. pres. act. de vigēre 'tener vigor'. Dicho de una ley, de una ordenanza, de un estilo o de una costumbre, que está en vigor y observancia” (Real Academia Española, 2018). En el caso correcto para la costumbre de las creencias mitológicas en la tradición oral.

Introducción

El presente trabajo es una investigación – creación que sustenta el componente teórico de un recital creativo, que parte desde el sistema de creencias de una población geográfica cultural llevadas a una expresión artístico - cultural importante como es la música que se someterá a jurados para ser tenido en cuenta como opción para recital de grado.

Para la ilustración de la tradición oral dentro de la música es necesario adentrarse en la comunidad, conocer sus visiones sobre los acontecimientos que viven y rigen sus decisiones, y así descubrir experiencias que influyen en la forma de vida y da sentido a la historia de la comunidad, para el caso de la vereda Viña en el municipio de Albán en el departamento de Nariño (Colombia).

El sistematizar las creencias mitologías expresadas a través de la oralidad es de importancia para su conservación, difusión y acercamiento a su sentido y comprensión, así fue posible hacer una selección adecuada para las creaciones literarias y musicales a partir de las tradiciones orales de la población de estudio.

Para la realización de la parte compositiva de este trabajo de grado, se hace uso de músicas en ritmos populares latinoamericanos, así su formato puede variar entre instrumentos tradicionales de algunas regiones de sur américa, como el cuatro, el ronroco, queñas y zampoñas, entre otros; también se implementa el uso de música programática en algunos momentos de la obra, para apoyar el desarrollo de fragmentos que sugieren una situación en especial.

El lector podrá apreciar que el resultado que se logra, conserva las expresiones orales de la fuente primaria como legado cultural-oral e inmaterial del territorio geográfico cultural.

Título

CANTATA DE LO QUE NO SE CONOCE - RECITAL CREATIVO SOBRE
LAS CREENCIAS MITOLÓGICAS EXPRESADAS A TRAVÉS DE LA ORALIDAD
DE LA VEREDA VIÑA EN EL MUNICIPIO DE ALBÁN, NARIÑO (COLOMBIA)

Problema

Descripción del Problema

En el presente siglo el valor de las creencias mitológicas y su vigencia en la oralidad de algunas comunidades rurales puede cambiar, debido a la naturaleza propia de la tradición oral, ya que su contenido tiende a evolucionar y el hecho de que cada transmisor tenga experiencia propia con la misma, es normal que tenga una narración distinta en cada oportunidad que se trasmita.

“Por el mero hecho de transmitirse de boca en boca y de generación en generación, se transforma lentamente, pierde contenidos, gana nuevos elementos a diario, e incluso se adapta a las necesidades del grupo, respondiendo a sus luchas y a las presiones culturales que sufra” (Civallero, 1999).

Así la globalización como discurso hegemónico influye en la tradición oral, todo tipo de pensamientos y creencias generadas desde las naciones desarrolladas se propaga hacia las subdesarrolladas. Las principales ciudades a las que se les denomina “capitales” sirven como surtidor del pensamiento globalizador y afectan a provincias o departamentos y lo extienden hasta las comunidades más pequeñas.

Este cambio en las ideas de las personas hace que la mitología que aun contiene caracteres libres de globalización, se trasmute con limitado registro escrito y audiovisual.

En el caso específico que trata esta investigación sobre las creencias mitológicas de la vereda “Viña” en el municipio de Albán del Departamento de Nariño (Colombia), (Alcaldía Municipal Albán Nariño, 2017) sucede que, debido a la llegada de la cultura universal a esta comunidad, se desvanecen las creencias mitológicas vigentes en la tradición oral, la cual es el pilar principal para mantenerlas.

Por lo dicho anteriormente, cambian las convicciones importantes para la formación de su identidad como pueblo, debido a con el tiempo se verán imposibilitados para trasmitirlas ya sea por que alcancen una edad avanzada o perezcan.

Esa limitación existe también por que el canal de trasmisión desde la fuente directa es únicamente la tradición oral, así que limita la posibilidad de otras versiones por otro canal de trasmisión haciendo que su difusión sea mínima.

Una de las formas de preservar estas creencias mitológicas es hacer uso de la tradición oral en expresiones artísticas como en la música, así como Wagner uso el mito en la ópera y aportó a la trascendencia de su mitológica como de ser música “Wagner como maestro del mito, descubiertos del mito para la ópera, redentor de la ópera por el mito” (Mann, 2013). Dentro de una composición musical con algunos ritmos tradicionales latinoamericanos a modelo de cantata, se emplean los versos construidos a partir de la recolección de información sobre las creencias mitológicas y así, dejar registro sobre las mismas y que funcione como algo sugestivo para que la gente se interese por la tradición oral.

Formulación del problema

¿Cómo hacer uso de una expresión artística, como registro y material sugestivo que infunda interés sobre la oralidad de las creencias mitológicas de la vereda “Viña” en el municipio Albán del Departamento de Nariño-Colombia?

Sistematización del problema

- ¿Cuáles son las creencias mitológicas expresadas a través de la oralidad en la vereda “Viña” en el municipio de Albán del Departamento de Nariño-Colombia?
- ¿Cómo elaborar versos a partir de la oralidad de las creencias mitológicas que se viven en la vereda Viña en el municipio de Albán-Nariño conservando el texto oral y su sentido (Colombia)?
- ¿Cómo crear una cantata como medio para conservar la oralidad y su sentido, con algunos ritmos tradicionales latinoamericanos en razón de los versos elaborados a partir de la oralidad de las creencias mitológicas de la vereda Viña en el municipio de Albán-Nariño (Colombia)?

Objetivos

Objetivo general

Crear una cantata con algunos ritmos tradicionales latinoamericanos, como medio para preservar y mantener vigente la oralidad y sentido del texto oral de las creencias mitológicas en la vereda Viña en el municipio de Albán- Nariño (Colombia).

Objetivos específicos

- Identificar las principales creencias mitológicas expresadas a través de la oralidad en la vereda Viña en el municipio de Albán-Nariño (Colombia) desde la versión de sus pobladores.
- Recrear la oralidad de las creencias mitológicas identificadas, en textos para una Cantata.
- Crear una cantata con algunos ritmos tradicionales latinoamericanos en razón de los textos ya elaborados como medio para mantener vigente la oralidad de las creencias mitológicas en la vereda Viña en el municipio de Albán-Nariño (Colombia).

Justificación

La vereda “Viña” en el municipio de Albán del Departamento de Nariño-Colombia, es una comunidad que se sostiene principalmente de la agricultura y la mayoría de sus habitantes son originarios de la región, el hecho de pertenecer al contexto campesino y no urbano hace que sus habitantes mantengan costumbres que cimientan su identidad cultural.

El Municipio de Albán a principios del nuevo milenio fue afectado por la guerra, el pueblo quedo reducido a cenizas, sembrando pánico en la localidad tanto como en las veredas, así por esto Viña fue afectado también por el conflicto armado directa e indirectamente, ya que lugares como estos se han denigrado por las consecuencias de la guerra; Se pretende resaltar mediante desde una investigación y la creación de una obra musical (la cantata), lo afable de las costumbres y como día a día influyen en los habitantes de este lugar, como por ejemplo dar el saludo entre paisanos y de originarios a forasteros y que tienen una tradición oral cautivadora. Los contenidos de su tradición oral.

Desde un punto de vista etnográfico es posible la recolección de información para esta Cantata, que resaltara el valor de las creencias mitológicas de las prácticas comunes que caracteriza a esta comunidad, determinando la importancia del registro de estas costumbres, que en la actualidad tiene valioso contenido para comprender el pasado y la forma de actuar de las generaciones ascendentes reconociendo la belleza de las actividades y comportamientos de acuerdo a la mitología de esta pequeña Vereda.

La música y los textos, como intento de transmitir las sensaciones que han tenido quienes cuentan estas historias, no se trata ya de relatar la historia, es de envolver al espectador en lo que sucede, enterándolo de dichas creencias y que sea el mismo quien especule lo que no se conoce.

“Es inaplazable estimular el desenvolvimiento de la oralidad tanto tradicional como de carácter más innovador”

Monzoyi, 1989

Marco de referencias

Marco teórico

Cantata.

Para tener una visión clara de lo que es la cantata recurrimos al módulo de aprendizaje de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador creado por Bravo Velásquez (2011) quien la define como: “composición para solista, coros y orquesta en donde se introducen partes interpretativas de la biblia o de cantos religiosos populares, los personajes son anónimos, representan el conglomerado de la comunidad religiosa. Posteriormente aparecen las cantatas no litúrgicas” (p. 46).

Como bien se aprecia, esta fue en un principio para musicalizar textos bíblicos o religiosos; Bach compositor Alemán (1685-1750) correspondiente al periodo barroco en que la cantata tuvo su auge, “Las cantatas constituyen el núcleo fundamental de la creación de J. S. Bach” (Academia J. S. Bach, 2018) y repertorio que hoy es parte del círculo académico trabajado en ambientes distintos al popular, sin embargo la cantata llega a este en cantos profanos y en el siglo XX se le conoce en Latinoamérica con una serie de cantatas con textos sobre la misma cultura y organización política de este territorio.

[...] repertorio secular como del religioso. En el marco de las nuevas expresiones musicales que surgieron durante la década de 1960, aparecieron casi simultáneamente en Argentina y Chile dos cantatas contemporáneas que mantienen –a primera vista– notables diferencias con ejemplos anteriores de este

género. Estas son la *Cantata Laxatón* del grupo argentino Les Luthiers de 1965 y la *Cantata Santa María* de Iquique del compositor chileno Luis Advis de 1969 (Guerrero, 2013, p. 94).

En desarrollo a lo expuesto se describe el análisis de estas cantatas, como la imitación a grandes composiciones que hoy son repertorio académico como *La Cantata Según San Mateo* J.S. Bach (1685-1750) a lo que alude de Les Luthiers, esto se soporta en la interpretación con ritmos tradicionales, la indulgencia o comedia en los textos, o recursos populares (animación o jerga durante el desarrollo).

La cantata ha sido de gran importancia para musicalizar la literatura desde el siglo XVII, su manejo incluye los textos religiosos como profanos, y aunque el énfasis es principalmente en la voz o el coro que lo realiza, la sección instrumental es muy necesaria como acompañamiento. “En las cantatas de Carissimi existe una perfecta compenetración entre el texto y la música, lo mismo que en sus oratorios. Su estilo es claro y elegante, de gran riqueza armónica y de un colorido muy expresivo” (EcuRed, s.f.).

Mitología.

Las poblaciones en el trabajo se forjar su identidad han querido representar la historia, así como en Grecia existió la Mitografía y la Logográfica como forma literaria y que se estudia la historia a partir de estas escrituras.

Sin embargo, en los últimos tiempos, el interés de los especialistas se ha ido desplazando hacia cuestiones como el estatuto de la literatura mitográfica dentro de los géneros del discurso, lo que implica revisar loci communes en las

relaciones del “mito” con la “historia”, analizar sus estructuras narrativas y atender a sus ámbitos de uso (Alganza Roldán, 2015, p.4).

El estilo de vida que llevan las personas en un lugar específico en el tiempo y el espacio, y es útil para demostrar el cambio y la evolución del pensamiento, costumbre y quehaceres cotidianos que permiten la identidad cultural de una comunidad así lo afirma Caballero, iniciando con la aclaración sobre el paso del mito a la historia y seguidamente en las conclusiones refiriéndose a comunidades europeas como ejemplo “[...] los mitos se utilizaron tanto en España como en otras naciones europeas para la formación e un imaginario patrio cuyos rasgos fundamentales eran la antigüedad e identidad nacional” (Caballero López, 2003, 59).

Para la clasificación de los mitos se aplica el sistema de Eliade, no en busca de caracterizar el mito o de definir si es mito o leyenda, si no en poner atención en la creencia de la mitología y clasificar su objeto, su acontecimiento o su ser.

La palabra mito, del griego *mythos*, alude a los relatos cuyos protagonistas son seres sobrenaturales como monstruos y dioses o bien, extraordinarios, como los héroes. Estos narran acontecimientos maravillosos y se distinguen las siguientes clases de mitos selectos: Cosmogónicos (Como se creó el mundo), Teogónicos: (Historias de Dioses), Escatológicos (Fin del mundo), Etiológicos: (Origen de seres o cosas) y mitos comunes como Morales (Dan lesiones sobre el bien y el mal) e Histórico-culturales (Sobre creencias sin fundamento y bastante probabilidad de falsedad) (Eliade, 1991).

Racional o Irracional.

“Toda creencia es racional, tesis en gran medida basada en la premisa acerca del carácter lingüístico de toda creencia” (Bueno, 2002, p. 2), trata de dar razón a sucesos ordinarios y extraordinarios, desde la religión, las antiguas civilizaciones y hasta nuestros días, las personas adecuan su vida a creencias, y cada una de ellas sostiene una verdad sobre los que corresponde, como que puede suceder después de la muerte, que y como se originó al mundo y todos estos pensamientos se han basado en cosas muy lógicas, incluso las creencias infieren en la personalidad de las personas, alguna infunden solidaridad, apoyo amor etc.

Pequeño relato.

El hecho de tratarse de una *cantata* significa que ya es música vocal que contiene texto con secciones instrumentales. Para ello es necesaria la visión de la literatura como una manifestación cultural.

En el presente trabajo, los textos no narran las leyendas, si no que transmite las sensaciones que comparten quienes han vivido las situaciones que llevan a contar estos relatos, ya que según Lyotard (1987) “el gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación” (p. 32). Lyotard en el mismo capítulo de deslegitimación dentro de su obra *La Condición Posmoderna* dice que abre paso a la idea de perspectiva para el juego especulativo con la definición de las cosas, ya que deslegitima las verdades absolutas.

Música sujeta a la palabra.

Para lograr esta relación entre música y literatura en forma programática, es necesario identificar su primera relación, como argumenta Esther López Ojeda (2013) como elemento esencial es el *ritmo*, que en términos simples lo puede contener una narración y lo puede contener la música.

Se expone dos principios de relación entre texto y música desde la explicación de López (2013): En primera instancia como *la literatura utiliza a la música*, en la mimesis de sus contenidos y en su ejecución (al hablar, cantar, narrar, recitar...), que entre las muchas posibilidades que deja abierta puede ser el recitativo con música instrumental de fondo, y lo que más compromete a lo instrumental a los contenidos de un texto es la segunda instancia que trata, es la idea de que *la música utilice a la literatura como coartada*, donde la intención es que exista conexión entre la frase melódica con la frase textual a partir de la musicalización de la literatura, así se evoca lo extra musical que son los contenidos y se habla de la música programática, así es como lo explica:

La literatura utiliza la música como coartada: el texto de las canciones necesita de ella, la lírica comparte con la música uno de sus elementos esenciales como es el ritmo, en el género dramático la presencia de la música es constante (para crear la ambientación, la caracterización de personajes, señalar las partes de la acción...), el texto literario reflexiona sobre la música y la teoría musical, etc. Además, la música también utiliza a la literatura como coartada: los textos muchas veces son musicalizados, hay correspondencia entre la frase melódica y la frase textual, la música programática evoca lo extramusical acercándose a la narración literaria, la literatura es fuente de inspiración de temas, personajes y formas para la música, etc. (p. 122).

Por tanto, para lograr que la cantata tome los campos de la literatura en algunas obras se acudirá al recitativo, elementos extramusicales y secciones de música instrumental con cualidades programáticas en función de alcanzar la mimesis de los contenidos de las historias y creencias mitológicas.

Composición y análisis

La creación musical está sujeta a lo que es una cantata, en aprovechamiento de los antecedentes que emplean esta forma dentro de la música popular tradicional latinoamericana, se tiene en cuenta el uso de lenguajes distintivos desde lo popular y lo académico para su transcripción y análisis.

Para la concertación de estos lenguajes se trae desde la etnomusicología, lo que corresponde al tratamiento a músicas populares, para las cuales se necesita un margen de objetividad y otro de subjetividad, todo apegado al cómo y para qué de la transcripción y análisis.

Siendo la objetividad punto de atención en muchos tratados académicos, se trae primero el margen de subjetividad, que según el concepto del (Berlangu, 2002), musicólogo de la Universidad de Granada expone: “Es evidente que algunos elementos ligados al estilo interpretativo de muchas músicas (timbre de voz, ataque y emisión de las notas, portamentos, tremolos, melismas, dinámica y agógica, variaciones de intensidad, complejidad rítmica, etc), no quedan suficientemente plasmados en las partituras.”, mismo que propone la discusión de ser lo más fiel a la materia sonora en la transcripción ó determinar el idioma musical de una comunidad dada.

Para delimitar el punto de mediación se necesitan tres factores: finalidades buscadas (para que es necesaria la transcripción), objeto estudiado (conocer bien la música, hay música que por su naturaleza no se puede escribir ni analizar, solo se esquematiza) y método a seguir (método de transcripción y análisis sujeto al tipo de música), siendo en el presente trabajo la finalidad: plasmar una composición en música popular latinoamericana en base a unos textos, el objeto: la música antes mencionada con sus antecedentes de cantata, los cuales son útiles para entenderla como una sola obra conformada con varios ritmos de distinta personalidad en un solo formato instrumental y vocal.

Para definir el método de transcripción y análisis, el aspecto subjetivo será definido por el ritmo musical del cual se hará uso, ya que son bastantes y de varias partes de Latinoamérica, y se realizará sobre la composición pura (lo correspondiente a melodía, texto y armonía en la partitura), siendo que la música latinoamericana, es flexible a la variabilidad de formatos y según el ritmo definido para cada pieza varia su interpretación. Para sustentación de los canones objetivos y atribuir la forma *cantata* traemos tres consideraciones de analistas destacados en la música académica y de los cuales se aplicará definiciones y conceptos de sus métodos.

Desde el *Análisis de estilo musical* de Jan Larue (1989), se traen las tres dimensiones que trabaja, pequeñas (motivo, semifrase, frase), medias (periodo, párrafo, sección, parte) y grandes (movimiento, obras, grupo de obras) y para el estudio de las mismas se acomoda a la forma que considera:

[...] la división analítica del crecimiento en movimiento y forma no responde a una división categórica sino a un reflejo de la velada coexistencia

entre estratos de un mismo fenómeno, una continuidad de movimiento creado por la sucesión sonora que deja una impresión de forma (La Rue, 1989).

Donde explica que la forma es una impresión creada en el desarrollo aplicable a las grandes y medias dimensiones, no es un bosquejo premeditado, si no que su análisis explica el porqué de la percepción de una impresión de forma.

Para definir las características que definen a una frase musical y que determinan su inicio y final, se utilizará cierta terminología formal especialmente la propuesta por Zamacois (ideas melódicas e ictus, tema, motivo y diseño) y Llacer (responsorial, coro, estribillo, copla). Esclareciendo que se toma las ideas de definiciones y conceptos de forma de entre muchas teorías, para entender y explicar composiciones populares con el fin de ordenar un método para este preciso caso según Berlanga; en cuanto a la terminología “Es abundante más imprecisa, en la mayoría de los casos. Muchas denominaciones son fruto de una época o fueron creadas por la fantasía de los compositores” (Zamacois, 1960).

La forma “*cantata*” puede ser atribuida al orden lógico de piezas que tienen un objeto, el análisis para explicar la música basta en encontrar ese orden y si no es necesario no comprometer formas estructuradas en la historia, porque las formas evolucionan y su cuerpo en cada obra es diferente así que la forma puede desarrollarse libre y se bautiza de acuerdo a lo que demuestre ser, esto lo argumenta el maestro músico, compositor, director y pedagogo Mario Gómez Vignes “La forma en la música es, pues; la coherencia existente entre las diferentes partes y lógica que genera su

discurso, la coherencia y la lógica del discurso son las que generan la forma. No es la forma la que las genera”. (Vignes, 2002)

Música programática.

Massiel Ramos (2013) define la música programática de la siguiente manera: “La música programática es la que tiene como objetivo evocar ideas o imágenes extra musicales en la mente del oyente” (p. 7), es programar a los escuchas para que inclinen camino hacia un ideal que se desee plasmar en la composición, en el presente estudio se considera la música programática es la base de unos fragmentos en los que se busca generar un tipo de sensaciones de acuerdo a la composición literaria.

“La música debe pintar, describir, y esto puede hacerlo mediante la búsqueda de la inspiración en un campo ajeno al suyo”

(Liszt, 1811-1886).

Para la correcta utilización del formalismo *música programática o descriptiva*, se trae lo que expone Zamacois en su *Curso De Formas Musicales*, y es que dentro de la división de *música pura* (meramente musical, sin estar sujeta a ideas extra-musicales o textos) y *la música dramática* (con contenido extra musical o texto cantado o no), dentro de esta segunda vertiente esta la música descriptiva que es lo que se conoce como programático, “Descriptivo, al cual se aspira a dar la sensación de cosas concretas, materiales o inmateriales” (Zamacois, 1960)

En argumentación de que los textos cantados no tratarán de narrar las leyendas si no de transmitir sensaciones basadas en las historias y creencias mitológicas, nace la necesidad de tener elementos extra musicales que permitan la comprensión de las

historias; así lo trata Dahlhaus (1996) con la necesidad de un favoritismo hacia una posición que la ubica o desea el compositor, para el presente caso se trata de programar al oyente para que tenga este favoritismo “lo primero que el partidario de la música programática podría objetar es que la parcialidad del oyente, lo que a un psicólogo experimental buscador de las leyes de la percepción y asociación le parecería una ventaja, es una carencia” (p. 8), ejemplificando a Liszt con su mediación entre música y tradición cultural traslada la escucha de la música a una experiencia literaria, de acuerdo a estos principios se habilita a las composiciones para utilizar si exagerar, elementos extra musicales que contribuyan a una comprensión de las ideas de las creencias mitológicas.

Marco conceptual

Oralidad: “Conjugación de Oral, “Del lat. os, oris 'boca' y -al. Que se manifiesta mediante la palabra hablada”. (Real Academia Española, 2018) Como principal objeto de estudio, la oralidad es donde vive la mitología que enmarca la cultura de este lugar “conceptos tales como literatura oral, tradición oral, narración, lenguaje y discurso hablados, se han convertido en moneda corriente no sólo para los estudiosos de la cultura, del lenguaje y la comunicación, sino igualmente para la intelectualidad genérica más o menos consciente de los temas que maneja.” (Monsonyi, 1989).

Creencia mitológica: Al juntar las definiciones de creencia y mitología obtenemos que es el completo crédito que se le da al conjunto de mitos de un pueblo o una cultura, por lo siguiente la presenta investigación no toma como objeto los mitos o

leyendas, sino las *creencias mitológicas*, así los materiales que se extraen pueden provenir desde las historias que se narren desde las primeras fuentes.

Ritmos tradicionales Latinoamericanos.

Bambuco viejo: en el litoral pacífico de Colombia, existen las músicas de marimba de chonta y el bambuco viejo que se conoce después como currulao, se marca a 6/8, se caracteriza por que la marimba llama a los cantadores para que repiquen versos, es música de la región pacífica colombiana pero más que pertenecer al océano pertenece a las comunidades que habitan en las orillas de los ríos que desembocan en el mar Pacífico como para Cauca está Timbiquí y en Nariño Ricaurte; los instrumentos de base percusiva (guasá, Bombos y cununos), bajos en bordoneo de marimba y bases de requinta para la melodía (Ministerio de Cultura, 2012).

Vidala: son cantos con ritmo lento que por lo general se entienden a 6/8 o a 3/4, “originalmente las bagualas y vidalas primigenias estaban hechas con escalas tritónicas o pentatónicas; la ‘hispanización’ de estas especies les agregó elementos de influencia occidental, como armonías y melodías diatónicas” (Ferraudi, 2011, cap. II. p. 3).

Zamacueca (Marinera): es un estilo musical limeño y un baile de pareja suelta, la Real Academia de la Lengua (1939) la define como “baile popular originario del Perú y que se usa también en Chile y otras partes de América Meridional, se marca a 6/8” (p. 1315).

Festejo: Es un ritmo peruano de la costa norte, que se identifica con la Zamacueca, tiene unas características similares y en forma de danza se distingue a una

pajera que baila en medio de los músicos y los acompañantes que además de los instrumentos tradicionales se utilizan las palmas para llevar el ritmo cuando bailan, este ritmo va a 6/8.

Bambuco: ritmo colombiano que acoge gran parte del territorio nacional y la zona oriente en el departamento de Nariño, de este cual no se conoce a ciencia cierta su origen, existen distintas teorías (Colombia.com, s.f.); En la presente década la mayoría de bambucos se marcan y se escriben a 6/8, aunque en las décadas anteriores existen bambucos a 3/4; esta música esta aceptada en la zona Centro-Occidente de Colombia, tradicionalmente se interpreta con Raspa, cuchara, tiple, guitarra y bandola (Ministerio de Cultura, 2012).

Sonsureño: Es un ritmo característico del Departamento de Nariño en Colombia, se hace a 6/8 y comúnmente se interpreta con guitarra, requinto, acordeón, violín y flauta (flauta barroca), por lo general es tonalidad menor con cadencia (V7-i) o (II-V7-i) y sus melodías son anacrúsicas sobre la escala pentatónica con variedad de ornamentos y notas de paso y desarrollo sincopado; se toca de muchas maneras, puede variar su cualidad de rasgar la guitarra para su acompañamiento o variar en velocidad “mediante procedimientos comparativos se ha logrado establecer relaciones con tres influencias musicales confluentes en dicho departamento: bambuco, albazo y currulao. Debido a la indeterminación de su procedencia, el sonsureño presenta ciertas ambigüedades en su rítmica de acompañamiento” (Tobo Mendivelso & Bastidas, 2015, p. 117).

Pasaje llanero y Catira: estos ritmos, vienen de los llanos orientales de Colombia y llega hasta Venezuela, “en su larga historia se aprecian dos grandes tipos: el joropo o golpe recio y el pasaje, que a su vez se divide en pasaje sabanero y pasaje

estilizado” (Instituto de Patrimonio Cultural, 2005, p. 1), en esta música que su ritmo va a $\frac{3}{4}$, con instrumentos como el cuatro, el arpa y capachos, sus sonidos son la representación de los trabajos con el ganado, son cantos utilizados, para ordeñar, movilizar y tranquilizar los hatos “los cantos de trabajo de Llano son considerados como una de las expresiones sonoras, más representativas de los llaneros” (Pérez Radziunas, 2014, p. 31).

Sonidos de la naturaleza: Es pertinente aclarar que no es un ritmo definido, se trata de representas con instrumentos los sonidos de la naturaleza del lugar en el cual se sitúa la investigación “y la música es tomar el canto de las aves y transformarlo en melodía” (Vicencio Alquinta, 2016).

Yaraví: “Etimológicamente el yaraví, según M. Cuneo y D'Harcourt yaraví se compone de aya-arú; aya significa difunto y arú significa hablar, por lo que yaraví significa el canto que habla de los muertos” (Maldonado, 2014), este ritmo no es una danza, se utiliza para despedir a los muertos, según la misma investigación, existen dos formas, el Yaraví Inca que se marca a seis octavos $\frac{6}{8}$ y el Yaraví criollo que es a $\frac{3}{8}$, y como mucha música de los pueblos conquistados en Latinoamérica tiene el pentafonismo melódico .

Huayno: “según la ‘Transcripción del Vocabulario de la Lengua Aymara’, de don Ludovico Bertonio, la palabra Wuayñu significa: danza, baile o sarao. También se le refiere así al compañero en bailar” (Loyola & Cádiz, 2016, p. 40). Este acompañamiento por lo general es con guitarra y su compás es de $\frac{2}{2}$ intercalado en ocasiones con $\frac{3}{4}$; en el artículo que se extrajo del fragmento anterior de dice que en su texto se combinan vocablos indígenas con el castellano, más de importancia resaltar que

los temas con bastante popularidad de este ritmo son llevados a la guitarra clásica, un exponente importante es Raúl García Zarate¹.

Instrumentos representativos de América Latina.

Ronroco: instrumento de cuerda pulsada de origen boliviano que es descendiente del Charango “está formado por cinco cuerdas dobles. Este Instrumento se caracteriza por su sonido ronco, y por ello tiene su nombre” (Cabral, 2018).

Charango: instrumento de cuerda pulsada de cinco ordenes originario de Bolivia que probablemente desciende el Timple de Islas Canarias. “Después de haber conocido el timple estoy convencido de que hay un vínculo más cercano” (Villazon, 2015).

Quena: “instrumento aerófono, tipo flauta recta o longitudinal, hecha de caña, o de hueso” (Varela de Vega, s.f.).

Quenacho: instrumento aerófono perteneciente a la familia de las Quenas con mayor longitud, “tiene un registro grave, una cuarta por debajo de la quena tradicional” (Navarro, 2012).

Pinquillo o Quenilla: perteneciente a la familia de la quena es más pequeña y con registro más agudo, “es diminutivo de quena porque es más pequeña, sostuvo el músico” (Navarro, 2012).

Zampoña: existen varios tipos de zampoñas, entre ellas las *maltas* y *los bastos* o *zankas*, que poseen un registro más grave. “La zampoña en su modelo tradicional, tiene

¹ Raúl García Zarate: Guitarrista Peruano “De acuerdo con su sitio web, Raúl García Zárata ha publicado 20 discos como solista, 10 compilaciones, 10 discos con el Dúo Hermanos García y unas cuatro producciones con otras agrupaciones” (Palacios, 2017).

dos filas, sus tubos de caña, están alineados de menores a mayores y alcanzan todas las notas de la escala musical” (Magne, 2014).

Puro: su nombre más común e *güiro* o *güira*, es un instrumento de procedencia africana elaborado sobre el calabazo seco, es un instrumento idiófono perteneciente a la rama de los raspadores; se utiliza en la música tradicional del Departamento de Nariño donde se lo conoce como *puro*, la siguiente definición es tomada de una investigación que se realizó sobre las músicas tradicionales de algunos municipios de Nariño: “El Güiro: instrumento de origen Africano, que se utiliza también en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba, llamado también calabazo o puro (se lo utiliza para colocar la chicha bebida típica de la región), rascador y güicharo, aunque no se descarta la utilización de este instrumento por los amerindios” (Delgado Martínez, Getial Enriquez, & Silva Bucheli, 2012, p. 186).

Marco legal

En el Artículo 70 de la Constitución Política de Colombia se considera que “la cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país” (República de Colombia, 1991). La cultura desde la perspectiva de las costumbres, hasta en las expresiones artísticas, precisa la semejanza de un grupo de individuos que coexisten en una sociedad, y a esta se debe su identidad, por eso el Estado la reconoce como puntal para la nacionalidad admitiendo la pluralidad que residen en el territorio patrio.

La Ley General de Cultura en su Artículo 1 define a la cultura como “[...] el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias” (Congreso de Colombia, 1997). Esta definición comprende todo lo que responde a estilos de vida de las comunidades y lo que las identifica, y se cita tradiciones y creencias, que es el objeto de la presente investigación para la creación de un material artístico-musical.

Marco de antecedentes

Internacional (Latinoamérica)

Cantata Santa María de Iquique

Compuesta por Luis Advis en 1969 basado en el libro *Reseña histórica de Taparacá*, obra que establece una diferencia de las cantatas populares y es el cambiar el tema religioso por un tema social, aun conservando la estructura de las antiguas cantatas populares.

Al tener contacto con Eduardo Carrasco, director de la agrupación de música latinoamericana Quilapayún, le mostró el contenido de la cantata “basado en una masacre de 1907 de obreros de salitre” (Archivos de Chile, 2019) y así se hizo el estreno por Quilapayún en el *Festival de la Nueva Canción Chilena* en 1970.

Su grabación fue en 1972 en los estudios de RCA por la misma agrupación con la narración de Héctor Duvauchelle.



Imagen 1. Caratula cantata santa maría de Iquique

Discogs (1982). Cantata Santa María de Iquique (Imagen). Recuperado de: <https://www.discogs.com/Quilapay%C3%BAn-Santa-Maria-De-Iquique-Cantata-Popular/release/11709061>

Cantata de Los Derechos Humanos Caín y Abel

Esta obra en realización de los textos por el sacerdote Esteban Gamucio y musicalizada por Alejandro Guarello, como manifiesto a favor de los derechos humanos

en Chile en la década de 1970, y se hizo por encargo del Arzobispo de Santiago en 1978.

La obra fue estrenada en la catedral de Santiago para la inauguración del *Simposio Internacional de Derechos Humanos*, sirviendo como narrador el actor Roberto Parada, como interpretes el Grupo Ortega (al cual pertenece el compositor) y un ensamble instrumental (Se aprecia que son instrumentos latinoamericanos de viento, cuerda y percusión, y de carácter universal cuerdas frotadas y maderas) y coral, dirección coral por Waldo Arango y la dirección orquestal por Alejandro Guarello. En 1979 fue grabada por el “Arzobispado-Secretariado ejecutivo R. y C. en 1979” (Archivos de Chile, 2018) y reproducida en cassettes y discos de vinilo.



Imagen 2. Caratula de Cantata de los derechos humanos

Museo de la Memoria (2018). Cantata de los derechos humanos (Imagen) Recuperado de: <https://ww3.museodelamemoria.cl/sobre-las-colecciones/pieza-del-mes/cantata-de-los-derechos-humanos/>

Cantata de los Santos Latinoamericanos

Escrita por Jorge Horacio Leiva, sacerdote de la *diócesis de Gualeguaychú* en Argentina, para celebrar los 500 años de evangelización del continente americano, la musicalización hecho por Ariel Rodríguez, quien dirigió su montaje con 140 coristas de Córdoba, Garroque y Galarza.

Esta obra es un homenaje a los santos y beatos latinoamericanos y su autor dentro de su profesión y fe, es también es seguidor del folklore argentino y también se afirma que "considera a la música como un instrumento poderoso para llegar al corazón de su gente" (Garlarza Noticias, 2012)

La cantata fue grabada por el grupo llamado Músicos Y Cantores Azuleños, en la editorial *Bonun*, en Buenos Aires.

Nacional.

El Príncipe Tulicio o Asinus Aureaus en la Costa Pacífica Colombiana.

El autor presenta en este artículo un libreto para una cantata que lleva por nombre "*El Príncipe Tulicio*" basada en la recopilación que hace el escritor Alfredo Vanín, de una creencia mitológica de la costa del pacífico colombiano en la región de Guapi Cauca, el autor afirma que: "La historia es una curiosa apropiación del mito de Psiquis y el Amor que Apuleyo nos narra en *El Asno de Oro*" (Montaño Vivas, 2011, p. 179). La finalidad de crear esta canta en primera instancia es establecer una relación sincrética entre estas dos creencias mitológicas, como segundo es no dejar en el olvido y mantener la tradición oral de esta región, musicalizando los textos como medio de preservación.

Regional.

Mitos y leyendas en torno al Páramo y La Laguna Telpis en el municipio de Yacuanquer – Nariño.

Este proyecto de investigación permite resaltar la importancia de la tradición oral, como elemento de convivencia y permanencia del pensamiento ancestral, los autores dan a conocer sitios que para sus habitantes son sagrados como la laguna de Telpis, donde en medio de ella se crean historias de sucesos sobrenaturales o míticos y dan una interpretación a las historias más relevantes:

“Mitos, relatos y leyendas que generalmente se originan en lugares como lagunas, cuevas, caminos, donde las energías naturales chocan abriendo una puerta de entrada a lo sagrado que nos lleva al encuentro con seres que forman un vínculo esencial con esa otra dimensión de la existencia portadora originaria de verdad: el duende, la viuda, el gritón, la vieja del monte” (Juaspuezan & Ortiz, 2003, p. 9).

Esta investigación concluye con un proceso de etno-educación en el sector especialmente dirigida a los niños, en resaltar y valorar las tradiciones de su pueblo, las historias, los mitos, las leyendas que se gestan a partir de lugares sagrados permitiendo evocar algunas de esas fuerzas presentes en la naturaleza; confluyendo en la creación de imágenes míticas que permiten el encuentro entre el antes y el ahora en unión con la trascendencia.

Cantata Leyendas de Nariño.

Una Cantata basada en el libro *Leyendas De Nariño* del autor Oswaldo Granda Paz. El autor afirma que: “todos estos relatos van dirigidos o enfocados a rescatar y a poner en valor la tradición Nariñense de origen indígena” (Granda Paz, 2001).

Estos textos fueron musicalizados en forma de cantata por el maestro John Granda Paz en 1998-1999. Que consta de una parte oral, articulada a varias secciones musicales. Para mantener el contexto de la región, la obra se realizó en un formato de música andina latinoamericana con mixturas de cuerdas frotadas, con el fin de dar testimonio a la memoria colectiva de las tradiciones, mitos y leyendas de la región, utilizando la música como medio de preservación.

Esta Cantata fue estrenada en el Teatro imperial en la Ciudad de Pasto Colombia, interpretada por el grupo Apalau al que pertenecía Jonh Granda (creador de la música) el día 13 de diciembre de 2013, El concierto quedó registrado en video digital y sus respectivos audios, trabajo en el que tuvo parte Boris Arteaga, artista nariñense en la creación del diseño visual en caratula, afiche y pintura para cada sección de la obra.



Imagen 3. Afiche publicidad del lanzamiento de la cantata "Leyendas de Nariño"

Apalau (2013). Leyendas de Nariño. [Imagen]. Recuperado de <http://apalaupesto.blogspot.com/2013/02/leyendas-de-narino.html>



Imagen 4. Afiche publicidad del lanzamiento de la cantata "Leyendas de Nariño"

Apalau (2013). Leyendas de Nariño. [Imagen]. Recuperado de <http://3.bp.blogspot.com/-mGA2GOOYGMk/UQ79ngbpjkl/AAAAAAAAAIs/4yzXT97n4UA/s1600/Cantata.jpg>

Marco contextual

Macro contexto.

El Departamento de Nariño en el suroccidente de Colombia, tiene tres unidades fisiográficas: la Región Andina, la Llanura del Pacífico y la Vertiente Amazónica. En la región andina desde el Nudo de los Pastos tiene presente a dos cordilleras, la Cordillera Occidental que resalta los volcanes de Chiles, Cumbal y Azufral y la Cordillera Central con los volcanes Galeras y Doña Juana. Su hidrografía tiene dos vertientes: la Vertiente del Pacífico con sus principales ríos Patía, Guaitara, Mayo Juanambu y Pasto, y la Vertiente del Amazonas con sus principales ríos Guamuéz, Churruguaco y Patascoy.

En la época precolombina está habitado por indígenas Pastos, Quillacingas, Sindaguas, Nulpes, Tumacos, Abades y Chapanchicas, en el siglo XVI siendo orden del gobernador de las tierras conquistadas Sebastián de Belalcázar, geográficamente perteneció a la Audiencia de Quito; durante 23 años en el siglo XIX perteneció a Popayán y se reordeno en 1986. El Departamento fue creado oficialmente hasta 1904 donde su primer gobernador fue Don Julián Buchely Ayerbe (Gobernación de Nariño, 2016).

Micro contexto.

Orígenes.

“Los Orígenes del municipio se remontan a un asentamiento indígena llamado Quiña Quillacinga, donde en 1558 y según los señores García Díaz Arias (Obispo de Quito) y el licenciado Tomás López (Oidor del Nuevo Reino) habitaban aproximadamente 520 indios” (Enciclopedia colombiana, s.f.).

Demarcación de territorio cultural.

En el Manual *Historia de Pasto*, se delimita el territorio Quillacinga a ciertos espacios distinguidos en la imagen desde la lítica, la importancia del trabajo en piedra y siendo este el que se utilizaba por dicha cultura para demarcar su territorio.

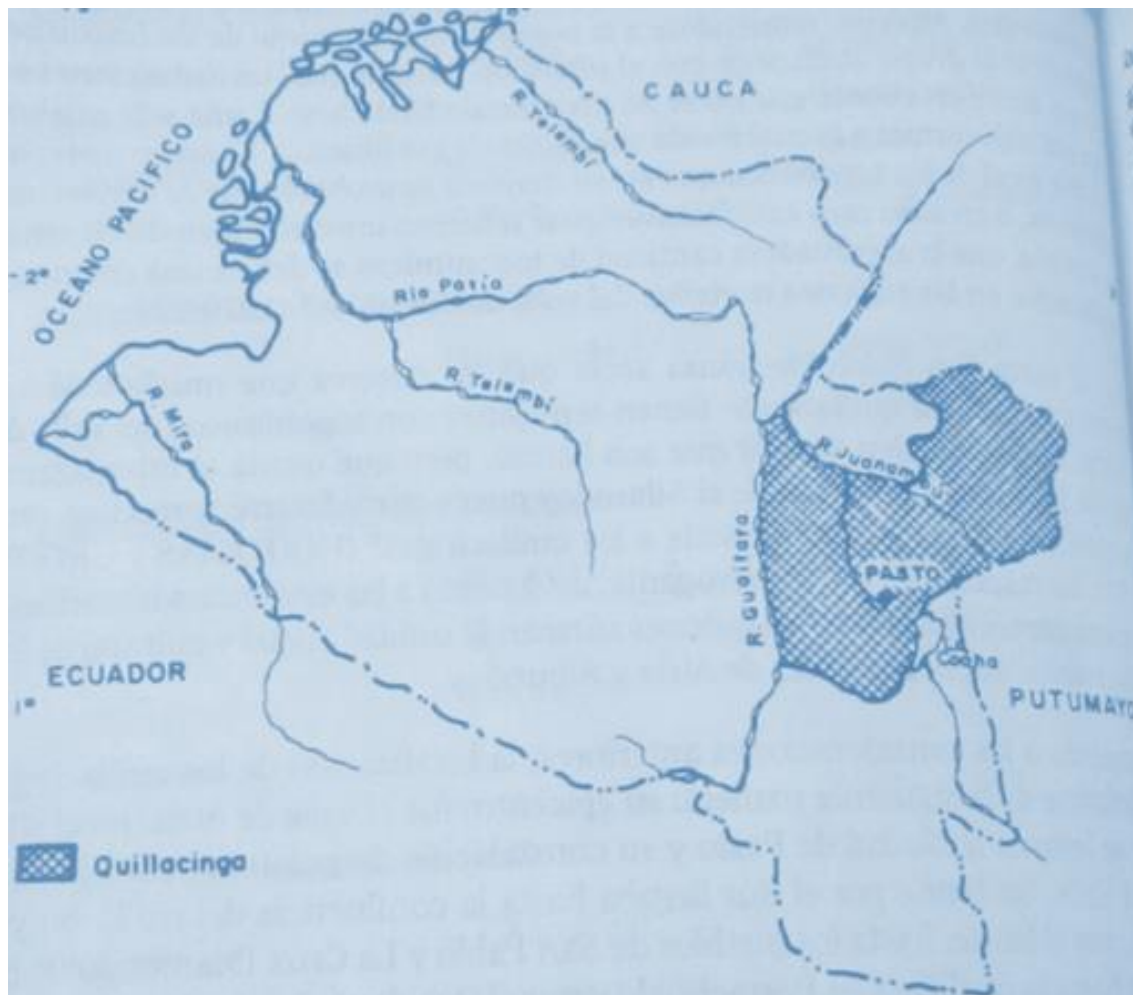


Imagen 5. Mapa territorio Quillacinga

Academia Nariñense de Historia (1996). *Manual de la historia de Pasto*. [Imagen]. “Entre los quillacingas el trabajo en piedra tuvo gran importancia según se deduce de la amplia difusión de arte rupestre y de la fabricación de monolitos. Estos se encuentran distribuidos regularmente en todo el territorio y, de manera especial, en los municipios de Pasto, Buesaco, el Tambo, el Tablón, Arboleda, Albán, La Unión, San Pablo y La Cruz”. (Zúñiga Erazo, 1996, p. 80).

Cuando se menciona los municipios es importante resaltar que la vereda Viña,

pertenece al municipio de Albán con su capital San José, y que se encuentra al norte de Nariño limitando con el municipio El Tablón, el mismo que también es señalado como territorio Quillacinga en el *Manual historia de Pasto* deducido desde la lírica de esta comunidad.



Imagen 6. Mapa político de Nariño

Extra (2017). Mapa político de Nariño [Imagen]. Recuperado de <http://extra.com.co/noticias/local/proyectos-por-64-mil-millones-seran-votados-en-narino-347435>

Quillacingas.

Ubicando a los municipios de Albán y el Tablón en el territorio Quillacinga, podemos hablar de la espiritualidad de los indígenas con respecto a la muerte, no se han encontrado templos para culto, pero si hay bastantes sepulturas que demuestra las creencias relacionadas con otro mundo, según se describe, que cuando moría un indígena, con él se iban sus pertenencias, un indio por cada comarcano que iba al

entierro, que entran a la tumba embriagados con vino de maíz y 2 o 3 mujeres por cada uno de ellos, ”ninguno de aquellos barbaros muere que no lleve veinte personas arriba de su compañía”, iban con tanta gente para cuidarlo de los peligros que imaginan después de la muerte ya que “según ellos el demonio les parece espantable y temeroso” (Cieza de León, citado por Academia Nariñense de Historia, 1996).

“Su desarrollo cultural los llevo a tener un amplio conocimiento sobre la agricultura, y esto se mantiene hasta hoy puesto que la principal fuente de sostenibilidad hoy es la agricultura, para comprender un poco la cosmovisión se tiene en cuenta a los animales [...] se ejecutan ritologías fúnebres, se aumenta el homenaje a animales, entre estos se destaca el dirigido al mono o cusillo”. (Granda Paz, 1996).

Hidrografía.

En la zona de la vereda perteneciente al municipio del Albán (Nariño) es también límite del mismo con el municipio del Arboleda en el departamento de Nariño (Colombia) y esta delimitación se hace con el rio Quiña que a pocos kilómetros es afluente del rio Juanambú que al mismo tiempo en el mismo punto el Rio Janacatú también es afluente del rio Juanambú; debido a la cercanía de la vereda Viña a este punto la pesca silvestre es realizada por todos los oriundos de estas comunidades y su mayor concentración en el rio Juanambú.



Imagen 7. Hidrografía municipio de Albán y Vereda Viña

Guerero Benavides, J. (2014). *Caracterización geográfica del cañón del río Juanambu* [Imagen 41, p. 97]. El río Quiña que pasa a un lado del municipio de San José de Albán hasta ser afluente del río Juanambú y desde el municipio de El Tablón llega el río Janacatú.

Metodología

Línea de investigación

Se trata de una investigación – creación, porque se crea una obra musical que basada en lo que la comunidad suministró en la investigación.

Enfoque de investigación

Para realizar composiciones musicales y literarias desde un elemento tan complejo como lo es la tradición oral de una comunidad, es necesario obtener las perspectivas y conocimientos de sus integrantes, y esto solo se puede abordar desde un panorama amplio como lo es el cualitativo.

Diseño de investigación

La investigación propuesta para el presente trabajo sigue un diseño etnográfico, ya que pretende conocer e interpretar las ideas, creencias, historias y prácticas de una comunidad y, a través del trabajo de campo, recolectar información para que de la forma más fiel al eje fundamental que es la tradición oral perteneciente a esta, pueda ser convertida en versos y musicalizarlos para una cantata.

Estrategia metodológica.

Para la ejecución del proyecto, se desarrolló lo siguiente:

- Demarcación de la comunidad
- Diseño de entrevista cualitativa
- Contactar informantes clave
- Recolección de información
 - Observación de los participantes
 - Entrevistas directas y abiertas
- Análisis y sistematización de información
- Descripción de los temas culturales
- Composición literaria
- Composición musical

Técnicas de recolección de información

Para la recolección de información de carácter cualitativo se utiliza técnicas para que la comunidad pueda plasmar sus conocimientos y creencias que se transmiten por tradición oral a través de las siguientes fuentes:

- Fuentes primarias: observación directa y entrevistas.

Instrumentos para la recolección de información.

En función de las técnicas de recolección de información se utilizan herramientas que permitan el fácil registro para las entrevistas y demás datos importantes sobre el lugar:

- Cuestionario para entrevista.
- Cámara de vídeo y/o grabadora de audio.
- Cámara de fotografía.

Población objeto de estudio

Habitantes de la vereda Viña, del municipio de Albán departamento de Nariño, teniendo en cuenta su voluntad y disposición para participar en este proyecto de investigación – creación, respetando su privacidad.

Análisis de información y creación musical

Análisis de entrevistas

Se realiza una entrevista a 5 pobladores de la vereda Viña con los siguientes requerimientos de información:

- Historias mitológicas más importantes.
- Patrones de conducta en las actividades habituales según las creencias mitológicas.

Dentro de las entrevistas después de validar información necesaria, se hizo preguntas como: ¿conoce sobre historias mitológicas, mitos o leyendas de la región? De las cuales se adquirió conocimientos que coincidían en ciertas leyendas o “cuentos” y en razón de estos se organiza las creencias mitológicas que caracterizan las historias.

También es de mucha importancia captar la expresión a la hora de hablar por lo que las entrevistas fueron grabadas y en su transcripción se conservó la jerga con la que se expresan como cuando omiten letras, así mismo su respeto a las mismas creencias, se preguntó ¿cuáles des estas historias cree que son ciertas? ¿Qué actividades habituales se realizan en razón de una creencia mitológica? Para poder adentrar más en su conducta, en cómo estas creencias afectan en su modo de vida.

Este orden se realiza:

- Ángel María (Personaje)
- Duendes
- Cosecha (Cafetales)

- Viuda
- Tres Pesos
- Guando

De esta manera se organiza la información con los aportes de cada habitante que desde sus historias aludió a las creencias mitológicas más importantes.

Vereda Viña



Imagen 8. Centro Educativo vereda Viña

Fuente: Esta investigación. En Centro Educativo de la vereda Viña marca la llegada de habitantes y visitantes a ella, siendo además el sitio de encuentro de la comunidad.

Este espacio geográfico cultural desde la observación, como describe el marco contextual, su clima es templado, la mayoría de sus casas son coloniales y de techo alto,

cada hogar tiene un jardín pequeño o grande dependiendo del gusto y hábito de sus residentes en cultivar flores, tienen la unidad sanitaria y el mesón de lavar ropa a fuera de la casa. La mayoría del espacio que le sigue se aprovecha para el cultivo que en su mayoría es café, intercalado con árboles de naranja, limón o plátano, las casas coloniales tienen una cruz en su techo de hierro, aunque es común que sus puertas sean de madera, gran parte ya tiene puertas en aluminio o acero.



Imagen 9. Cultivos de café de la vereda Viña
Fuente: Esta investigación

Las cocinas son los espacios en que habitualmente reciben a las visitas, sus estufas son elaboradas con barro y se utiliza leña como combustible para cocinar, además de los objetos comunes como ollas platos y etcétera, se ven herramientas de

trabajo de agricultura como picos y palas, y también conejillos de indias o cuyes y su alimento.



Imagen 10. Cocina vivienda vereda Viña

Fuente: Esta investigación. Los habitantes aún cocinan en tupas sitio de reunión de cada familia, además de ser espacio para la crianza de especies menores.

Personajes, espacios geográfico-culturales y creencias

Ángel María.

Esta es la primera parte y su contenido aluce a un hábito de un poblador de esta comunidad y como su vida se desarrolla en respeto a estas creencias.



*Imagen 11. Ángel María Granda (Q.E.P.D.)
Habitantes San José de Albán (2000). Ángel María Granda [Fotografía]. Recuperado de:
Facebook.*

“...estas historias las conocí porque mi tío Ángel y mi tío Moisés en las noches de luna llena, no sé, como en ese tiempo no había luz nada pues era con velas, en el tiempo de niños era con petromax nosotros teníamos allá, entonces cuando eran noches de luna nosotros salíamos a jugar al patio de mi tío Moisés y mi tío Ángel nos contaba unas leyendas y mi tío Moisés otras Leyendas. Y a las Tres de la tarde o así cuando el bajaba a la quebrada, que él era pescador se llevaba en las quebradas”. (A. Granda, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

“Si allá en la chorrera siempre lo miraban, que lo miraban al duende... Ángel María en uno y el otro... José Granda” (U. Granda, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

Ángel María Granda, según descripción realizada por su sobrina Amparo Granda (2019), es un personaje oriundo de la vereda Viña, en el municipio de Albán Nariño; quien independientemente conseguía la mayoría de los alimentos de la naturaleza, ya que era pescador, cazador y agricultor; considerado el único hornero en la región para las molindas donde se fabricaba el alfeñique y la panela. Ángel María quien muchas veces ha contado a sus hijos, sobrinos y nietos, historias sobre acontecimientos mitológicos que se viven en la vereda Viña.

Ha asegurado ver a los duendes y sus celebraciones, los describía con un lenguaje muy particular, como bien se menciona anteriormente, él era pescador, se dice que salía muy temprano a buscar los señuelos en la tierra y regresaba muy tarde desde el río Juanambú subiendo por la rivera del río Quiña quien lo empata más arriba, donde el camino sobre el río se siente más extenso al regreso, y por eso se dice que la corriente va lenta, es muy buena para la pesca, pero muy negativa para el regreso según los pobladores, destre el camino hay que pasar sobre el río con pies descalzos y saltar las

pedras por que no siempre hay orilla; esta pieza trata sobre el camino hacia la pesca como habitualidad de Ángel María, narrado en tercera persona cuenta como se ve y se siente pero no lo que sucede en estos ambientes.

Duendes.

Este segundo tema ya alude directamente a una creencia mitológica que existe en muchas comunidades a nivel internacional.

“Como seres mitológicos elementales de la naturaleza, guardianes de los bosques y de todos los seres vivos que habitan en ellos, los duendes forman parte de la raza elemental feérica, y junto con elfos, trols y hadas, son los seres más populares de las mitologías celta y nórdica” (Cousillas Rodríguez, 2010, p. 61).

Se trata de los duendes y como la comunidad apropia a los duendes en sus relatos.

Dentro de las narraciones se dice que en camino a la vereda desde el río Quiña, por un camino empinado se pasa cerca de una quebrada donde Ángel María miraba los duendes, la misma creencia coincide en las siguientes entrevistas.

“Cuando al lao de abajo sentimos eso (golpea la mesa con la mano), juepuchicas peleas a la Porra, y así era eso, eso sí, ese si hacía ese... ese duende si ¿no Gloria? ...” (G. Granda, comunicación personal, 11 de enero de 2018).

“Mi tío Ángel decía a las tres de la tarde, una vez cogiendo café decía, Así como hablaba él ¿no?, decía ¡bruta, ¿que no oyes? decía, un duende como que está tocando el bombo...” (A. Granda, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

“Y Otra...que se ha escuchao por acá del duende, o sea que es un niño pequeño y que él asusta, que se enamora de las muchachas, eso, eso sí he escuchao...” (A. Ordoñez, comunicación personal, 11 de enero de 2018).

“¿El duende?, que había un tío y varios vecinos pues que a ellos les gustaba ir a cacería o ir a traer leña por allá a esos huecos, y que lo miraban...” (U. Granda, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

Se organiza el texto con la ayuda de la información suministrada que trata de representar lo que sentía Ángel María, pues el aseguraba que muchos sonidos como: tambores, música, baile (zapateo) entre otros los atribuía duendes en la quebrada, y este tipo de sugestión puede generar en cualquier individuo desconfianza de todo sonido de la naturaleza como: las parcas que se mueven, las sombras o los sonidos como los grillos o las hojas.

Cafetales (Fe en la cosecha).

La fe en la cosecha es la confianza que tienen los oriundos de la vereda sobre las temporadas de los productos más beneficiosos para los agricultores, como el café en primer lugar, todo esto sucede en la época de mayo y junio según doña Amparo Granda, esta fe está tanto en los propietarios de las cosechas como en los jornaleros que también es un punto de encuentro para compartir historias que algunas tratan de esas creencias mitológicas.

“Se hace todo el trabajo que es del agricultor, se siembra café...” (U. Granda, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

“Cuando me recuerdo acá abajo por unos cafetales...” (G. Granda, comunicación personal, 11 de enero de 2018).

“Cuando uno va a coger café es cuando la gente comienza a contar eso...” (A. Ordoñez, comunicación personal, 11 de enero de 2018).

Seguidamente de la importancia de las fechas de cosecha es la importancia de este espacio para que la comunidad se reúne a trabajar y donde más sucede el hecho de comunicar estas historias, como en muchas comunidades hay personas que creen más o creen menos, otras que no creen, unas que antes creían y dejaron de creer. En si, la mayoría de sus habitantes con mayor o menor convicción conocen de estas historias.

La viuda.

Esta creencia tiene un orden fijado a partir de una narración, en la entrevista realizada a German Granda, poblador de la vereda, quien cuenta muchas historias y entre ellos lo que le había sucedido a su padre José Granda. Como bien trata este proyecto, el texto solo incluye las sensaciones, pero la historia trata sobre José, que después de tomar unas copas de aguardiente o chancuco (no se sabe precisar que tomaban en aquel entonces, existe más posibilidad que sea chancuco porque según Edison Parra Garzón en su artículo *Resaca por liquidación en la industria licorera de Nariño*, el 13 de marzo de 1950 se creaba la industria licorera de Nariño donde se producía el Aguardiente Galeras y la juventud de don José fue anterior a 1950), salía en estado de embriagues de una fiesta, frustrado de que no logró salir con una muchacha para convencerla de que tenga relaciones con él, pero en el camino se encuentra a una muy atractiva e inmediatamente piensa en coquetearle y lograr sus intenciones con ellas, y cuando le va a ofrecer de la bebida que lleva en su botella, con la luz de la luna llena le sirve una copa pero cuando se la pasa aquella muchacha bonita le sonrío terroríficamente (una sonrisa muy grande y dientes enormes describe German) y don José sale corriendo del susto para su casa, pues se trataba de un espanta a quien la

describen como la viuda, la historia termina en su casa donde entró asustado y tumbando la puerta y el papá de José, llamado Don Telesforo —*A este es que lo ha'venio persiguiendo la viuda*—. Para este texto se da ejemplo de la historia que contó German:

“Mi papá sí, mi papá si contaba de la viuda, él era... en esos tiempos pues no había luz eléctrica, el sí contaba que el sí... se la había encontrado, cómo dice el dicho “mano a mano” ... por picarselas de enamoraos porque el ella siempre acude” (G. Granda, comunicación personal, 11 de enero de 2018).

“...si enamoraos... él es que era que iba por un camino en noche de luna y es que decía mi papá borracho... como él era chistoso pa'conversar - ¡jueputa! Dis'que decía en ese hijueputa baile no me pude sacar una puta vieja afuera... me encontrara una malparida po'aquí pa'hacerle un chiquillo...

... arriba en el tambo de onde'l asencio pa'acá en ese llano, cuando hiueputa como de aquí allá, donde el Hector disque vio que venía una muchacha, como era noche clarita... ¡ah! esta hijueputa si me la como dis'que él, ¿él pues no? Borracho, una botella de aguardiente y ya que es que se la iba a encontrar, y ya es que la vio como agachada ¿no? el pelo bien bonito, esa si es pa'yo dis'que dijo decia mi papá... y es que se subió a un barranquito así, que subió a un barranquito y el camino allá pa'que el pase...

... sacó la botella de aguardiente, mi papá es que -te vas a tomar una con yo, estás bonita- y él con la claridad es que midió la copa, así pues, llena no pues ya tiene con... va pasando y una mujer grandota y unas muelas ¡virgen santísima! (Hace un golpe con las palmas de las manos) ¡Jueputa!...

... que y es que casi se había muerto, y había llegao a la casa y en ese tiempo disque los papás si es que eran bravos... habían estao, que había llegado visita, así como decir aquí, y había llegado el en la puerta y ¡pum! callo estiraos ahí y ya es que dijo el papá, señor Telesforo... él no lo conocí yo, pero pues Telesforo se ha llama'o -este sinvergüenza es la vieja o la viuda que lo viene corriendo- completo ya es que salieron afuera y ya disque lloraba la viuda por ahí bajito...” (L. Martínez, comunicación personal, 12 de enero de 2018).

“Pues la mayoría siempre es que le tiene el agüero...”

...la vieja cuando la escuchan llorar...” (U. Granda, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

“Que ella llora, que si llora, que si se la siente que llora ceca es porque está lejos, que si se siente que llora lejos es porque está cerca...” (A. Ordoñez, comunicación personal, 11 de enero de 2018).

“Bueno, la viuda es una mujer que le sale a los que son borrachos...” (A. Granda, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

La viuda, es un espectro que asusta a los hombres que son considerados bohemios y libertinos, siempre aparece cuando están en estado de embriaguez, en unas ocasiones asusta, en otras los lleva a lugares lejanos y con señales de maltrato físico.

Tres pesos.

El tres pesos es la historia mitológica de mucha particularidad, se trata sobre un pájaro que canta y los pobladores tienen el agüero de que se va a morir alguien, según Ulises Granda, es preferible ir a la casa y cerrar las puertas si sucede muy tarde y el canto es muy repetitivo, dicen que el canto dice *tres pesos piden, piden*, pero estas palabras la supones quienes lo escuchan, ya que su canto es un silbido como cualquier ave, no se sabe con certeza la especie de este, dicen que su plumaje es parecido al de los gorriones y tiene una cresta, su tamaño como el de una mirla.

“El tres pesos es un pajarito como al tamaño del gorrión con una cresta, poco se deja ver no pues uno de vez en cuando lograba ubicarlo porque es como esquivo porque cuando a él lo van a matar se desaparece, lo pueden tener bien ubicado para dispararle o así, él les salta de una no lo pueden matar y él cada que va haber algún muerto o así es como un mes antes que se lo siente silbar y silbar y su silbido es así suena así, tres pesos piden piden siempre repite así, entonces

uno dice quién será que nos vamos a morir, siempre ese es el dicho del tres pesos ...

... Pues yo desde que nací desde que soy niña me acuerdo que siempre el pajarito existe y siempre dicen que alguien se va a morir cuando suena él tres pesos...” (A. Granda, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

“Sí, que ese es un pájaro que la gente le ha tenido bastante agüero. Que cuando se va a morir alguien el chilla, que chille y chille parejo dicen que es de mal agüero, que se va a morir alguien, por ahí en la vereda...” (U. Granda, comunicación personal, 10 de enero de 2018).

“¡Ah! Pero ese si es un pájaro, un pajarito, ese si es de día jm, ese di es de día que el chilla, ese sí, (no se comprende) ... ese es, pero ese es un cuento ¿no? Mi mamá lo sabía echar ese cuento, ese pajarito era maldecido por Dios porque había hecho matar a una mujer...” (G. Granda, comunicación personal, 11 de enero de 2018).

El canto es el texto que la gente supone *tres pesos piden, piden* más la gente rumora que alguien se va a morir y transmiten esta información, y existen muchas historias que solo nombran los pobladores en las entrevistas de que se escuchó cantar al ave y en los días o en las horas que sucede alguien fallece, y así se ha forjado esta creencia hasta que la mayoría de la comunidad le dan credibilidad a la misma.

El pájaro tres pesos, pájaro crespín o tapera naevia (nombre científico), es una especie de ave cuculiforme perteneciente a la familia de los cucúlidos 4 y único miembro del género *Tapera*, propia de Centro y Sudamérica. Mide 27 cm de largo y pesa 40 g. El adulto es principalmente el gris-castaño anteriormente, rayado con negro. Tiene un arco superciliar pálido, raya malar oscura y una cresta rojiza y negra que se levantan como la parte de su despliegue. Se encuentra en espacios abiertos con árboles o arbustos, en los bordes de bosques. Normalmente tiene una llamada silbada de dos o tres notas, creeespín-creeespín, pudiendo atraerlo si se le hace repetición de su canto. En Colombia, el ave es

llamada "tres pies" por el parecido onomatopéyico con estas palabras y su canto. En las zonas rurales a muchas personas el canto es augurio de muerte y desgracia, asociando el canto con la muerte de alguien cercano o tragedia. Al ser un animal tan tímido, muchas veces pasa inadvertido y el canto toma un tinte más misterioso por ello mismo. (Wikipedia, s.f.)



Imagen 12. Pájaro tres pesos
Guzmán, Carlos (2015). *Bellas aves*. Pájaro crespín [Fotografía]. Recuperado de <http://bellasavesdeelsalvador.blogspot.com/2015/11/tapera-naevia-tres-pesos-pido.html>



Imagen 13. El pájaro tres pesos visto por un habitante de la vereda Viña Granda (2018). Fotografía inédita tomada el 21 de diciembre de 2018 a las 18:00 horas cerca de la casa de habitación de Doña Isabel Molina, quien falleció ese mismo día a las 19:30 horas.

El guando.

El guando según la comunidad:

“aquí por lo menos la cuestión del Guando y...

... el Guando es efectivo aquí, el... él siempre anduvo, anda por...

...los que anda por los caminos viejos, aquí hay un camino que... que según me contaba mi papá es el camino que ellos han ido, los abuelos de ellos a Pasto, en ese tiempo no había carretera si no era a lomo de buey, iban a traer llevaban maíz según mi papá y ellos traían era sal, y en esos caminos viejos se aferró esa ilusión, que ese es un... contaba mi papá qué es un... era un como un bombillo rojo...

...un bombillo rojo y es una velocidad, pero impresionante...

... eso, eso, que dice eso ahí ese abajo en el río mi papá, el Ignacio y...

...y el Edgar y el Gilberto Gómez, los cuatro, quemando y cuándo es que miraron así arriba, al bordo del tablón cuando ¿cómo? que juepuchicas, una luz de un carro, pero rojo si por ahí...

...viene por el camino viejo, pero sé que es que era así, era así... como irse el camino así eso es que llegaba ¡Plum! arriba y ellos ahí como decir así, y en ese barranco allí el río y...

...que llegó al río y... y ahí se perdió la luz, perdí pa'aca que's que sentían un viento y según el ruido, según el ruido dis'que decían así -alcen bajen alcen bajen alcen bajen-; y eso uno de joven, eso es' mentira de los viejos, ¡mentira!, si existe, existen los fantasmas, existen, que aquí ya no hay por motivo de que ya en el campo nos llegó las... la energía eléctrica y las energías se encuentran y se queman..." (G. Granda, comunicación personal, 11 de enero de 2018).

Sobre al que sucede no muy a menudo en alguna noche, cuando se escuchan ruidos y que desde donde voltea el camino sobre la montaña en la lejanía se observa una procesión de gente, con velas y esto aparentan que llevan a un difunto, se nota que el ataúd lo suben y lo bajan –arriba y abajo-, esto es relacionado con la historia de Jesús de Nazaret según la comunidad católica y cristiana (Lucas 23: 50-56 “Reina Valera” 1960) donde se narra la muerte y sepultura de Jesús, y a esto se le quiso hacer al personaje del diablo como imitación de esta muerte, este es el guando.

Sistematización de información

Tabla 1. Sistematización mitos y leyendas

Elemento de sistematización	Tema de los mitos					
	Ángel maría	Duende	Cosecha	Viuda	Tres pesos	Guando
Medio de transmisión	Tradición oral	Tradición oral	Medio para la transmisión oral	Tradición oral	Tradición oral	Tradición oral
Fuentes	Amparo Granda – Ulises Granda	German Granda, Amparo Granda, Ulises Granda y Alba Ordoñez	German Granda, Ulises Granda, Alba Ordoñez	German Granda, Luz Martínez, Ulises Granda, Alba Ordoñez y Amparo Granda	Amparo Granda, Ulises Granda, German Granda	German Granda
Categoría temática	Histórico cultural	Histórico cultural	Histórico cultural	Mito moral	Mito etiológico	Histórico cultural
Causa para el origen de la historia	Personaje	Desconocido	Prácticas habituales	Desconocido	Dios lo maldijo por causar la muerte de una mujer en manos de su esposo	Desconocido
Descripción física	Hombre mayor (de 60 años) con camisa y sombrero, no utiliza calzado, tiene	Niño pequeño – hombre adulto de estatura de niño	Espacio geográfico cultural – lugar en ladera donde hay sembrados de café	Desde lejos se ve como una mujer con características físicas atractivas – desde cerca se ve que tiene sonrisa aterradora	Pájaro pequeño con cresta y plumaje opaco gris con rojo	Una luz que se ve en la lejanía de color rojo - una procesión de gente con un difunto que se ve en la lejanía

	poquitos dientes.					
Tipo de cercanía	Contacto directo	Ha aparecido frente a personajes terceros – se escucha - se ve su estropicio	Sitio de encuentro de los pobladores – donde se comunican estas historias	Frente a personajes terceros - donde hay sensación de posibilidad de acontecimiento sobrenatural	Se lo escucha, se lo ve– sin contacto físico	Se ve y se escucha en la lejanía
Efecto o cualidad	Según los pobladores: el conocía donde vivían los duendes y comunicaba muchas creencias mitológicas.	Se enamora de su mártir – hace estropicios – toca tambor	Comunicación de creencias mitológicas – sensación de miedo y sugestión	Asusta a hombres en estados de embriaguez – lloira – hipnotiza a los hombres	Anuncia la muerte de un ser humano con su canto	Provoca sensación de miedo y sugestión
Vigencia según los pobladores	Hombre fallecido – se cuentan historias	No se ha visto en la actualidad de 2019 – se cuentan historias, anécdotas vividas por él	Actual – aún sucede	Actual – hay hombre precavidos – se cuentan historias	Actual – se cuentan historias – aún sucede	No se ha visto en la actualidad de 2019 (por existencia de energía eléctrica)– se cuentan historias

Conversión de la oralidad en versos

Jean-Francois Lyotard (1987) , en *La Condición Postmoderna*, obra en la que trata el saber en las sociedades más desarrolladas, deslegitima los grandes relatos y en ello los relatos que legitiman verdades dentro de la comunicación como pronunciar un enunciado que asegura una verdad; describe que según el contexto, los receptores y más aún el que comunica la verdad, también la pone en duda, por ello esta verdad puede ser falsa, puede considerarse una interrogación o puede ser una petición etc. con esto demuestra un nuevo panorama al que él llama “*los juegos del lenguaje*”, donde sin aun deslegitimizar la modernidad, hace entender lo necesario para considerar una conversación un juego y como se modifica la forma de jugar respecto a reglas que no se inventan, pero que existen entre quienes se están comunicando , a los cuales denomina el *destinador* y el *destinatario*, ahora bien, para enriquecer los versos de la cantata es necesario ir más allá, los *juegos del lenguaje* son una herramienta para entender lo que los entrevistados quieren transmitir y que exista la posibilidad de que el receptor pueda imaginar las situaciones que narran.

Para realizar una composición literaria que se pueda convertir en música, de acuerdo a la recolección de información de una entrevista en la que se relata historias, estos *relatos* deja de ser la procedencia para la composición, los *no relatos* que se encuentran implícitos en las historias son el componente principal para la composición.

Para hacer un *no relato* es necesario deslegitimizar el *relato* que al tratarse de una creencia mitológica acreditada coloquialmente se hace uso de los elementos pertenecientes a la realidad tangible del lugar en donde suceden los hechos contados

para crear el texto y el sentido del uso de las palabras para que se entienda el mensaje implícito que es la *sensación*.

Esta explicación escruña sinónimos para justificar una sensación, pero sería refutable si se asegura que el oyente o receptor de verdad puede llegar a sentir *miedo* o *soledad* más lo que es posible justificar no es lo legítimo si no la justificación de parte del *destinador* y esto es argumentable desde el método científico que deja atrás el positivismo.

Liotard (1987) mas adelante en su obra donde toma como tema la *pragmática de la investigación científica* (cap. 13), donde se deslegitima que el objeto de la ciencia sea en la eficiencia para buscar una verdad, si no en buscar la paradoja, que para el postmodernismo de Lyotard sería lo inteligible:

La expansión de la ciencia no se hace por medio del positivismo de la eficiencia. Es lo contrario: trabajar con la prueba es buscar e «inventar» el contra-ejemplo, es decir, lo ininteligible; trabajar con la argumentación, es buscar la «paradoja» y legitimarla con nuevas reglas del juego de razonamiento (Lyotard, 1987).

Como aporte postmoderno los versos de la cantata no narran las historias de las que nacen las creencias mitológicas porque así asegurarían una verdad, si no que de acuerdo al contenido de las historias y a *los juegos del lenguaje* influye la imaginación del destinatario y cabe la posibilidad de una intervención donde se plasme lo que el destinatario puede imaginar de cómo se viven estas historias en *micro-relatos*, *paradojas* y *juegos de lenguaje*, estos versos que son *composición literaria* para la cantata son rigurosamente enriquecidos con aportes de la *composición musical* para que

la música sea objeto en el presente juego del lenguaje en esta investigación, las explicaciones de la composición musical están más adelante.

Para favorecer la comprensión de los cantos, se hace el uso de recitativos que también son expresiones postmodernas.

Ángel María.

Cuando se trata de un personaje, más que su descripción física, se hace valor su descripción sobre el valor que tenía en la comunidad, desde la fuente original se dice que era pescador, fabricante de chancuco (Licor artesanal) y único hornero (Encargado del horno de la molienda).

Ángel María baja

Baja por la rivera

Ángel María sabe

Que la corriente es lenta

Ángel María lleva

Señuelos de tierra negra

Ángel María pisa

Humedad roca y arena

C.C. Belalcázar Granda

Para el inicio de la cantata simplemente se presenta al principal medio de información sobre creencias mitológicas, ya que sus actividades que radican fuera del entorno social hacen de él, un personaje característico para que pueda adquirir experiencia en sucesos que atribuyen a hecho sobrenaturales. Estos juegos de lenguaje

expresan su cotidianidad, su realidad al ir al río, un lugar donde hay más agüero y probabilidad que sucedan este tipo de hechos; y así en las creencias que ya contienen un ser o hecho sobrenatural específico cantadas y recitadas más adelante existe un contexto y una personalidad por las cuales se vivieron y por las cuales se desarrollan.

Duende.

En esta composición se utilizará el siguiente fragmento:

La noche va opacando los guamos secos

Y las copas se esconden detrás del cielo

Hasta el café se asombra y cubre misterios

Y la frente se hela besando al viento

C.C. Belalcázar Granda

Describiremos el primer verso *La noche va opacando los guamos secos* y como información a partir de las entrevistas se tiene que:

- Hace aproximadamente 4 décadas en la vereda Viña no había luz eléctrica.
- La noche es totalmente oscura
- Y a partir de la realidad se entiende que:
- La noche es totalmente oscura porque no existe luz eléctrica
- Los huamos que es un fruto producido en climas templados cuelgan en las partes altas de los árboles
- Al oscurecer el cielo las partes altas de los árboles no se distinguen por la oscuridad

A partir de esta realidad de perder la visibilidad de los guamos por la oscuridad se describe que la noche opaca los guamos, son invisibles y a ello al mencionar *noche* y *opacando* alusivo a la oscuridad puede producir una sensación de miedo o de soledad. Y ahora justificaremos su título *El duende*, puesto que no habla de ellos, pero sus pobladores si lo identifican a través de la sensibilidad auditiva, sus dos primeras estrofas centran la atención en la sugestión que produce la soledad en sus campos, se ubica en un contexto geográfico cultural y a continuación:

Coro:

(Largos son los caminos)

Y las sombras llevan el ritmo

Y las flautas salen del limbo

Las parcas golpean tambores

Los grillos ya son cantores

C.C. Belalcázar Granda

Este coro hace mención de la sensibilidad auditiva que hace imaginar a los duendes, puesto que en las historias de las fuentes originales se dicen que ellos golpean tambores, y tocan flautas, y a veces cantan; pero en un ambiente hostil como el que pone al principio, los ruidos pueden ser confundibles, no es verídico que los duendes generen los ruidos que se producen (deslegitimizan este relato y busca la paradoja), pero por las creencias mitológicas de fe de que los duendes hacen esta música o esos ruidos y es una generación de duda y no de seguridad de una verdad legítima.

Cafetales (Fe en la cosecha).

Para esta pieza, presenta un ambiente de comunicación, habla de la siembra de los campesinos, del valor de la cosecha y más que decir de que se trata se dice que se hace y como se vive en este ambiente.

El primer juego de lenguaje es el *enjirpar golozales*, que en palabras más amables es regalar dulces, y es el dulce café de la tierra. Su segundo verso es como las siembras de café desaparecen las divisiones de terrenos, cuando con guadua o tablas se dividen las propiedades de los cafetales, en la lejanía no se ven por que cubren las matas de café a las vallas hechas con guadua y madera, por eso dice *disfrazando maderales*.

Verdes cafetales enjirpando golozales

Verdes cafetales disfrazando maderales

C.C. Belalcázar Granda

Va entre las flores

Saltan gorriones

Entre los palos

Vuelan cantores

C.C. Belalcázar Granda

Su final es la parte superpuesta, el pequeño relato que sucede una vez, sucede siempre y nunca sucede igual; de camino desde los cafetales a los hogares se siente toda la naturaleza pero ¿Cómo volver esos hechos palabras?, desde el micro-relato de

Lyotard se justifica las cosas pequeñas como para y ver flores, sentir que por los pisos los gorriones pasan y pasan a vuelos pequeños (parece que saltan), los palos simplemente son los troncos de los árboles y los cantores son los pájaros que cantan que tienen alma para ser cantores, así se compone un última estrofa ejemplifica anteriormente.

La viuda.

Esta creencia mitológica para la creación literaria contiene una historia completa sobre algo sucedido, pero para su carácter postmodernista no se la cuenta si no que se escriben los hechos que contienen sensaciones, su frase principal de la primera parte es:

Fresca la luna llena la tierra pesa en los caminos

Monte de 'onde el Acencio pa'aca el chancuco ese es mi destino

Aaa... Aaa... Ay Alumbrame luna llena

Para medir mi copa te necesito luna llena

C.C. Belalcázar Granda

Un inicio de ubicación contextual sin aspectos cronológicos, (para Lyotard el tiempo no debe existir en el micro-relato), así solo es válida la sensación de pesadez en el ambiente pasando por un camino de tierra (es sugestión), tratándose así de un juego de palabras.

Se trae palabras propias como el *Chancuco* que el licor artesanal de la comunidad y si ese es el destino del narrador es porque su fin es emborracharse.

En su tercer verso le pide a la luna que lo ilumine para medir su trago y no desperdiciarlo, como en la época de la historia no existía la luz eléctrica la luna es el foco que tenían los pobladores en las noches para distinguir cosas.

Corre que te atormenta tu trago

Corre que te atormenta

Por andar de bandi'o

Hombre en que te has meti'o

Corre que te atormenta su gesto

Corre que te sonríe

Por andar de bandi'o

Hombre en que te has meti'o

C.C. Belalcázar Granda

Esta segunda parte refiere a un llamado de atención porque desde lo moral y como *mito moral* desde Eliade, las intenciones del personaje que vivió la situación de encontrarse al ser sobrenatural de la viuda, no tenía buenas intenciones según las normas morales y católicas de la comunidad, por eso el suceso refiere más que a un castigo, a un susto y se le dice aquel personaje que corre que le sonríe terror ficamente, y el uso de palabras propias nuevamente omitiendo consonantes: *bandido* = *bandi'o* y *metido* = *metid'o*.

Tres pesos.

En este fragmento casi no hay una transformación de la oralidad a textos, hay una utilización de los textos, el principal es:

Tres pesos, piden, piden

C.C. Belalcázar Granda

Que es lo que los pobladores suponen que dice un pájaro que lo llaman *tres pesos*.

El Tres pesos va cantando

Es que alguien se va a morir

C.C. Belalcázar Granda

Y la segunda parte da a entender el agüero y que cuando este pájaro canta anuncia la muerte de alguien, y el uso de las palabras *Es que alguien se va a morir* simplemente es un chisme que la gente comunica cuando lo oyen cantar.

Guando.

Este último fragmento contiene una ubicación de contexto escrito a modo de juego de palabras, priorizando sensaciones más que relato al utilizar frases *como se oyen pasos por la ventana, van apareciendo luces encendidas* convirtiendo una historia tomada de la fuente original en un micro-relato.

En medio de la oscuridad se oyen pasos por la ventana

Camino pa'arriba, van apareciendo luces encendidas

Arriba y abajo

Arriba y abajo

Suban, bajen

Suban, bajen

Michael Fernando López H.

Su final es un desarrollo de cuatro palabras de la reiteración de cómo ven moverse las luces, provocando tensión de no saber de qué se trata o que provoca la existencia de luces donde no debieran existir, sumado el anticipado conocimiento de atribución a creencias mitológicas de estos sucesos las cuatro palabras *arriba, abajo, Suban y bajen*, cobran sentido siendo así un micro relato programado.

Obra literaria

Pesca.

Recitativo

El hombre que con pies descalzos baja por los sembríos de la succulenta bebida, que por las mañanas despierta con su delicado tacto los sentidos de aquel que desentierra señuelos, señuelos para dar a sus amores y encontrar pasión o señuelos que desde la realidad lleva para la pesca.

C.C. Belalcázar Granda

Canto

Ángel María baja

Baja por la rivera

Ángel María sabe
Que la corriente es lenta
Ángel María lleva
Señuelos de tierra negra
Ángel María pisa
Humedad roca y arena
Coro:
Ángel María baja
Baja por la rivera
Ángel María sabe
Que la corriente es lenta

C.C. Belalcázar Granda

Duendes.

Recitativo

Escribiendo con tinta de río sobre el tapiz que en lo profundo de su sentir conoce el peso del botín que lleva Ángel María, pues la naturaleza, la madre tierra son los únicos que saben del agobio que se desprende de su cara por su supervivencia, por la supervivencia de los suyos, y él únicamente sabrá lo que la naturaleza esconde, que borrosamente y desconfiando de la realidad admira esa deslumbrante juerga de pequeños seres que cantan y bailan, Ángel María, sin su ansia de saber más, escribe más rápido con sus pies en la tierra

C.C. Belalcázar Granda

Canto

La noche va opacando los guamos secos
Y las copas se esconden detrás del cielo
Hasta el café se asombra y cubre misterios
Y la frente se hela besando al viento

Coro:

(Largos son los caminos)

Y las sombras llevan el ritmo
Y las flautas salen del limbo
Y las parcas golpean tambores
Y los grillos ya son cantores

C.C. Belalcázar Granda

Cafetales

Recitativo (Amanecer)

Ya retorna el amanecer, huele a café colado por manos que llevan el tizne de viejas parcas que ardiendo terminan su servicio en la naturaleza, otras ya son las que sostienen a los cantores que entusiasman el oído al iniciar el día, día de trabajo, día de recoger café y que más para admirar la belleza de la naturaleza en el día y contar lo que solamente ilumina la oscuridad.

C.C. Belalcázar Granda

Canto (Fe en la cosecha)

Verdes cafetales enjirpando golozales
Verdes cafetales disfrazando maderales
El campesino cantando siembra
Dentro el arado su amor cosecha
Cose el canasto pa' los jornales
Dentra a sus surcos cargando fierros
Si va amarillando la cosecha va floreciendo
Si va a surco abierto la cosecha se va esparciendo
Va entre las flores
Saltan gorriones
Entre los palos
Vuelan cantores

C.C. Belalcázar Granda

La viuda.

Recitativo (Fiesta)

Ya después del jornal, la sombra opaca los cafetales y el camino que solo es alumbrado por esos pequeños ojos con los que quiero despertar hasta que tu piel se arrugue, pues que no pueden encajar en mi mirada por no satisfacer los viejos rituales donde la palabra y el poder son medio para juntar realidades pero no almas, más la bebida es acompañante del pobre que no puede poseer felicidad, pero se regocija con su

chancuco en la fiesta, pero sale solo en busca de otra alma que siga sus pasos, más en la soledad y en la oscuridad no solo están las almas de este mundo, si no las que nos visitan y nos cargan, las que no se desprenden de este mundo por la cruel vivencia, las que ni siquiera sabemos si alguna vez fueron almas, la vieja y la viuda.

C.C. Belalcázar Granda

Canto (Viuda)

Fresca la luna llena la tierra pesa en los caminos

Monte de 'onde el Acencio pa'aca el chancuco ese es mi destino

Aaa... Aaa... Ay Alumbrame luna llena

Para medir mi copa te necesito luna llena

Fuerte con paso firme, pisada que no agarra gallinas

Con camisa y sombrero, yo voy bien voy acicalado

Maja muchacha linda que no ha querido salir p'afuera

Maja muchacha bella que te ha incubi'o to'a esa malesa

Agacha que te he mira'o, no habi'o hombre que te alegre

Toma esta copa de trago que te he servi'o con la lune llena

(Parte rápida)

Corre que te atormenta tu trago

Corre que te atormenta

Corre que te atormenta tu trago

Corre que te atormenta

Por andar de bandi'o

Hombre en que te has meti'o
Corre que te atormenta su gesto
Corre que te sonríe
Por andar de bandi'o
Hombre en que te has meti'o

C.C. Belalc azar Granda

Tres pesos.

Recitativo

Su canto aparece cualquier día, atardecer o noche, no lo define ni el tiempo ni el espacio calculado por nosotros, nos anuncia que las puertas de la otra vida se abren, su belleza solo se ve desde lejos pero quien nadie puede acariciar, ya no es amor lo que se siente al escuchar, hay quien dice que fue castigado por hacer asesinar a una mujer por su esposo, por cantar en su ventana y producir celos, y por eso ya no puede transmitir el calor de la vida, si no el de la muerte.

C.C. Belalc azar Granda

Canto

Tres pesos, piden, piden
El Tres pesos va cantando
Es que alguien se va a morir

C.C. Belalc azar Granda

El guando.

Recitativo (Huayno)

La luz de la ventana que nos presenta la muerte, dicen que es una procesión o un carro, al fin todos terminamos nuestro paso por esta tierra así.

C.C. Belalcázar Granda

Canto

En medio de la oscuridad se oyen pasos por la ventana

Camino pa'arriba, van apareciendo luces encendidas

Arriba y abajo

Arriba y abajo

Suban, bajen

Michael Fernando López H.

Creación musical

Es sabido que la composición musical de una cantata se basa en el texto, clarificando que el fin es resaltar los contenidos extra musicales, así como en la conversión de la oralidad en versos trata de operar con el *micro-relato* con la intención de redactar textos que describan sensaciones que están implícitas en las historias, el fin de la música es fortalecer estas sensaciones.

Utilización de la música programática.

La utilización de la música programática dentro de la obra se trata desde la visión de Zamacois, en su *Curso De Formas Musicales*, ubicándose en la disparidad de los grupos al género dramático, es decir que la música está sujeta a los textos, y el uso meramente descriptivo en secciones que lo ameritan.

Los momentos musicales se desarrollan desde dos subsecciones de lo perteneciente a lo dramático, secciones como desarrollo un motivo descriptivo que está en la mimesis de sonidos de la naturaleza del contexto, con la voz de cantantes e instrumentos pertenecientes al formato de instrumentos que se está manejando, por ejemplo, *Tres Pesos*, *Amanecer*, introducción *El Guando* e introducción *El Duende*, y lo que se realiza de acuerdo al aire que se desea representar con el texto y para ello se acude a la selección de ritmos de la región de Latinoamérica.

Utilización de los ritmos.

Ritmos a tempo lento, andante o cadencioso para las secciones que intentan describir calma o seguridad (ejemplo. *Pasaje*, *Bambuco viejo* etc.), ritmos a tempo rápido allegro o vivace para secciones que intentan describir afán o angustia. (ejemplo. *Catira*, *Zamacueca* etc.), y ritmos que sean alusivos a la intención del momento que se quiere describir como para una fiesta se utiliza el ritmo de *sonsureño* y para algo fúnebre el ritmo de *Yaraví*.

Ritmos tradicionales Latinoamericanos.

En esta cantata se hace escogencia de algunos ritmos de música tradicional y popular latinoamericana, el sentido es de trascender las fronteras geográficas como ha sucedido en esta música y que predominen la cultura en cualquier lugar de Latinoamérica para este caso o de mundo entero, en un documento gubernamental en Colombia sobre la música y las culturas se habla de cómo la música en las fronteras de este país en cualquiera de sus direcciones la gente va y viene así como su música donde dice “Las fronteras territoriales se entrecruzan con la música” (Ministerio de Cultura, 2012) y además su conclusión es: “Hoy, exploramos su legado al tiempo que nos asomamos al espectáculo de una diversidad musical que pervive indiferente a las fronteras y que cambia rápidamente sin perder su fuerza” (Ministerio de Cultura, 2012). Es así como la música como cultura sobrepasa las fronteras y puede hacerse propia en cualquier espacio, para cualquier comunidad y para cualquier fin que sea para bien de la humanidad, así como lo hace Hipócrates en especialidad para la ciencia, en este caso es para la Cultura y el Arte.

“Me comprometo solemnemente a consagrar mi vida al servicio de la humanidad”

Del Juramento Hipocrático – Portal de la Red de Salud de Cuba

Bambuco viejo.

Ritmo del litoral pacífico de Colombia, las músicas de marimba de chonta y el bambuco viejo que se conoce después como currulao, se marca a 6/8, música que pertenece a las comunidades que habitan en los ríos que desembocan en el mar pacífico;

la adecuación de esta música será llevada al formato general que se maneje, sustituyendo las funciones de los instrumentos tradicionales por los instrumentos con los que cuente el formato de la musicalización.

Vidala.

Ritmo a 6/8 mu lento, se hace de forma cantada o instrumental y se toca con guitarra popular en Argentina.

Zamacueca (Marinera).

Ritmo peruano de baile, es cantado y se acompaña con generalmente con guitarras.

Festejo.

Es un ritmo peruano de la costa norte, tiene una caracterización instrumental que es el *cajón peruano*, instrumento de percusión. Su danza se distingue a una pajera que baila en medio de los músicos y todos alrededor hacen parte de la música, este ritmo va a 6/8.

Bambuco.

Ritmo que identifica a Colombia y se escribe en 6/8, su velocidad varía de acuerdo a la intención, y generalmente se interpreta con cuerdas pulsadas, en especial tiple y guitarra.

Sonsureño.

Es un ritmo característico del Departamento de Nariño en Colombia, se hace a 6/8 y comúnmente se interpreta con guitarra, requinto, acordeón, violín y flauta (flauta barroca), es similar al bambuco, pero sus cualidades melódicas son más sobre la escala pentatónica con adornos.

Pasaje llanero y Catira.

Estos ritmos de los llanos orientales de Colombia y Venezuela, los dos se escriben en $\frac{3}{4}$ y varía su velocidad, el primero es cadencioso y el segundo muy rápido.

Sonidos de la naturaleza.

Es la mimesis de animales y sonidos de árboles, ríos y elementos del campo llevados a instrumentos musicales.

Yaraví.

Música de carácter fúnebre, se hace a $\frac{3}{4}$ y es cadencioso.

Huayno.

Ritmo que se reconoce de Perú y Bolivia, se hace a $\frac{2}{4}$ y su melodía se desarrolla sobre los sonidos pentatónicos de la tonalidad con adornos.

Organología para el arreglo.

- 2 Guitarras acústicas de cuerdas de Nylon (Tipo clásica española).
- Bajo eléctrico.
- Set de percusión: Bombo, cajón y percusión menor (capachos llaneros).
- Oboe.
- Sintetizador.
- Melódica
- Cuatro llanero
- Ronroco.
- Charango.
- Zampoñas (Bastos, maltas)
- Quenas, Quenacho, mamaquena y pinquillo.
- Voz primera (Mezzosoprano) y 2 voces segundas (Tenor y barítono)

Estructura de la obra

Tabla 2. Estructura de la obra

No.	Título	Ritmo	Letra	Música	Tiempo de inicio	Tiempo final (min.)
1.	Ángel María	Bambuco viejo	C.C. Granda	Belalcázar	Michael López y C.C. Belalcázar G.	00:00 2:43
2.	Introducción a “el Duende”	Vidala			Michael López y C.C. Belalcázar G.	2:44 5:32
3.	El Duende	Zamacueca	C.C. Granda	Belalcazar	Michael López y C.C. Belalcázar G.	5:33 9:52
4.	Amanecer (instrumental)	“Canto de pájaro”				9:53 11:51
5.	Cafetales	Festejo-Bambuco	C.C. Granda	Belalcazar	Michael López y C.C. Belalcázar G.	11:51 16:06
6.	Fiesta (Instrumental)	Son sureño arrastrado			Michael López y C.C. Belalcázar G.	16:08 20:11
7.	La Viuda	Pasaje Llanero	C.C. Granda	Belalcazar	Michael López y C.C. Belalcázar G.	20:12 26:03
8.	Tres pesos	Sonidos de la naturaleza-Yaraví	C.C. Granda	Belalcázar	Michael López y C.C. Belalcázar G.	26:06 34:50
9.	Introducción a “El Guando”	Huayno			Michael López	34:50 39:58
10.	El Guando		Michael López	Michael López		39:58 46:47

Fuente: Esta investigación

Obra musical**Ángel María**

- Tonalidad: Am
- Forma: Binaria incipiente
- Contexto: Tonal

Tabla 3. Análisis, Angel Maria

Sección A (1 -15)	Puente (16 – 31)	Sección A' (32 – 48)
Frases compuestas por semi-frases de 4 compases, determinadas por <i>cadencia auténtica</i> . Inicio: <i>tético</i> Finalización: <i>Femenina</i> .	Primer periodo: frases asimétricas con <i>cadencia auténtica</i> . 2do periodo: determinado con <i>cadencia compuesta</i> . Inicio: <i>tético</i> y <i>anacrúsico</i> . Finalización: <i>femenina</i> y <i>masculina</i> .	Frases compuestas por semi-frases de 4 compases, determinadas por <i>cadencia suspensiva</i> y <i>auténtica</i> en el final. Inicio: <i>tético</i> y <i>anacrúsico</i> . Finalización: <i>femenina</i> y <i>masculina</i> en el final.

Angel Maria Bambuco viejo

Linea melódica

An gel Ma ri a-ba ja ba ja por la ri ve ra An gel Ma ri a sa be

que la co rrien tees-len ta An gel Ma ri a lle va se ñue los de tie rra ne gra

An gel Ma ri a pi sa hu me dad ro cay a re na

Motivo I

An gel Ma ri a ba ja

ba ja por la ri ve ra An gel Ma ri a sa be

que la co rrien tees len ta

Introducción al Duende

- Tonalidad: Am
- Forma: Rondo
- Contexto: tonal

Tabla 4. Análisis, Introducción al Duende

Rondo (1-69)

Forma rondo: Estribillo de 4 compases con repetición.

Primera copla de 4 compases con repetición, estribillo, segunda copla de 4 compases mas 4 compases con repetición y estribillo de 16 compases con una melodía contrapuntística alterna, tercera copla de 4 compases con repetición, estribillo de 8 compases con melodía contrapuntística alterna, cuarta copla de 12 compases y estribillo final con melodía contrapuntística alterna.

Intruducción al duende Vidala

Guitarra

The musical score is written in 8/8 time and consists of two systems. The first system includes a Melodia line and a Guitar line. The Melodia line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Guitar line is in standard tuning and includes chord diagrams and chord symbols: i7, iv7, V7, i, and ii°/v. The second system also includes a Melodia line and a Guitar line. The Melodia line starts at measure 11. The Guitar line includes chord diagrams and chord symbols: V7, i6/4, V7, i, V7, i, and i7. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf*.

Melodia

Guitar

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Cantata de lo que no se conoce

2 Intruducción al duende
Vidala

23

Gtr. 23

V7 i mf i7 iv7 V7 i i7

30

Gtr. 30

iv7 V7 i ii°v IV6/v V7/v

36

Gtr. 36

vii°v i7 iv7 V7 i i7

42

Gtr. 42

iv7 V7 i V7 i V7 i

49

Gtr. 49

I6-7 iv7 V7 i I6-7 iv7 V7

Imagen 16. Partitura, Intruducción al Duende Pag. 2

Intruducción al duende
Vidala

3

The image shows a musical score for guitar and voice. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 56. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a guitar line in treble clef. The guitar line includes chord diagrams and chord symbols: i, i7, iv7, V7, i, and i7. The second system starts at measure 62. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a guitar line in treble clef. The guitar line includes chord diagrams and chord symbols: iv7, V7, i, and i. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Duende

- Tonalidad: Am y F#m
- Forma: Binaria simple
- Contexto: tonal

Tabla 5. Análisis, Duende

Introducción (1-8)	Sección A (9- 24)	Interludio (25-32)	Sección B (33- 48)	Estribillo final (49-56)
Melodía instrumental con patrones rítmicos similares a la sección B, con resolución masculina y de resolución conclusiva.	Melodía vocal de corte ascendente, con armonía ascendente y modulación a F#m por acorde pibote.	Melodía con patrón rítmico similar al estribillo de la parte B. Tiene repetición.	Con coro haciendo estribillo y solista cantando coplas de manera Responsorial.	Melodía con patrón rítmico similar al estribillo de la parte B.

Duende Zamacueca

Linea melódica 

6 L. M.  La no che vao pa can do los gua mos se

11 L. M.  cos y las co pas sees con den de tras del cie lo

17 L. M.  has tael ca fe sea som bray cu bre mis te rios y la fren te se hic

22 L. M.  la be sa doel vien to

28 L. M.  Lar gos son los ca mi

34 L. M.  nos Y las som bras lle van el rit mo Lar gos son los ca mi nos y las

39 L. M.  flau tas sa len del lim bo Lar gos son los ca mi nos Y las par cas gol pean tam bo

2

Duende

44

L. M.

— res — Lar gos son los ca mi — nos y los gri llos ya son can to — res —

III V 7 V 7

49

L. M.

III V 7 V 7 i

53

L. M.

III V 7 V 7 i

Amanecer

- Tonalidad: C
- Forma: Binaria simple
- Contexto: Tonal

Tabla 6. Análisis, Amanecer

Sección A (1-12)	Sección A' (13-24)	Sección B (25-41)
Frases de 6 compases, con melodía pentatónica en mimesis al canto de un ave. La primera con semicadencia plagal y la segunda con cadencia rota.	Frases de 6 compases con la misma melodía con final distinto. En la primera frase con cadencia suspensiva a la sub-tónica y la segunda finaliza en una tónica auxiliar.	Frases imitativas de 4 compases, y resuelve en cadencia plagal.

Amanecer

Canto de ave

Linea melódica

The musical score for 'Amanecer' is presented in a single system with seven staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melodic line is written with eighth and quarter notes, often beamed together. Below the notes, guitar chords are indicated with Roman numerals. The first staff (measures 1-6) has chords I, I, I, I, IV, IV. The second staff (measures 7-12) has chords I, I, I, I, vi. The third staff (measures 13-18) has chords I, I, I, I, VIIb 2. The fourth staff (measures 19-24) has chords I, I, I, I, IIIb maj7, with a first ending bracket over the final measure. The fifth staff (measures 25-31) has chords IIIb maj7, I, I, I, I, IIIb maj7, with a second ending bracket over the first two measures. The sixth staff (measures 32-35) has chords I, I, I, I. The seventh staff (measures 36-39) has chords IV, IV, iv 6, I.

Cantata de lo que no se conoce

Cafetales

- Tonalidad: A dórico y Am
- Forma: Ternaria
- Contexto: Modal y tonal

Tabla 7. Análisis, Cafetales

Sección A (1-24)	Sección B (25-48)	Sección C (49-65)	Sección B y codeta (66-81)
<p>Sobre A dórico y en ritmo de festejo. Sección hecha con frase antecedente y consecuente de 4 compases con final anticipado y semicadencia plagal. Contiene una introducción y un interludio, con un motivo similar y con las mismas características del periodo principal.</p>	<p>Sobre Am, tiene dos periodos: el primero con frases antecedentes y consecuentes téticas y resolución femenina, uno con cadencia plagal y el consecuente con cadencia autentica sobre la relativa mayor. El segundo periodo con frases con similares al anterior pero sobre Am como tónica. Esta sección se repite con el primer periodo instrumental.</p>	<p>Motivo rítmico desarrollado de forma ascendente, cada uno de dos compases y conclusión femenina en la progresión de tónica y dominante.</p>	<p>Re-exposición de la parte B con una codeta de 4 compases.</p>

Cafetales

Festejo-Bambuco

Línea melódica

Festejo

1 IV i IV i IV

7 IV i IV i IV i IV

Ver des ca fe ta les en gir pan do go lo za les

13 IV i IV i IV i IV

ver des ca fe ta les dis fra san do ma de ra les

19 IV i IV i IV i IV

Bambuco

25 VI IV I I V7 V7

El cam pe si no can tan do siem bra den tro el a ra do sua mor co se

31 I IV VI VII III V7 i

cha si vaa ma ri llan do la co se cha va flo re cien do

37 VI VII III V7 i VI IV

si va sur coa bier to la co se cha se vaes par cien do

42 IV I I V7 V7 I

Cantata de lo que no se conoce

2

Cafetales

49

va. $\overline{\text{VI}}$ i en tre las flo res $\overline{\text{V7}}$ $\overline{\text{V7}}$ sal tan go rrio i nes i en tre los pa $\overline{\text{V7}}$ los

56

i $\overline{\text{V7}}$ vue lan can to i res $\overline{\text{VII}}$ $\overline{\text{VI}}$ $\overline{\text{V7}}$ $\overline{\text{V7}}$ sal tan go rrio i nes

62

i en tre los pa los $\overline{\text{V7}}$ $\overline{\text{V7}}$ vue lan can to i res $\overline{\text{IV}}$ $\overline{\text{VI}}$ $\overline{\text{IV}}$

68

I I $\overline{\text{V7}}$ $\overline{\text{V7}}$ I $\overline{\text{IV}}$ si vaa ma ri llan $\overline{\text{VI}}$ $\overline{\text{VII}}$

75

$\overline{\text{III}}$ do la co se $\overline{\text{V7}}$ cha va flo re cien do i si va sur coa bier to la co se $\overline{\text{VI}}$ $\overline{\text{VII}}$ $\overline{\text{III}}$

80

$\overline{\text{V7}}$ cha se vaes par cien do i

Fiesta

- Tonalidad: Em
- Forma: Binaria
- Contexto: Tonal

Tabla 8. Análisis, Fiesta

Sección A (1-29)	Sección B (30-53)
Formada de frases téticas y resolución masculina suspensiva en la frase antecedente, y resolución conclusiva en la consecuente. La repetición de un motivo al final del periodo hace un interludio.	Formada de frases acéfalas y finales masculinos, la frase antecedente sobre el cuarto menor y la frase consecuente sobre la tónica. La repetición de un motivo al final del periodo hace un interludio.

Fiesta

Sonsureño campesino

Línea Melódica

5

L. M.

10

L. M.

15

L. M.

20

L. M.

25

L. M.

30

L. M.

35

L. M.

D.C. y sigue

2 Fiesta

L. M. ⁴⁰ 

L. M. ⁴⁵ 

L. M. ⁵⁰ 

La viuda

- Tonalidad: Em
- Forma: Binaria Simple
- Contexto:Tonal

Tabla 9. Análisis, La Viuda

Introducción (1-8)	Sección A (9-49)	Sección B (50-106)
<p>Frases téticas con final conclusivo. El material melódico es en utilización de arpegios y escalas, solo un motivo rítmico es tomado que coincide en las dos secciones, es que un compás tenga una negras y cuatro semicorcheas.</p>	<p>Compuesta de dos periodos con frases téticas y de final suspensivo, todo sobre un circulo armónico repetitivo e interludios instrumentales desarrollados con material temático de las secciones.</p>	<p>Compuesta de una frase con repetición que hace las veces de estribillo e intercalada con interludios instrumentales, con material melódico desarrollado a partir del motivo y del desarrollo armónico, estos hacen las veces de copla.</p>

La viuda (Pasaje-Catira)

Linea melódica

7
i Fres ca la lu na lle na la tie rra pe saen los ca mi nos
iV V7 V7

13
Mon te don del A cen cio pa'a cael chan cu coese es mi des ti no i
iV V7 V7

18
iV V7 V7 i iv V7

24
V7 iA... iV... A... V7 V7 A...

30
Ay, a lum bra me lu na lle na i iv V7
iV V7 V7

36
V7 Pa ra me dir mi ço pa te ne ce si to lu na lle na i
i iV V7 V7

42
iv V7 V7 i iv V7

2

La viuda

48 **Catira** $\text{♩} = 80$

V7 i rre que tea tor men ta tu tra go Co rre que tea tor
men ta Co rre que tea tor men ta tu tra to Co rre que tea tor men ta
i iv V7 i iv V7 i iv V7 i iv V7
i iv V7 Co rre que tea tor men ta su be so Co rre que te son ri e i
Por an dar de ban di o hom bre en que te has me ti' o i iv
V7 i iv V7 i iv V7 i iv V7 i iv
V7 i Co rre que tea tor men ta su be so i Co rre que te son ri e
Por an dar de ban di o hom bre en que te has me ti' o i iv
V7 i iv V7 i iv V7 i iv V7 i iv V7

La viuda

3

97

V7

Co rre que tea tor men ta su be so i Co rre que te son rí e i

i IV V7 i IV V7 i

102

Por an dar de ban di o hom bre i en que te has me ti' o ti' o

iV V7 iV V7 V7 V7

1. 2.

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'La viuda'. It consists of two staves of music in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff begins at measure 97 and contains the lyrics 'Co rre que tea tor men ta su be so i Co rre que te son rí e i'. The second staff begins at measure 102 and contains the lyrics 'Por an dar de ban di o hom bre i en que te has me ti' o ti' o'. Chord symbols are placed below the notes: V7, i, IV, V7, i, IV, V7, i, IV, V7, i, IV, V7, V7, V7. A first and second ending bracket is shown above the final two measures of the second staff.

Tres pesos

- Tonalidad: Am
- Forma: Binaria insipiente
- Contexto: Tonal

Tabla 10. Análisis, Tres Pesos

Preludio (1-8)	Sección A (9-41)	Sección A' (42-49)
Estos 8 compases son la repetición de dos frases: la primera es la imitación del canto de un ave y en ella un texto que representa lo que el ave quiere decir según la creencia, y la segunda es la representación de lo que dice el ser respondiendo a lo que dice el ave pero de forma instrumental.	La repetición de un motivo expone el ritmo de Yaravy. El primer periodo compuesto por frases anacrúsicas y masculinas, tiene la cualidad que tiene una cola de dos compases que resuelve en v (quinto menor). El segundo periodo tiene una frase antecedente con repetición, de inicio anacrúsico y que finaliza con apoyatura sobre la tónica, y su frase consecuente es un desarrollo similar al primer periodo, pero con otras alturas y mismas características de inicio y final.	Estos últimos compases son la repetición de las dos frases del inicio: la primera es la imitación del canto de un ave de forma instrumental, y la segunda es la representación de lo que dice el ser respondiendo a lo que dice el ave pero de forma vocal (se introduce un texto).

Tres pesos Ilustración y Yaravi

♩ = 60

L.M. *mp* Tres pe³ sos pi³ den pi³ den__ Tres pe³ sos pi³ den pi³ den__ Tres pe³ sos pi³ den pi³ den__ Tres pe³ sos pi³ den pi³ den

5 L.M. *mp*

9 **Yaravy** ♩ = 140

L.M. V V V V III III

15 L.M. III III V7 V7 i i i VI

22 L.M. V V V7 V7 i i i

29 L.M. III III III III V7 V7

35 L.M. **D.S. al Fine** i i i VI V V V V El

♩ = 60

42 L.M. Tres pe sos va can tan do__ el Tres pe sos va can tan do__ Es queal quien se vaa mo rir__ queal quien se vaa mo rir__

46 L.M.

Introducción al Guando

- Tonalidad: Am
- Forma: Binaria simple
- Contexto: Tonal

Tabla 11. Análisis Introducción al Guando

Sección A (1-12)	Sección B (13-44)	Coda (44-55)
<p>Compuesto por un periodo con la misma frase antecedente asimétrica de 5 compases, tética y de final conclusivo pero de ritmo femenino, y dos frases consecuentes en cada repetición, asimétricas de tres compases, la primera finaliza en cadencia evitada y la segunda en cadencia compuesta.</p>	<p>Compuesta de dos periodos, el primero de una frase hecha con la repetición de un motivo, de inicio tético y terminado en semicadencia plagal, y la frase consecuente muy similar pero termina en semicadencia auténtica y tiene una cola de dos compases que reitera la tónica. El segundo periodo tiene una frase antecedente asimétrica de 6 compases con cadencia plagal y con repetición, la frase consecuente con final femenino y cadencia autentica, de 4 compases con repetición.</p>	<p>Es la repetición de la última frase consecuente de la sección B con variaciones de notas.</p>

Introducción al Guando

Huayno

Linea melódica

5 L. M. 1. 2. i i v v/v i

10 L. M. D.C y sigue i V7 iv V7 i III III

15 L. M. III III VI VI VI

20 L. M. VI iv iv iv iv

25 L. M. V7 V7 V7 V7 i

30 L. M. i VI VI VI

34 L. M. i i i III

Cantata de lo que no se conoce

2

Introducción al Guando

L. M. ³⁸ 

L. M. ⁴³ **D.S. al Fine** 

L. M. ⁴⁸ 

L. M. ⁵³ 

Guando

- Tonalidad: Am
- Forma: Binaria Simple
- Contexto: Tonal

Tabla 12. Análisis, Guando

Sección A (1-48)	Sección B (49-56)
<p>La sección sobre 6/8 está compuesta por frases téticas y con cadencia plagal, su frase consecuente tiene la reiteración del último motivo por tres veces con un círculo armónico más grande finalizando en cadencia plagal. Desde el compás 25 se repite todo de forma instrumental.</p>	<p>Esta cambia a 4/4, y contiene la repetición de un motivos que se desarrolla por el mismo círculo armónica de la sección A.</p>

Guando

♩ = 80

Linea melódica

1 En me dio de la os cu ri dad se q, yen pa sos por la mon ta a ña

9 L.M. ca mi no pa rri ba van a pa re cien do lu ces en cen di das a rri ba ya ba

16 L.M. jo a rri ba ya ba jo a rri ba ya ba jo i

25 L.M. i vii°/v iv7 i i

34 L.M. vii°/v iv7 i i2

42 L.M. IV6 VI i

♩ = 150

49 L.M. i su ban ba jen su ban ba jen su ban ba jen su ban ba jen su ban ba jen

54 L.M. su ban ba jen i

Después de la música

Se quiso realizar un trabajo de todas las leyendas de las que se hablan, es decir no es la totalidad de ellas porque, habían leyendas de las que no se quiso hablar desde las primeras fuentes y otras historias que quienes las contaban no desearon que sean grabadas; Se vivió confianza para compartir estas historias y desconfianza por el tipo de información que se quería recolectar, ya que estos mitos son de tanta veracidad para algunos que desconfiaban por evitar malentendidos sociales (evitar burlas por sus creencias), debido a que su forma de pensar es en base a la mitología y no desean ser acusados de ser brujos o hechiceros o tampoco ser víctima de la brujería o hechicería, y porque estas historias que nacen a partir de las creencias mitológicas no son de agrado para algunos pobladores.

Debido a las anteriores razones las entrevistas tuvieron bastantes cambios que se hicieron mientras se realizaban: Se reformuló preguntas por que el entrevistado no entendía el lenguaje, se cambió el orden del formulario porque algunos entrevistados anticipaban la información que se quería conseguir con preguntas siguientes y en un par de ocasiones no permitieron que se les haga el cuestionario, solo quisieron contar lo que desearon y como lo desearon siendo esta la manera en la que mejor se consiguió material más puro y útil sobre las creencias mitológicas.

Es importante mencionar que para hacer posible una composición coherente y cercana a las versiones originales de las narraciones sobre creencias mitológicas hacerlo desde lo que coloquialmente se conoce como *inspiración*, no es tan fácil, ayuda el trabajo disciplinado y colectivo sobre la información que salió de las primeras fuentes.

Esta es forma de mantener la esencia de las fuentes sin alterar el contenido y los propósitos de las mismas.

Conclusiones

Se identificó las principales creencias mitológicas expresadas a través de la oralidad en la vereda viña, no solamente se conserva la fuente de información, sino también la transcripción es fiel copia de las expresiones orales que los pobladores utilizaron al narrar estas historias, como forma de conservar no solo el legado cultural-oral e inmaterial, de ese territorio geográfico cultural, si no también, de que se preserve en su más apegada versión la narración oral de las fuentes.

La identificación y sistematización de la información sobre las mismas, es muestra de cómo la comunidad hasta este tiempo, asume algunos acontecimientos a través de una percepción fundamentada en creencias que pertenecen a la mitología como los son: El duende, La viuda, El tres pesos, Ángel María como personaje y las cosechas de Café como ambiente de comunicación de creencias.

Graficar estas historias que cuentan los pobladores en versos hechos canciones, es de utilidad para que sus palabras sigan existiendo después de que sus labios no puedan contarlas. Para que la tradición oral se mantenga en su esencia en la memoria de los pueblos y que el mensaje que ellos quieren transmitir a las siguientes generaciones, no este alterado al pasar de lo oral a lo escrito, se cuidó que tanto en lo oral que en lo escrito el mensaje sea el mismo y no se someta a alteraciones ligeras o no cuidadas; de esta manera al recrear la oralidad de las creencias mitológicas en textos para una cantata, se conservó fielmente el mensaje, la intencionalidad del mito o la creencia y el propósito de la persona que hizo las veces de fuente de información.

La musicalización de los textos escritos (antes orales) tiene una articulación de congruencia y coherencia en la *Cantata de lo que no se conoce*, y utiliza los ritmos latinoamericanos para que estas narraciones puedan ser conocidas de una manera más amable en otras partes de la América Latina Andina, donde el elemento que las acercará al conocimiento de otras gentes es la *música latinoamericana*. Por tanto, se acudió a: zamacueca, festejo y huayno de Perú, bambuco, bambuco viejo y sonsureño de Colombia, pasaje llanero y catira de Venezuela y Colombia, yaraví de Ecuador, vidala de Argentina y en formatos instrumentales adecuados a la música programática.

Finalmente, empleando la información que suministra la comunidad de la vereda Viña, se logra una obra musical en forma de cantata que evidencia algunas de las muchas creencias mitológicas de ese territorio geográfico cultural.

Recomendaciones

Cuando se vaya a tratar un texto oral hacia lo escrito, se debe el un cuidado muy delicado de no alterar el sentido que le dieron quienes lo contaban, no alterar los contextos, porque las historias tienen su sentido en el contexto.

Para abordar las especificaciones dentro de las partituras sobre intención y dinámica para su interpretación, es importante mirar el contenido de la historia de cómo aparece en *sistematización de la información*, para conocer a fondo sobre cuál es la mitología y así comprender los aspectos de música programática de cada canción.

Revisar la información sobre los ritmos latinoamericanos para hacer un buen uso de la interpretación de las músicas de ritmos populares.

Basarse en los conceptos filosóficos y epistemológicos de *la postmodernidad*, que resaltan el *micro-relato* y exalta los relatos propios de las minorías, no volverlos universales, si no compartiéndolos en el universo sin perder su esencia.

Quien desee interpretar esta *cantata* o parte de ella (si se trata de movimientos o canciones), informarse y leer en su totalidad el trabajo para que conozca el fin y la esencia de cada composición.

Referencias

- Academia J. S. Bach. (2018). *Academia Bach*. Recuperado el 29 de Octubre de 2018, de Las Cantatas: <http://www.academiabach.com.ar/las-cantatas-2/>
- Academia Nariñense de Historia. (1996). *Manual historia de Pasto*. Pasto: Alcaldía de Pasto.
- Alganza Roldán, M. (2015). ¿Historiadores, logógrafos o mitógrafos? (Sobre la recepción de Hecateo, Ferécides y Helánico). *Polymnia*(1), 3-24. Recuperado el 25 de Noviembre de 2018, de https://polymnia-revue.univ-lille3.fr/pdf/2015/1.Alganza-Polymnia-1_2015.pdf
- Bravo Velásquez, M. (2011). *Lenguaje musical 2*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Bueno, G. (Diciembre de 2002). El concepto de creencia y la idea de creencia. *El Catoblepas*, 2. Recuperado el 9 de Diciembre de 2018, de <http://www.nodulo.org/ec/2002/n010p02.htm>
- Caballero López, J. A. (2003). Desde el mito a la historia. (U. d. Rioja, Ed.) *Dialnet*, 33-60. Recuperado el 10 de Octubre de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/814505.pdf>
- Cabral, J. M. (4 de Diciembre de 2018). *Mi roncoco*. Recuperado el 5 de Febrero de 2019, de Mi roncoco - Parte 3: <http://mironroco.blogspot.com/>

Civallero, E. (1999). *Acta Académica*. Recuperado el 1 de Noviembre de 2018, de Aprender sin olvidar. Lineamientos de trabajo para la recuperación de tradición oral desde la biblioteca: <https://www.aacademica.org/edgardo.civallero/5.pdf>

Colombia.com. (s.f.). *Turismo*. Recuperado el 20 de Octubre de 2018, de Bambuco, historia y tradición: https://www.colombia.com/turismo/ferias_fiestas/2003/junio/festival_bambuco/bambuco_historia.asp

Congreso de Colombia. (7 de Agosto de 1997). *Cultura, recreación y deporte*. Recuperado el 15 de Febrero de 2019, de Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura): https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/ley_397_de_1997_ley_general_de_cultura.pdf

Cousillas Rodríguez, M. (2010). Los duendes en la literatura española. *Garza*, 61-69. Recuperado el 15 de Enero de 2019, de <file:///C:/Users/INSUCA%20DOCENTE/Downloads/Dialnet-LosDuendesEnLaLiteraturaEspanola-3355300.pdf>

Dahlhaus, C. (1996). *Estética de la música*. Berlín: Reichenberger.

Delgado Martínez, J. I., Getial Enriquez, A. L., & Silva Bucheli, F. (2012). *Levantamiento cartográfico de las músicas tradicionales de lo municipios de Yacuanquer, Ricaurte y zona rural del municipio de Pasto*. Pasto: Universidad de Nariño.

EcuRed. (s.f.). *EcuRed*. Recuperado el 25 de Octubre de 2018, de Cantata: <https://www.ecured.cu/Cantata>

Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor S.A.

Enciclopedia colombiana. (s.f.). *Enciclopedia colombiana*. Recuperado el 1 de Octubre de 2018, de Municipio de Albán - Información Histórica: <http://www.encyclopediacolombiana.com/encyclopediacolombiana/departamentos/narino/alban/albanHistorico.php>

Etimologías de Chile. (2016). Recuperado el 10 de Enero de 2019, de Creencia: <http://etimologias.dechile.net/?creencia>

Etimologías de Chile. (2016). Recuperado el 10 de Enero de 2019, de Asociar: <http://etimologias.dechile.net/?asociar>

Etimologías de Chile. (2016). Recuperado el 10 de Enero de 2019, de Transformar: <http://etimologias.dechile.net/?transformar>

Ferraudi, E. (2011). *Arreglos vocales sobre música popular*. GCC.

Gobernación de Nariño. (1 de Enero de 2016). *Gobernación de Nariño*. Recuperado el 1 de Octubre de 2018, de Historia del departamento de Nariño: <https://xn--nario-rta.gov.co/inicio/index.php/mi-departamento/historia>

Granda Paz, O. (2001). *Leyendas de Nariño*. Sindamanoy: Pasto.

Granda, A. (26 de Enero de 2018). Entrevista cualitativa para investigación "Cantata de lo que no se conoce". (M. Lopez, Entrevistador) Pasto.

Guerrero, J. (2013). La cantata: el cruce entre lo culto y lo popular. *Revista Musical Chilena*, 94-106. Obtenido de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/30657/324>

Instituto de Patrimonio Cultural. (2005). *Joropo Tradicional*. Caracas: Ministerio del Poder Popular.

Juaspuezan, L. F., & Ortiz, A. J. (2003). *Ecosaberes en torno al mito: "Mitos y leyendas en torno al páramo y la laguna de Telpis en el municipio de Yacuanquer - Nariño"*. Pasto: Universidad de Nariño.

La Rue, J., & Purroy Chicot, P. (1989). *Análisis de estilo musical*. Labor: Barcelona.

López Ojeda, E. (2013). Literatura y música. *Brocar*, 121-143. Recuperado el 15 de Octubre de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4518881.pdf>

Loyola, M., & Cádiz, O. (2016). Huayno. (M. d. Educación, Ed.) *Revista de Educación*, 40-44. Obtenido de <http://www.revistadeeducacion.cl/wp-content/uploads/2016/10/HUAYNO.pdf>

Lyotard, J.-F. (1987). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra S.A.

Magne, J. (2014). *Sur Acapulco*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2018, de La zampoña y la quena guardan el sonido del viento de Los Andes: <https://suracapulco.mx/archivoelsur/archivos/182439>

Maldonado, S. (18 de Junio de 2014). *SlideShare*. Recuperado el 5 de Noviembre de 2018, de Yaraví: <https://es.slideshare.net/gisselaloachamin1/musica-yaravi>

Mann, T. (2013). *Richard Wagner y la música*. Suiza: De Bolsillo.

Massiel Ramos, E. (2013). *Calameo*. Recuperado el 9 de Diciembre de 2018, de Música experimental, programática y periodos de la música: <https://es.calameo.com/read/002557801c82e0a02277f>

Ministerio de Cultura. (2012). *Plan nacional de música para la convivencia*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Monsonyi, E. (1989). *La cult.Unesco*. Obtenido de La oralidad:
http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_02_5-19-la-oralidad.pdf

Montaño Vivas, A. (2011). El príncipe Tulicio o Asinus Aureus en la costa pacífica colombiana. *Entreartes*, 178-187. Obtenido de
http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2235/1/16ELPRINCIPE_TULICIO.pdf

Navarro, J. (25 de Julio de 2012). *El telégrafo*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2018, de La quena, instrumento folclórico que aviva las costumbres de un pueblo:
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/la-quena-instrumento-folclorico-que-aviva-las-costumbres-de-un-pueblo>

Palacios, M. (20 de Octubre de 2017). *Perú 21*. Recuperado el 15 de Enero de 2019, de Raúl García Zárate, el adiós del gran maestro: <https://peru21.pe/cultura/raul-garcia-zarate-adios-gran-maestro-382254>

Pérez Radziunas, A. D. (2014). *El territorio de los cantos de trabajo de llano: especialización de una manifestación inmaterial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Real Academia de la Lengua. (1939). *Diccionario de la Lengua*. Madrid: Talleres Espasa - Calpe S.A.

Real Academia Española. (s.f.). Obtenido de E.

Real Academia Española. (2018). Obtenido de Oral: <https://dle.rae.es/?id=R8VaC2s>

Real Academia Española. (2018). Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Texto: <https://dle.rae.es/?id=XbL0DxO>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Sentido, da: <https://dle.rae.es/?id=XbL0DxO>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de Octubre de 2018, de Cantata: <https://dle.rae.es/?id=7Bn05Nf>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 5 de Noviembre de 2018, de Construir: <https://dle.rae.es/?id=AS838VZ>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2018, de Crear: <https://dle.rae.es/?id=BD1roaf>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2018, de Creencia: <https://dle.rae.es/?id=BDmkp0F>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 5 de Noviembre de 2018, de Identificar: <https://dle.rae.es/?id=KtpfgjV>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 5 de Noviembre de 2018, de Identificar: <https://dle.rae.es/?id=LXrOqrN>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2018, de Mantener: <https://dle.rae.es/?id=OH45BSY>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Mitología: <https://dle.rae.es/?id=PQTBTjF>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Musicalizar: <https://dle.rae.es/?id=Q9GbnLo>

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Poblador: <https://dle.rae.es/?id=TSOf7no>

- Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Preservar: <https://dle.rae.es/?id=U6MfolN>
- Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 5 de Noviembre de 2018, de Recrear: <https://dle.rae.es/?id=VVjjOMS>
- Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Representar: <https://dle.rae.es/?id=W4bJCOY>
- Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Ritmo: <https://dle.rae.es/?id=WWXSc4r>
- Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 5 de Noviembre de 2018, de Tradicional: <https://dle.rae.es/?id=aDdCZUo>
- Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 5 de Octubre de 2018, de Vigente: <https://dle.rae.es/?id=bnsvtKu>
- Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 9 de Enero de 2019, de Elaborar: <https://dle.rae.es/?id=ESxLhPM>
- República de Colombia. (20 de Julio de 1991). *Secretaría del Senado*. Recuperado el 15 de Febrero de 2019, de Constitución Política de Colombia: http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/constitucion_politica_1991_pr002.html#70
- Tobo Mendivelso, L., & Bastidas, J. M. (Diciembre de 2015). El sonsureño y la identidad musical nariñense. *El artista*(12), 115-140. Recuperado el 20 de Octubre de 2018, de <https://www.redalyc.org/pdf/874/87442414008.pdf>
- Varela de Vega, J. B. (s.f.). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2018, de Anotaciones históricas sobre la quena:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ anotaciones-historicas-sobre-la-quena/html/>

Vicencio Alquinta, M. (Marzo de 2016). Mauricio Vicencio en Chile. (D. A. Bravo, Entrevistador) Recuperado el 10 de Octubre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=zoMyxvez-Rs>

Villazon, A. (28 de Abril de 2015). Probable origen del charango tradicional. Recuperado el 12 de Diciembre de 2018, de https://www.youtube.com/watch?v=O6TUtkR_MP0

Wikipedia. (s.f.). *Tapera naevia*. Recuperado el 20 de Enero de 2019, de Tapera naevia: https://es.wikipedia.org/wiki/Tapera_naevia

Zúñiga Erazo, E. (1996). Los Quillacingas. En A. N. Historia, *Manual de la historia de Pasto* (pág. 80). Pasto: Alcaldía de Pasto.

Anexos

Anexo A. Formato entrevista realizada a habitantes en la vereda Viña, municipio de Albán (Nariño - Colombia)



UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

CANTATA DE LO QUE NO SE CONOCE
RECITAL CREATIVO SOBRE LAS CREENCIAS MITOLÓGICAS EXPRESADAS
A TRAVÉS DE LA ORALIDAD DE LA VEREDA VIÑA EN EL MUNICIPIO DE
ALBÁN, NARIÑO (COLOMBIA)

Entrevista

Habitantes vereda Viña, municipio de Albán (Nariño)

Objetivo general

Crear una cantata con algunos ritmos tradicionales latinoamericanos, como medio para preservar y mantener vigente la oralidad y sentido del texto oral de las creencias mitológicas en la vereda Viña en el municipio de Albán- Nariño (Colombia).

Objetivo específico

Identificar las principales creencias mitológicas expresadas a través de la oralidad en la vereda Viña en el municipio de Albán-Nariño (Colombia) desde la versión de sus pobladores.

Entrevistado:

Nombre: _____
Edad: _____
Oficio: _____
Estado civil: _____
Nivel educativo: _____

Pregunta que se pretende resolver:

¿Qué patrones de conducta se deben a creencias mitológicas de la vereda “La Viña” en el municipio de Albán del Departamento de Nariño-Colombia?

Lugar: _____

Fecha: _____

Hora inicio: _____

Hora finalización: _____

Soporte de información de la encuesta:

Audio: ___ Audiovisual: ___ Visual: ___ Registro Escrito: ___

Requerimientos de información:

- Historias mitológicas más importantes.
- Patrones de conducta en las actividades habituales según las creencias mitológicas.

Cuestionario:

No. Pregunta

1. ¿Usted es originario de alguna vereda del municipio de Albán?
2. ¿Hace cuánto tiempo vive en la vereda la Viña?
4. ¿Conoce sobre historias mitológicas, mitos o leyendas de la región? Si la respuesta es afirmativa ¿cuáles conoce?
5. ¿Cuáles son las historias mitológicas de vital importancia para la comunidad?
6. ¿Cómo conoció estas leyendas?
7. ¿Cuáles de estas historias cree Usted que son ciertas?
8. ¿Qué actividades habituales se realizan en razón de una creencia mitológica?
 - a. ¿De qué manera influye creer en estas leyendas para sus actividades habituales dentro del hogar?
 - b. ¿De qué manera influye creer en estas leyendas para sus actividades habituales dentro su oficio?
9. ¿Con quién vive?
10. ¿Qué actividades deportivas se practican en este lugar?