

**LEVANTAMIENTO CARTOGRÁFICO DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE
LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE LA UNION NARIÑO.**

**LUCIO EDUARDO BOTINA LOPEZ
JAIME ERAZO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012**

**LEVANTAMIENTO CARTOGRÁFICO DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE
LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE LA UNION NARIÑO.**

**LUCIO EDUARDO BOTINA LOPEZ
JAIME ERAZO**

**Proyecto presentado como requisito para optar el título de Licenciado en
Música**

**Asesores:
Lic. JAIME HERNAN CABRERA
Lic. ARIEL CAMILO BOTINA INSANDARÁ**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MUSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012**

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en la tesis de grado son responsabilidad exclusiva de sus autores”

Artículo 1° del acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de Aceptación

Presidente de tesis

Jurado 1

Jurado 2

San Juan de Pasto, Noviembre de 2012

AGRADECIMIENTOS

A Dios por darme la vida y la salud para poder seguir cumpliendo mis sueños y mis metas.

Al programa Colombia Creativa del Ministerio de La Cultura por brindarme la oportunidad de realizar mi profesionalización en Licenciatura en Música.

A la Universidad de Nariño y especialmente al Departamento de Música por acogerme, enseñarme los conocimientos que aprendí y sobretodo por graduarme y darme el título que mucha falta me ha hecho.

A mis compañeros por compartir conmigo momentos de tristeza, de felicidad y por llegar todos a nuestra meta final.

Con Afecto y Cariño:

LUCIO EDUARDO BOTINA LÓPEZ

AGRADECIMIENTOS

Esta meta alcanzada va dedicada con mucho amor y agradecimiento a mi esposa e hijos y familiares que con su apoyo incondicional me permitieron salir adelante, que mi Dios los bendiga.

JAIME HERNANDO ERAZO

DEDICATORIA

A Dios todo poderoso, quien ha sido nuestra guía permanente.

A mi esposa e hijos por haber depositado en mi su confianza, amor, apoyo y tolerancia en tan larga ausencia en busca de nuevos horizontes para un mejor entendimiento y armonía en el quehacer diario como docentes.

A nuestros familiares, amigos y amigas; quienes con palabras de aliento, triunfo y amistad nos han motivado y hemos salido adelante.

A la Universidad de Nariño que a través de su programa Colombia creativa pudo brindarnos esta valiosa oportunidad para superarnos y adquirir el título de Licenciados en Música, una meta tan anhelada por nosotros.

JAIME HERNANDO ERAZO

DEDICATORIA

Este trabajo de grado lo dedico con aprecio y agradecimiento a La Administración Municipal de San Pedro de Cartago, por su comprensión y por permitirme realizar mis estudios.

Con Cariño.

LUCIO EDUARDO BOTINA LOPEZ

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	15
1. PROBLEMA	16
1.1 DESCRIPCION Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	17
2. OBJETIVOS	18
2.1 OBJETIVO GENERAL	18
2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS	18
3. JUSTIFICACION	19
4. MARCO REFERENCIAL	20
4.1 ANTECEDENTES	20
4.1.1 Los estudios musicales en Colombia.	21
4.2 MARCO TEORICO CONCEPTUAL	22
4.2.1 Concepto general de música tradicional.	22
4.2.2 Música tradicional en Colombia.	23
4.2.3 La región Andina Colombiana y su aporte a la música tradicional	24
4.2.4 La región del Atlántico o del Caribe.	24
4.2.5 La música tradicional en la nueva perspectiva de estudios	25
4.2.6. Música tradicional Nariñense	26
4.2.7 La música como representación cultural	27
4.3 MARCO CONTEXTUAL DEL MUNICIPIO DE LA UNIÓN NARIÑO	30
4.3.1 Músicos de la zona	33
4.3.2 Grupos musicales:	34
4.3.3 Compositores:	34
5. METODOLOGÍA	35
5.1 PARADIGMA, ENFOQUE Y TIPO DE INVESTIGACIÓN	35
5.2 DISEÑO Y TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	35
5.3 TÉCNICAS DE ANÁLISIS	35

5.4	POBLACIÓN Y MUESTRA.....	36
5.5	CRONOGRAMA	40
5.6	PRESUPUESTO.....	40
6.	INFORME FINAL	41
6.1	PRESENTACION	41
6.2	LAS MÚSICAS TRADICIONALES PROPIAS EN LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE LA UNIÓN.....	42
6.3	BASE DE DATOS DE LAS AGRUPACIONES	44
6.4	CARACTERÍSTICAS MORFOLÓGICAS DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE LA UNIÓN.....	44
6.6	FORMAS DE REPRESENTACIÓN DESDE LA PERSPECTIVA CULTURAL	51
7.	CONCLUSIONES.....	56
8.	RECOMENDACIONES	58
	BIBLIOGRAFÍA	59
	NETGRAFIA.....	60
	ANEXOS.....	61

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Regiones de Colombia	23
Figura 2. Zona Andina de Colombia	23
Figura 3. Mapa Político de Nariño	30
Figura 4. Mapa político del Municipio de la Unión Nariño	32
Figura 5. Cuarteto Departamental	37
Figura 6. Trio sentir campesino.....	37
Figura 7. Trio sentir campesino.....	38
Figura 8. Miguel Dominguez	39
Figura 9. Músicas andinas del sur occidente	55

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Material fotográfico, audiovisual y los registros en medio magnético, de cada uno de los grupos y solistas.....	62

RESUMEN

Este proyecto consiste en el levantamiento de una cartografía (material audio visual, escrito, sistematizado, y la localización) de cada uno de los grupos y solistas de la zona rural del municipio de la unión Nariño, que en la actualidad realizan practicas de música tradicional campesina.

En la introducción se explica la estructura del mismo, así como los procedimientos y criterios de registro y se contextualizan desde los aspectos históricos y musicales; los grupos y solistas que son objeto de estudio. De la misma manera se explican y justifican los criterios de para la escogencia, selección y sistematización del tema de investigación. La metodología explica los pasos realizados para poder llegar a la consecución del propósito ubicada dentro del paradigma cualitativo, del enfoque histórico hermenéutico y del tipo etnográfico.

En el análisis de las obras se recogen los elementos formales que tienen que ver con la técnica y el trabajo práctico sobre el material musical, se incluye, además de las transcripciones musicales de los temas grabados y de los patrones rítmicos de cada instrumento y del conjunto de formatos que se proponen en el material, el análisis armónico y melódico de los temas, y un compendio de audios, fotos y videos que se encuentran resumidos en un D.V.D. Así mismo, se incluyen reseñas de los músicos entrevistados. Se tuvo en cuenta las entrevistas realizadas a músicos de la región, durante la etapa de investigación.

Este proyecto, debe significar a largo plazo, la cualificación y el desarrollo de las músicas tradicionales campesinas de la unión Nariño.

ABSTRACT

This project involves the removal of a mapping (audio visual materials, written, systematic, and location) of each of the groups and soloists from the rural area of Union Township Nariño, who currently perform traditional music practices peasant.

The introduction explains its structure as well as the procedures and criteria for registration and are contextualized from the historical and musical groups and soloists are studied. Just as they explain and justify the criteria for the choice, selection and systematization of the research topic. The methodology explains the steps taken to reach the goal achieving located within the qualitative paradigm, the historical approach and ethnographic hermeneutic.

In the analysis of the collected works formal elements that have to do with the technical and practical work on the musical material is included, in addition to musical transcriptions of songs recorded and rhythmic patterns of each instrument and the set format proposed in the material, analysis of harmonic and melodic themes, and a compendium of audios, photos and videos that are summarized in a DVD Likewise, musicians include descriptions of respondents. Consideration was given to interviews with musicians from the region during the investigation phase.

This project should mean long term, qualification and development of traditional music Nariño peasant union.

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto está encaminado en la recuperación de la memoria cultural, relativa a las prácticas de músicas tradicionales, características de la zona rural del municipio de La Unión.

A partir de procesos como: recuperación, registro, inventario y cartografía de estas músicas se pretende redimir y conservar este patrimonio cultural que se encuentra en riesgo de desaparecer dados los procesos de urbanización, la influencia de los medios de comunicación y otros factores relacionados con migraciones y desplazamientos humanos que atentan contra la vigencia de este patrimonio cultural fundamental en la construcción de referentes de identidad y de tejido social que configura las tramas culturales que significan y re-significan la vida y la cotidianidad de las comunidades locales.

La falta de una política pública dirigida a fomentar el conocimiento de los hechos culturales (en este caso la música tradicional) no ha permitido conservar y sistematizar las músicas tradicionales en la zona rural de La Unión, esto ha conllevado a que algunos elementos que caracterizan estas prácticas musicales estén desapareciendo lentamente, por tanto, el desarrollo del proyecto apunta, por medio de la investigación, a generar una nueva perspectiva de reconocimiento social de este tipo de músicas.

Este proyecto se propone contribuir a la solución de diferentes problemáticas sociales, siendo una de las más importantes la relacionada con la conservación de la cultura y la preservación de la identidad.

1. PROBLEMA

1.1 DESCRIPCION Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La ausencia de investigación sobre las músicas tradicionales propias en la zona rural del municipio de La Unión y el consecuente desinterés por la recuperación y re significación de los valores culturales han caracterizado a la sociedad colombiana en su conjunto, fenómeno de la cual la nariñense y sobretodo la de La Unión, no es la excepción.

Cuando se indaga sobre el estado del arte de la investigación cultural y particularmente acerca de patrimonio musical, la respuesta sólo alcanza a dejar como saldo un breve listado de artículos que poseen más carácter emocional que científico. Esta ausencia tiene como resultado la pérdida paulatina de la riqueza cultural de las músicas tradicionales que se presentan en el corregimiento y veredas de municipios de La Unión, las que en algunos casos, se han perdido de la memoria o son de difícil recuperación.

Siendo Nariño una región abundante y diversa en su producción estética y musical, resulta preocupante el poco conocimiento y la nula investigación en el área y el consecuente riesgo en el que se encuentra esta memoria de desaparecer.

De lo anterior se plantean los siguientes interrogantes en orden a generar información sistematizada que oriente futuros proyectos en el campo a partir de su registro y análisis.

- Cuáles son las músicas tradicionales propias del municipio de la Unión?
- Cuál son las características morfológicas a nivel armónico, rítmico, melódico caracterizan la música tradicional de la zona?
- Cuáles son los formatos de las diferentes agrupaciones de música tradicional en la región?
- Qué tipo de representación tiene las músicas tradicionales sobre el aspecto cultural, territorial y comunitario en el Municipio?
- Cómo conservar la memoria de las músicas tradicionales propias de la región?

Si bien las investigaciones adelantadas por la Universidad de Nariño, particularmente en el Municipio de Pasto, han aportado elementos metodológicos (procesos recomendados de levantamiento y registro) e información relevante acerca de los géneros, ritmos, formatos y contextos sociales y culturales de la música tradicional, es necesario avanzar en esta línea de indagación para poder contar con la información cuantitativa y cualitativa básica que permita caracterizar la música tradicional en todo el Departamento de Nariño y particularmente en la

Municipio de la Unión, como insumo para ulteriores estudios y aplicaciones sociales, pedagógicas y culturales.

La música tradicional es un elemento constitutivo de los valores identitarios de las comunidades rurales; permite la cohesión social a partir de acuerdos simbólicos que hacen parte de su cotidianidad y construcción de sentido. La ausencia de investigación en este campo impide el reconocimiento de su vigencia e importancia en el desarrollo y la construcción de tejido social necesario para pensar políticas sociales, económicas y de patrimonio esenciales en la sociedad Colombiana y Nariñense.

1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

De lo anterior surge la pregunta: ¿Cómo realizar un levantamiento cartográfico de la música tradicional del Municipio de la Unión, para su sistematización y memoria?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar el levantamiento cartográfico de las músicas tradicionales de la zona rural del municipio de la Unión para su sistematización y memoria.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Caracterizar las músicas tradicionales propias en la zona rural del municipio de La Unión.
- Identificar las características morfológicas a nivel armónico, rítmico, melódico que caracterizan la música tradicional de la zona rural de municipios de La Unión.
- Identificar la organología que se presenta en las agrupaciones de músicas tradicionales.
- Develar la representación que tiene las músicas tradicionales sobre los aspectos culturales, territoriales y comunitarios.

3. JUSTIFICACION

Estudiar la música de la tradición, a partir de la realidad que ella comporta, implica comprenderla desde los elementos y estructuras que la constituyen: el ritmo, la melodía, la armonía, los instrumentos propios de cada vereda y corregimiento de la unión Nariño; los textos de las canciones y las formas que presentan las expresiones musicales en cada sociedad o sector social diferenciado, pero también es imprescindible, la investigación y el análisis de los contextos, el comportamiento humano, las prácticas y las ideas relacionadas con la música, los cambios culturales y las condiciones históricas, económicas y sociales que hacen que las manifestaciones musicales tradicionales y populares sean símbolo y expresión del sentimiento colectivo, convirtiéndose en poderoso vínculo de identidad cultural. Ya no es sólo el fenómeno sonoro el que interesa a la nueva etnomusicología, sino que hoy se pretende estudiar los fenómenos de la cultura como entidades o representaciones en la que entran en juego realidades muy diversas y complejas.

La comprensión de las prácticas culturales, su historia y su vigencia como formas de expresión social comunitaria proveen las claves para la definición futura de los escenarios en los cuales se desenvolverán las relaciones socio-comunitaria entorno a la construcción de los elementos identitarios que constituyen la base de su tejido social. En ello la música y particularmente la música tradicional juegan un papel determinante por estar ancladas en los imaginarios colectivos y por hacer parte de la cotidianidad.

La investigación aportará un innovador proceso en la sistematización de materiales musicales que hasta el momento no tiene precedente en la región. La construcción y sistematización de las prácticas musicales en los municipios, permite apreciar el legado musical que propio de la cultura Nariñense y venteña. Del mismo modo se tratara de preservar los elementos musicales que caracterizan a las diferentes prácticas musicales en los entornos culturales particulares.

Este material se constituirá en un insumo básico para próximas investigaciones; para estudios culturales relacionados y constituye la base de un repertorio de músicas tradicionales para distinto tipo de agrupaciones musicales de la región, así como material educativo para la formación de músicos y de públicos.

4. MARCO REFERENCIAL

4.1 ANTECEDENTES

El proceso de investigación concerniente a los aspectos socio culturales que ha generado el movimiento de músicas tradicionales en nuestro país, ha tomado más interés en este tiempo por parte de los organismos gubernamentales. El Plan Nacional de Música Para la Convivencia liderado por el Ministerio de Cultura, es una muestra de ese interés que se manifiesta en el fomento de las músicas tradicionales, como uno de los objetivos importantes, tomado como eje dinamizador de la sociedad.

Según la información recopilada por el Área de Música del Ministerio de Cultura, existen en la actualidad aproximadamente 257 escuelas de música tradicional en 838 municipios de todos los departamentos, lo que significa que el 76.4% de los municipios existentes tienen manifestaciones. De estas agrupaciones se estima que cerca del 85% son juveniles e infantiles, y el otro 15% están integradas por músicos mayores urbanos y campesinos, como en el caso de las agrupaciones de la región de las sabanas de la región Caribe, Nariño, Huila y Tolima, en donde hay agrupaciones integradas por músicos formados en la tradición.

Este movimiento vincula a más de 2.000 niños y jóvenes, la mayoría de extracción semi-rural y de los estratos 1, 2 y 3. Sin embargo, la población involucrada alrededor de esta práctica se extiende al núcleo familiar de sus integrantes y a los públicos que participan en las actividades de divulgación (retretas, fiestas patronales, mingas) de estas agrupaciones.

A pesar de la vigencia del movimiento de músicas tradicionales los procesos de recuperación y registro de estas músicas son inexistentes en la región.

En Colombia se han realizado importantes trabajos de investigación que dan cuenta del patrimonio musical regional, generalmente realizados por investigadores pertenecientes a centros de formación universitaria, historiadores y musicólogos, la mayor parte de ellos con carácter regional o nacional pero que, dada la bastedad del campo de investigación, no alcanzan a abordar con la profundidad requerida el inmenso patrimonio musical que caracteriza nuestra nación. Entre los más importantes se pueden destacar los patrocinados por el Ministerio de Cultura en diferentes convocatorias de investigación, de los cuales merece reconocimiento el trabajo realizado por el grupo de investigación liderado la investigadora María Eugenia Londoño de la Universidad de Antioquia acerca de "la realidad musical en Colombia", estudio que permite contar con un elemento de referencia para investigaciones regionales en el área.

Como se expresó, la investigación conducente a la recuperación y puesta en conocimiento del patrimonio cultural es escasa y poco ha contribuido a la formación de un conocimiento sistematizado capaz de dar cuenta de la realidad musical en Colombia y menos en Nariño, situación que permite afirmar la inexistencia de precedentes investigativos en la región, sin embargo es pertinente relacionar varios trabajos realizados durante los últimos años por investigadores de otras regiones, que permiten en primera instancia marcar una línea de continuidad en la preocupación acerca de la música tradicional y por otra evidenciar los cambios que se han sucedido en las perspectivas metodológicas, teóricas y epistemológicas de las etnomusicología en Colombia.

4.1.1 Los estudios musicales en Colombia. Historiadores como María Eugenia Londoño, Eliecer Arenas y otros, Consideran que en Colombia apenas se han realizado algunos acercamientos a los estudios etnomusicológicos en el sentido más estricto de la disciplina. Esto es comprensible pues no ha habido instituciones que formen los etnomusicólogos, formación propia de un postgrado. Sólo hasta hace poco están regresando algunas personas que han terminado sus estudios en el extranjero en este campo.

María Eugenia Londoño (música), Silvio Aristizábal (antropólogo) y Ana María Arango (psicóloga) realizan un novedoso trabajo interdisciplinario que combina el estudio de lo musical, el juego, los procesos de socialización infantil y la educación formal hacia un modelo educativo bilingüe y bicultural entre los embera-chamí de Cristianía (Universidad de Antioquia, 1990, inédito). Una versión de este trabajo, más centrada en lo propiamente musical, elaborada por M^a Eugenia Londoño con la colaboración de Jorge Franco, recibió en 1993 el premio de investigación de música de La Casa de las Américas de La Habana.

En 1985 la Universidad Nacional trató de retomar su experiencia investigativa de los años sesenta desde el Instituto de Investigaciones Estéticas y desde una perspectiva académica, contra la tradición folklorista, publicando la Revista colombiana de investigación musical, pero desgraciadamente se frustró después de aparecer el primer número, centrado en la clasificación de instrumentos musicales. Sobre este mismo tema la UN publicó un libro de Egberto Bermúdez (Los instrumentos musicales en Colombia, 1985, 126 p.). El profesor Bermúdez, con estudios musicológicos de doctorado en Inglaterra, ha desarrollado un trabajo constante de investigación y difusión discográfica.

A finales de los ochenta y comienzos de los noventa se empieza a abrir paso una producción significativa de trabajos de grado, monografías e investigaciones en universidades colombianas con un nivel aceptable o meritorio y que abren importantes perspectivas en este campo. Aunque todas ellas se centran en lo musical, lo abordan desde enfoques y perspectivas diferentes: unas más orientadas a la descripción y análisis del fenómeno sonoro, otras a sus contextos

desde una perspectiva antropológica o sociológica; finalmente, otras, realizadas por estudiantes que han cursado estudios tanto en el campo de las ciencias sociales como en música y que, en su mayoría, ameritan ser publicadas.

COLCULTURA –hoy Ministerio de Cultura-, con su programa de becas para estimular la investigación cultural desde 1987, ha dedicado anualmente una suma de dinero para una investigación musical. Sin embargo, el programa ha descuidado la publicación de los trabajos premiados y tampoco ha promovido la conformación de comunidades académicas.

El panorama presentado hasta acá muestra que, a pesar de que la mayoría de las veces no se cuenta con apoyo oficial ni institucional, un grupo numeroso de investigadores y estudiosos han sido atrapados por la riqueza, diversidad y vitalidad de la música popular tradicional en Colombia. Todos ellos, así sean cuestionables por sus enfoques, procedimientos metodológicos, o falta de rigurosidad, son realmente meritorios y han sentado las bases para la consolidación de un campo de estudios y de una comunidad académica.

4.2 MARCO TEORICO CONCEPTUAL

4.2.1 Concepto general de música tradicional. “La música tradicional, música folklórica o música típica (como se le conoce en algunos países de América), es la música que se transmite de generación en generación (y hoy día también de manera académica) como una parte más de los valores y de la cultura de un pueblo. Así pues, tiene un marcado carácter étnico que normalmente no la hace fácil de comprender a escala internacional. No obstante, existen excepciones notables como el flamenco, la jota, el tango, el samba, cumbia colombiana y, en general, todos los ritmos latinos que hayan mantenido cierta entidad propia con el tiempo y sean algo más que una moda”. ([wikipedia.org/wiki/música tradicional](http://wikipedia.org/wiki/música_tradicional))

4.2.2 Música tradicional en Colombia. Orígenes de la música tradicional colombiana¹

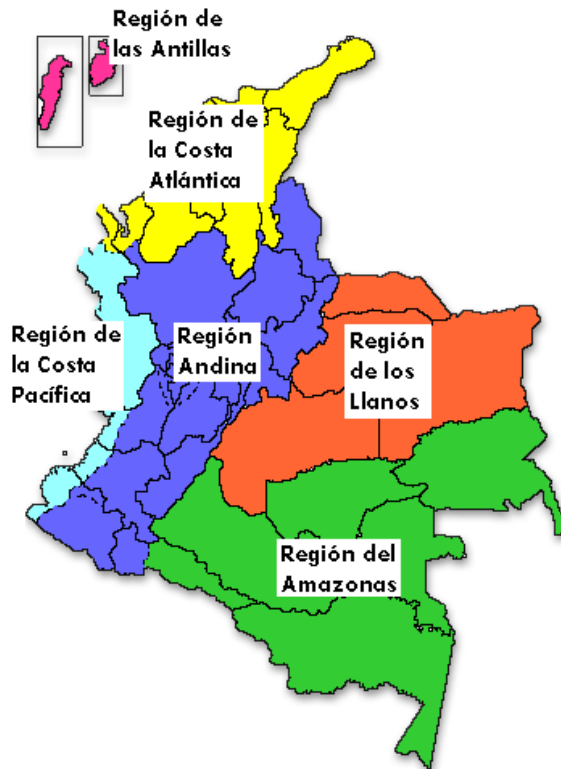


Fig. 1 Regiones de Colombia



Fig. 2 Zona Andina de Colombia

La música tradicional colombiana tiene orígenes muy diversos. En efecto nació de una mezcla de varias culturas, esencialmente de tres: primero encontramos la cultura de los indígenas Americanos, a la cual se añadieron luego (después del descubrimiento de América) la cultura de los Africanos, que llegaron al continente americano a causa del tráfico de esclavos (trabajaban en las plantaciones de café y en las minas), y la cultura de los blancos Europeos (españoles en particular). También hay que mencionar las influencias del Caribe con Cuba, Trinidad y Tobago y Jamaica, y la cultura de los Árabes (vehiculada por los españoles). De tal manera que hoy, la música colombiana es el resultado de un verdadero mestizaje cultural. A las razones humanas, hay que añadir el factor natural.

¹http://colleges.ac-rouen.fr/moquet/Site%20Espagno1%20Guy%20Moquet/Colombia/musica_tradicional/musica_trad.htm

El paisaje colombiano es muy contrastado, con barreras físicas tan importantes que la comunicación entre las diferentes regiones era y es todavía complicada. Así que el intercambio entre las diferentes culturas y etnias no fue fácil, sin embargo, esto permitió a cada región mantener y desarrollar su propia cultura musical, con sus propios instrumentos. Colombia se compone de cinco regiones naturales: la región Atlántica, la región Pacífica, la región Andina, la región del Amazonas y la región de la Orinoquía o de los Llanos. Cada región tiene varias culturas, varios tipos de música con influencias diversas. Algunas regiones desarrollaron músicas mezclando las influencias, otras guardaron músicas más tradicionales.

La conformación de la música tradicional Nariñense obedece a la influencia de las músicas de las regiones Colombianas que históricamente provienen de diferentes conductos (fundamentalmente la radio en las primeras décadas del siglo pasado) principalmente de la región andina central (pasillo, bambuco principalmente) y de la región caribe (cumbia, porro). La presencia de la música Ecuatoriana (que marca, hasta ahora, una gran influencia en la conformación de la identidad cultural de Nariño) es determinante por su aporte a través de ritmos como la bomba, el pasillo ecuatoriano el San Juanito y otros.

4.2.3 La región Andina Colombiana y su aporte a la música tradicional. La zona Andina es la región más poblada, debido a su clima y a las condiciones de colonización. La etnia dominante es la blanca. El tipo de música que viene de esta región se llama el *bambuco*. Tiene orígenes indígenas y africanas pero la dominante es española, como se puede notar con los instrumentos que la acompañan que son todos de cuerda: el tiple, la bandola y la guitarra.

Otra música andina, *el pasillo*. En el siglo XIX, el "vals", la danza de salón llegó a Colombia desde Europa, precisamente de Viena (Austria). En Colombia primero se llamó "vals del país" o "el colombiano". Con el paso del tiempo, *el pasillo andino* llegó a ser una música popular. Los instrumentos presentes son el tiple y la guitarra o conjunto de cuerdas para la melodía, y los acompañantes son las maracas y las cucharas.

Hay también *el sanjuanero, la chirimía, la carranguera y la guabina*. Este ritmo es muy cercano al *bambuco*. Es un baile popular, con un canto de las montañas. Los instrumentos son la guitarra, el tiple, los requintos (12 cuerdas), la caña, el chucho, la carrasca, el quiribillo, el aspa de caña, la pandereta, las cucharas y la puerca.

4.2.4 La región del Atlántico o del Caribe. En esta región el mestizaje fue importante, entre indígenas, esclavos africanos y españoles. Allí nacieron dos de las músicas más reconocidas internacionalmente, *el vallenato y la cumbia*. Para la *cumbia*, los instrumentos que intervienen son los tambores (influencia africana), los instrumentos de viento, como la gaita y la flauta de Millo (influencia indígena).

La melodía se inspira de la tradición Europea. Como para *el currulao*, hay una voz líder un coro de respondedores. La *cumbia* surgió de los festivales religiosos y otras melodías de bailes populares españoles como la jota, el fandango, las seguidillas. Los indígenas y africanos adaptaron luego sus ritmos.

El origen del *vallenato* remonta a las viejas canciones de vaquero cantadas en la región ganadera de Valledupar al acompañamiento de tambores, o cajas, guacharacas, y acordeón, por el cual los campesinos relacionaron sus dificultades y deseos. El acordeón viene de Europa, el tambor de África y la guacharaca de los indígenas Colombianos

El porro es otra música que combina la música africana y española (instrumentos de viento, canción, etc.). Es más africano que español.

4.2.5 La música tradicional en la nueva perspectiva de estudios. Eliecer Arenas (arenas 2002) afirma que desde hace muchos años buena parte de la academia musical nacional ha expresado su desdén por las músicas populares. Tan sólo en las últimas décadas la educación superior ha empezado a considerar las músicas populares tradicionales como un escenario válido de investigación y trabajo, más por la demanda de los estudiantes y las inevitables consecuencias de la reivindicación de lo local en el mundo globalizado, que ha creado cierto interés y un nicho para estas músicas en el mercado mundial, que por una preocupación genuina por comprender a fondo el fenómeno. La idoneidad de las propuestas de educación basadas en músicas populares tradicionales ha sido puesta en cuestión presuntamente por detenerse en el detalle, apuntar a las diferencias en detrimento de los universales, carecer de sistematización, no tener aval de comunidades internacionales, no ser propuestas contrastadas con la práctica académica y, todas ellas sumadas, por algo que se puede decir en una sola frase, aunque casi nunca se diga de frente: por carecer de rigor académico. Con respecto a tal caracterización, resulta muy llamativo que desde los últimos años del siglo XX hasta ahora, la academia universitaria, con su visión globalizadora, su ansia expansiva a toda costa y con su nueva filosofía de generación de capital económico, haya puesto la mira en las músicas populares tradicionales como objeto de estudio. Lo interesante es que al mismo tiempo que tímidamente le apuestan a este tipo de enseñanza, los centros de educación superior del país manifiestan una debilidad incuestionable: su casi nula tradición de investigación sobre músicas tradicionales y populares. Presentan así una amplia desventaja respecto de grupos de músicos en ejercicio y organizaciones ciudadanas que, sin tener grupos de investigación registrados en Colciencias, como lo indica la norma, han emprendido la tarea, en forma desigual, pero innegable, de estudiarlas a profundidad.

En términos generales, estos “otros” investigadores son músicos que tienen una formación académica no siempre obtenida desde el seguimiento de los caminos

habituales que derivan en la obtención de un título universitario. Son más bien músicos nómadas que transitan por los márgenes, inscribiéndose en esas y otras propuestas formativas (porque de todas maneras no son en modo alguno ágrafos ni analfabetos musicales), tomando de aquí y de allá lo que les interesa, desertando cuando la oferta académica no se ajusta a sus necesidades y proyectos, estudiando carreras o cursos no directamente relacionados con el ejercicio musical, ejerciendo liderazgos en propuestas educativas y emprendimientos en gestión de proyectos culturales musicales, pero manteniendo –y este sería el rasgo común- una ligazón con la práctica de dichas músicas y comprometiéndose en el esfuerzo de conceptualizarlas, entenderlas y contextualizarlas desde la lógica de quien las cultiva y las produce.

4.2.6. Música tradicional Nariñense. La condición multiétnica y su consecuente diversidad cultural, "... son uno de los mayores activos de Nariño, ya que generan la identidad cultural de Nariño, en el que el sentido de solidaridad, cosmogónica, sentido de bioecológicos de los nativos fusionarse con el impulso libertario y la resistencia para la supervivencia de los descendientes africanos y con los valores de la cultura occidental hispana que subyacen a la mezcla de la raza" (Gobernación de Nariño 2008). Por lo tanto, se encuentra Nariño "... en una zona privilegiada para recibir información de la música de todas partes. Geográficamente estamos situados en un espacio geográfico central de América del Sur.

De estas mezclas surge entonces lo más característico y transcendental y lo que más identifica a Nariño el ritmo de currulao y de son sureño.

El currulao: el sistema nacional de información Cultural - SNIC, desde el Ministerio de cultura de Colombia - es una composición mixta en la que se mezclan el sonido de los cununos, marimbas, guasas, tambores y estrangulación voces de los cantantes. Tono de currulao va (no en términos de tiempo) binario 6 / 8 aunque su oscilante batería rítmica (batería) puede ir en configuraciones ternarias. El coro se hace generalmente por las mujeres y se lleva a cabo utilizando versos reiterados en las líneas de coro y fonemas sujetos al proceso rítmico, dejando que la melodía de la canción se dibuja sin relieve vocal. El instrumento musical más importante de currulao es la marimba (instrumento de percusión idiófono) que realiza el acompañamiento semi-melódico basado en notas altas y un zumbido muy particular".

Del mismo modo, Julián Bastidas Urresty afirma que "currulao, este ritmo ardiente de piel oscura, parece hijo sureño (Altiplano) en su ritmo, ambos jugaron en el 6 / 8 de tono y suena muy bien con elementos de percusión. Estos ritmos pueden conmutarse en la misma pista y sólo expertos oídos pueden notar la diferencia (...) La diferencia entre los dos sexos es más evidente en la melodía de la guarda de montaña triste matices y el currulao se deshizo de sentimentalismo.

Currulao es también, de acuerdo con Colombia aprende, sitio Web del Ministerio de Educación Nacional de Colombia, "... el patrón de la danza de la costa del Pacífico afrocolombiano. Presenta características que resumen la herencia africana de los esclavos traídos en la época colonial a la labor de la minería de hecho, en las cuencas de los ríos del territorio occidental. En la ejecución del currulao todavía observan las características de un ritual sacramental impregnado de antigua potencia y contenido mágico".

Aparte de currulao tenemos otro ritmo característico del Departamento de Nariño como es el **Son Sureño**, cuyas letras hacen referencia a la fuerza de carácter de la gente de Nariño, su afición al trabajo y a la tierra.

A través de las venas de ritmo sur (son sureño) corre, a alta velocidad, sangre de raza negra. Esto muestra la simbiosis de la música de Nariño en sus expresiones de los dos primeros, ritmo del Sur (son sureño) desde el altiplano y Currulao en la costa del Pacífico, que se mezclan en sus rítmicos y difieren en su melodía. "Mientras el Currulao, el historiador Arturo Pazos Bastidas dice - es un ritmo musical fuerte agresivo (...), la danza tiene una planimetría de avances y retrocesos, ágiles y elegantes limaduras, saltos y peleas en pandilla, también gestos con la ayuda de la bufanda", el son sureño como un conjunto de música, canto y danza de origen reciente, de ascendencia étnica diferente y muy representativo de la región Andina de Nariño (...) tiene un ritmo muy alegre y animada (...) y la melodía, de corte simple, de aire melancólico, es fácil de recordar. Se juega en una cancha terciaria a diferencia de, por ejemplo, música Afro-Caribe dominada por tono binario."

En relación a la vinculación de Currulao y ritmo sur (son sureño) el investigador nacido en Pasto Julián Bastidas Urresty llega a la conclusión de que es difícil saber cuándo "... fue la mezcla de fragmentos de la cultura musical nativa, españoles y africanos a formar el ritmo del Sur como se le conoce hoy. Es también difícil determinar quien o quienes lo creó." Es precisamente esta falta del origen exacto de la mezcla hace tan encantador y atractivo mientras convierte en el patrimonio de la colectividad entera, al mismo tiempo goza y naturalmente transmite de generación en generación. El ritmo del Sur (hijo sureño) son del agrado de los negros de la costa del Pacífico de Nariño como currulao impactos por su energía y su coquetería al pueblo del altiplano frío y ensimismado. El departamento de Nariño, montañosa y costera, hace de su Currulao y ritmo del sur (son sureño), la transición perfecta desde el gran espacio musical africano, sudamericanos y españoles.

4.2.7 La música como representación cultural. Indiscutiblemente la música es eso...es muestra, es identidad, es idiosincrasia, es nuestro sentir, es la manifestación del hombre, pero con música. En este mundo no hay un solo rincón donde no haya cualquier manifestación cultural y concretamente la música.

Ejemplo cumbia es sinónimo de Colombia, en cualquier parte del mundo nos identifican por este ritmo.

Clifort Geertz (1997), afirma que el hombre es un "animal inconcluso" que se termina de crear por la acción de la cultura, más específicamente una forma particular de ella. El hombre carece de un "instinto natural", es decir, no posee mecanismos de control genéticos suficientes, que ordenen su accionar hacia la satisfacción de las necesidades.

Los demás animales tienen un instinto que regula su comportamiento en cuanto a pautas de alimentación, agrupamiento social, preservación de la especie; es decir, lo que deben hacer para satisfacer necesidades vitales. En cambio, los hombres tienen una problemática existencial inherente a ellos mismos, vienen al mundo sin un esquema predefinido en su constitución genética que les permita tener un marco para la acción y a la vez la posibilidad de crear conocimiento. Por eso, se crea a sí mismo a medida que adquiere los símbolos significativos.

La cultura acciona en el hombre, no solo posibilitando que su vida transcurra en un cierto orden, sino también condicionando su hacer. Las facultades que el hombre adquiere a partir de los símbolos son reducidas según lo que su cultura puede brindar.

Geertz (ídem) dice que en realidad, la racionalidad del hombre es algo específico que se puede alcanzar mediante la cultura. No hay un solo tipo de pensamiento humano, la "racionalidad" de la Ilustración es la forma particular que adoptó la cultura en esa sociedad, en un momento histórico determinado. "Baraka" (...) muestra la diversidad del accionar del hombre; se puede apreciar que es capaz de cometer aberraciones semejantes al Holocausto, pero también de crear belleza y obras magníficas.

El arte es un espacio exclusivo del hombre. Así como es la única especie que depende de símbolos para darle un sentido y un cauce a su existencia, también es la única que tiene un impulso por lo artístico. El hecho de que sólo los seres humanos posean esta motivación es comprensible retomando las ideas planteadas en los apartados anteriores. El hombre es vulnerable a sus propios esquemas; por un lado, es constituido como tal y su vida adquiere sentidos por la acción de la cultura, pero al mismo tiempo estas representaciones son condicionamientos de su capacidad para enfrentar ciertas situaciones inextricables y confusas que el mundo le impone. El hombre se siente minúsculo cuando su capacidad se ve mermada, lo que se debe a su condición de dependencia de la cultura. Es un ser que se caracteriza por su fragilidad frente al mundo.

El arte tiene un lugar realmente importante dentro de esta problemática existencial. El hombre necesita de todo lo que para él signifique seguridad.

Geertz (ídem) afirma que el arte está estrechamente relacionado con el contexto en el que se produce.

"... estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad, que una sensibilidad semejante es esencialmente una formación colectiva y que los fundamentos de esa formación son tan amplios y profundos como la experiencia social..."

Las técnicas, los procedimientos, los materiales, las herramientas, la percepción y la representación que se dan en un determinado momento tienen un sentido, responden al momento cultural en el que está inserto el sujeto. Cada elección para producir arte, es reflejo de la visión que se tiene del mundo. El arte es una posibilidad de significación para el hombre, porque materializa los símbolos propios de la cultura en la que se encuentra.

Geertz, afirma que la forma de abordaje del arte no debe ser construyendo un conocimiento comparativo del mismo, es decir, creando parámetros universales para estudiar y percibir cualquier producto estético. El impulso estético está estrechamente relacionado con la simbología particular de una cultura específica. Lo que hace que algo tenga valor estético para una cultura depende de una experiencia simbólica local; el hombre adquiere la capacidad de valorar y entender lo estético, a partir de vivir dentro de un mundo cultural. Es lo que se llama ojo cultural. La cultura determina lo que el hombre es capaz de visualizar en el arte. La belleza es una noción construida en el seno de una cultura específica. No es posible comprender una perspectiva estética por medio del análisis intra-estético del arte, es decir atendiendo a la relación armónica entre elementos puramente "sintácticos" del arte, como el punto, la línea, el plano, el color y el espacio.

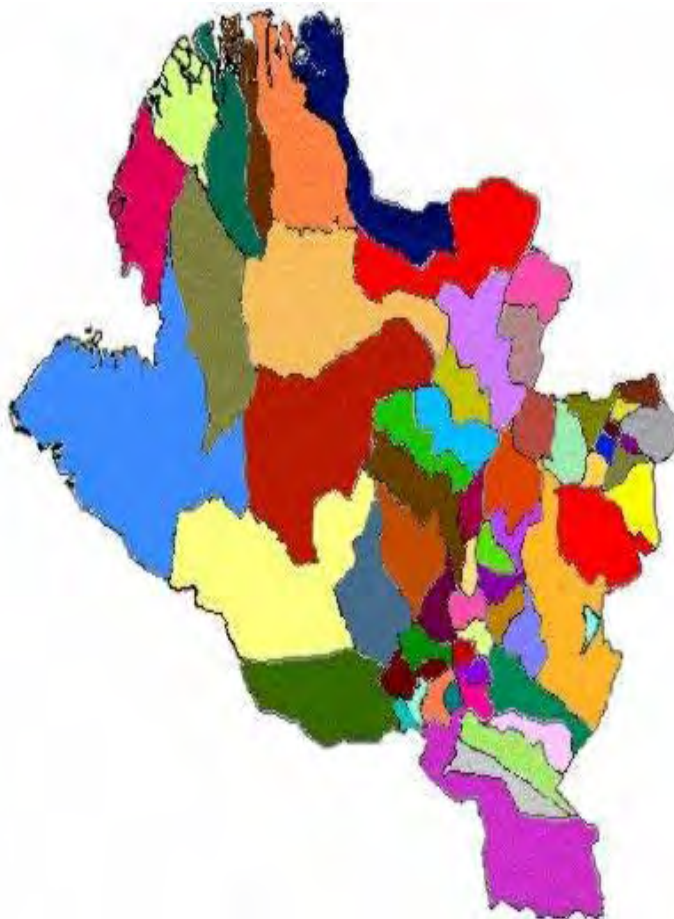
El hombre puede hacer viable su existencia por medio de los símbolos significativos que su cultura le proporciona. Son ellos los que le permiten satisfacer sus necesidades, porque le dan un ordenamiento a su vida que no tiene en su estructura biológica. El hombre está muy determinado por su cultura, esta estipula cuales serán sus valores, sus capacidades, y lo que el hombre puede llegar a ser. No sólo le otorga posibilidades, también lo condiciona. Todas estas consideraciones nos llevan a concluir que existen tantas definiciones de hombre como culturas.

De esta forma la música tradicional como forma de representación cultural, constituye una de las bases más significativas en los procesos de construcción de identidad de las comunidades de la zona andina Nariñense, particularmente de la Unión, ya que ella por su presencia en la cotidianidad, por la representación simbólica que tiene para las gentes de la comunidad, por la valoración y "uso" que de ella hacen los moradores, se constituye en uno de los más representativos elementos culturales.

4.3 MARCO CONTEXTUAL DEL MUNICIPIO DE LA UNIÓN NARIÑO

Al norte del departamento a 90 kilómetros de la ciudad de pasto, se encuentra la capital cafetera de Nariño, productora del mejor café del mundo, y del cual sostiene en gran parte su economía.

Figura 3. Mapa Político de Nariño



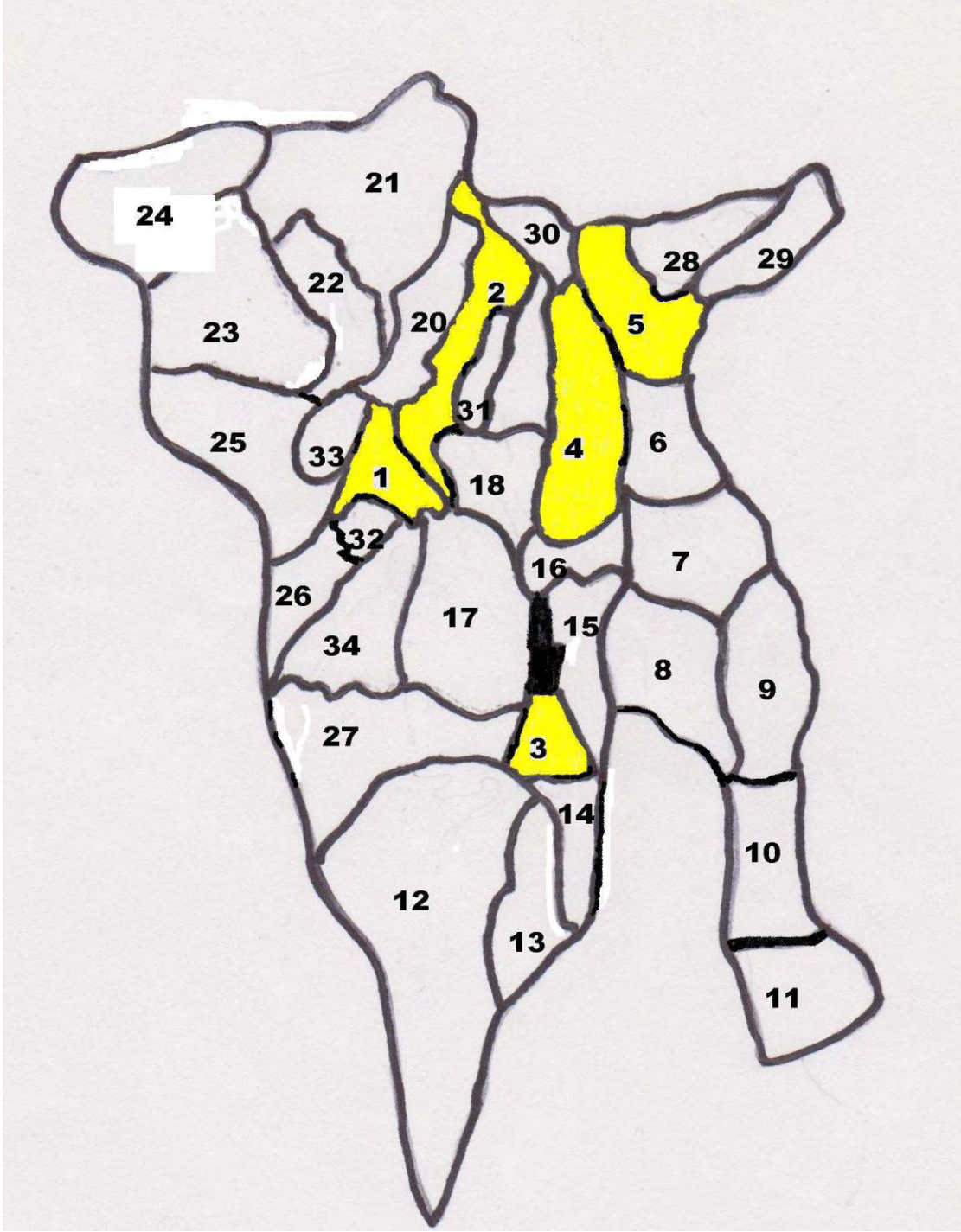
Fuente. Este estudio

La población de La Unión desde su fundación en 1.847 hasta hoy (2.010), ha crecido de una manera significativa muy por encima del límite normal de desarrollo de población, según datos que se han podido recoger, hacia el año de fundación, sólo albergaban en la casa de la Venta y en los pocos ranchos más que se agruparon en torno de ella, quince habitantes de toda edad y en todo el ánimo del distrito actual, o sea toda la población rural, apenas llegaba a ciento cincuenta almas. Comparada esa población con la actual se puede anotar la proporción de crecimiento.

Hasta el año 1.993 existía una población Urbana 10.807 habitantes y una población Rural de 14.021 habitantes, para un total de 24.828 habitantes. En estos momentos podemos decir que la población en número de habitante del municipio de la Unión está llegando a los 40.000 habitantes.

El Municipio de La Unión, tiene un corregimiento que es Santander, se encuentra situado en la margen derecha del Rio Mayo; Además cuenta con las siguientes veredas: Alpujarra, Buenos Aires, Betulia, Cusillo Alto, Cusillo Bajo, Cuchillas, Peñas Blancas, Contadero, Chaguarurco, Chilcal Alto, Chilcal Bajo, Llano Grande, La Jacoba, Olivos, La Playa, Peña Blanca, Rincón Cusillo, Palo Verde, Ojo de Agua, Juan Solarte Obando, El Sauce A., Pradera Sector B., Sauce Sector Alto, El Peligro, Quiroz, Quiroz Alto, La Cañada, La Pradera, La Fragua, El Guabo, La Caldera, Reyes, El diviso, La Castilla, El sauce B, La Merced y Villa María.

Figura 4. Mapa político del Municipio de la Unión Nariño (Las partes de color amarillo son los lugares donde se encuentran los grupos y solistas que practican las músicas tradicionales campesinas).



Fuente. Este estudio

4.3.1 Músicos de la zona. Julio Restrepo, director de la banda Municipal le dedicó mucho de su tiempo disponible. Ocupó el cargo como profesor de música y canto en el Colegio Instituto Juanambú, aprendió a tocar varios instrumentos, el principal el armonio con el cual acompañaba los cantos en la santa misa.

Entre los alumnos de Don Julio Restrepo maestro traído del Tambo (Nariño) están Libardo Rivas y Jeconías paz.

Don Libardo Rivas formó la banda Municipal y sus alumnos fueron: Jeconías paz, Luis Rivas, Rafael Bastidas, Alfonso Rivas, Serafín Rivas, Ismael Lasso, Julio López, Otoniel Mesías, Hernando Viveros, Plácido Delgado, Guillermo Jurado, Nolberto Cruz, Bolívar Cruz. Por lo cual él fue el director de la Banda Municipal, luego fue músico de la Banda del Batallón de Popayán y allí se jubiló.

En la actualidad hay varios grupos musicales quienes colaboran con los cantos de la Santa Misa y actos culturales. Entre los Tríos tenemos: Trío Amistad y el trío Nocturnal.

Grupos Musicales de la época del 70 en adelante:

En el sector urbano

- Sexteto Juventud.
- Unión Stars.
- Estrellas Venteñas.
- El Son Venteño.
- Borinquén Orquesta. Fueron dirigidos por el profesor Jaime Erazo.
- Mi Sonora dirigidos por Segundo Cerón.
- Los Soneros dirigidos por el profesor Lucio Botina

En el sector rural:

- Cuarteto Departamental
- Nevar y su Combo
- Trio Sentir campesino
- Miguel Domínguez
- Javier Ledezma

La falta de archivos impide señalar datos precisos y estadísticos de la música y talento artístico. De los pocos datos que tenemos es que Don Agustín Guerrero trajo un músico Alemán llamado Conrado quien enseñó a tocar los instrumentos musicales, a escribir y leer nota. Entre sus alumnos están: Julio Restrepo, Jeconias paz, Reinaldo Rivas.

4.3.2 Grupos musicales:

- Cuarteto departamental
- Trio sentir campesino
- Miguel Dominguez
- Javier Ledezma

4.3.3 Compositores:

- Nevar Meneses
- Miguel Dominguez
- Abel Delgado
- Javier Ledezma
- José Leonardo Rosero

5. METODOLOGÍA

5.1 PARADIGMA, ENFOQUE Y TIPO DE INVESTIGACIÓN

La investigación se ubica en el paradigma cualitativo ya que tiene por objeto la comprensión de una realidad social en un contexto determinado, lo cual significa que las conclusiones esperadas en ella si bien, pueden ser comparadas, difieren dados los elementos particulares, característicos de núcleos poblacionales, en este caso del Municipio de la Unión. El enfoque de la investigación será el histórico hermenéutico de tipo etnográfico-descriptivo ya que se pretende la compilación, registro y sistematización de información de una comunidad específica en un contexto histórico, geográfico y cultural particular, que será objeto de análisis desde las perspectivas teóricas enunciadas y que corresponde, consecuentemente, a este tipo de investigación.

5.2 DISEÑO Y TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

- Para El proceso de recuperación se realizarán registros de video y audio de las prácticas musicales de las cuales se seleccionarán las más representativas que serán posteriormente transcritas. Además se realizarán entrevistas a los cultores, agentes culturales, comunidad y representantes de medios de comunicación local con el propósito de ampliar y confrontar la información obtenida.
- A partir de los registros obtenidos se analizarán y caracterizarán los aspectos concernientes a los niveles armónico, rítmico, melódico para encontrar elementos comunes que identifiquen dichas músicas.
- De las entrevistas y registros de los contextos en los que se producen las músicas se recogerá la información relativa a los procesos culturales en los cuales tienen lugar las músicas.
- Para el proceso de sistematización se procederá a elaborar las correspondientes fichas de inventario según las técnicas y procedimientos estandarizados establecidos en los centros de documentación musical existentes, construidas a partir de varios descriptores y que permiten la consolidación de la información biográfica y documental y un acceso técnico a partir de descriptores, para la construcción de una base de datos.

5.3 TÉCNICAS DE ANÁLISIS

Por ser esta una investigación de carácter cualitativo, etnográfico-descriptivo ubicada en el enfoque histórico hermenéutico, los análisis requeridos se abordarán

desde una perspectiva correlacional, relacionada con cada una de las categorías implícitas en los objetivos:

- Registro cartográfico y levantamiento base de datos.
- Caracterización morfológica.
- Formatos y géneros de la música tradicional.
- Formas de representación simbólica desde la perspectiva cultural.

Estas categorías será sujeto de análisis desde las perspectivas teóricas enunciadas (estudios culturales, etnomusicología) con el objeto de producir un documento narrativo específico para cada uno de los objetivos previstos y un documento narrativo general fruto del análisis correlacional.

5.4 POBLACIÓN Y MUESTRA

La población de la investigación está constituida por la comunidad del Municipio de la Unión la cual es el escenario social y cultural en el que los músicos tradicionales ejercen su praxis y que a su vez es depositaria de dicha tradición y de los elementos de representación que ella le aporta. La muestra esta constituida por las agrupaciones y músicos vinculados y que actualmente ejercen la música tradicional en el casco urbano y las veredas del Municipio (veredas la Vetulia, el Limón, Peña Blanca, Alpujarra y Palo Verde). Ellos son:

Figura 5. Cuarteto Departamental



Fuente. Este estudio

Figura 6. Trio sentir campesino



Fuente. Este estudio

Figura 7. Trio sentir campesino

- **Miguel Domínguez**



Fuente. Este estudio

Figura 8. Miguel Dominguez

- Javier Ledezma



Fuente. Este estudio

5.5 CRONOGRAMA

ACTIVIDADES	MES 1	MES 2	MES 3	MES 4	MES 5	MES 6
-Visita a las diferentes veredas y corregimiento	x	X	X			
-Entrevistas, encuestas y grabación de los diferentes grupos existentes		X	X	X		
-Recolección de información		X	X	X		
-Evaluación de estado y presentación de primer informe parcial				X		
Caracterización morfológica				X		
-Evaluación de estado y presentación de segundo informe parcial					X	
-Registro organológico					X	
-Evaluación de estado y presentación de tercer informe parcial					X	
-Mapeo, registro e inventario					x	X
-Narrativa, mapeo e informe final						X

5.6 PRESUPUESTO

- Transporte para desplazarse a las diferentes veredas y corregimientos.....	\$ 500.000.00
- Refrigerios.....	\$ 300.000.00
- Elementos de trabajo.....	\$ 200.000.00
TOTAL.....	\$1000.000.00
COSTO DEL PROYECTO.....	\$ 2.000.000.00

6. INFORME FINAL

6.1 PRESENTACION

Los objetivos trazados en el proyecto se cumplieron a partir de la tomas de registros video-gráficos de las dos agrupaciones CUARTETO DEPARTAMENTAL y TRIO SENTIR CAMPESINO, Los solistas MIGUEL DOMINGUEZ y JAVIER LEDEZMA, (ver archivo video-gráfico anexo...). En estos registros se evidencia el carácter etnográfico de la investigación ya que se dio libertad para que ellos expresaran libremente la forma como crean su música, los significados que ella tiene para estos cultores, la historia de su vinculación con el ejercicio musical y sobre todo, la forma como ellos se miran así mismos y se expresan a través de sus creaciones. De ello se derivaron algunos elementos generales de análisis e interpretación que se mencionan a continuación:

El universo de las músicas populares tradicionales nos enfrenta a dilemas conceptuales, epistemológicos, éticos y políticos que merecen ser discutidos en forma amplia por quienes, desde las propias prácticas musicales, la academia o el diseño de políticas, tienen el deber de poner en la agenda pública las implicaciones que conlleva situarse frente a ellas.

La urgencia del tema es evidente. Idealizada desde sus presuntas virtudes como constructora de convivencia, la música viene ocupando un lugar significativo en el marco de las acciones que adelanta desde hace años el Ministerio de Cultura. Las comunidades, por su parte, han hallado en las músicas tradicionales nuevas maneras de hacer visibles sus formas de vida, valores y necesidades estéticas, económicas y políticas. Del mismo modo, las músicas tradicionales y populares son el centro de interés de cientos de jóvenes que encuentran en ellas nuevos horizontes de representación de sus identidades y, por otra parte, muchos centros de enseñanza comienzan a incluirlas como parte de sus proyectos formativos, pudiéndose decir que han llegado a ser la referencia desde la cual, o contra la cual, las demás prácticas musicales construyen su identidad.

Desde la perspectiva de los nuevos estudios musicológicos, la música es tratada como un elemento de representación cultural en constante dinámica y en constante producción de sentido para los grupos que la crean y la recrean y para las comunidades que participan como oyentes y depositarias de esta tradición.

Al pensar la música tradicional como un elemento social y cultural ubicada en territorios inscritos en dinámicas particulares e inserto en patrones de transformación permanente debidos a los cambios producidos en la sociedad contemporánea, que son afectados por acontecimientos locales, regionales y mundiales, su estudio sobrepasa la mera descripción morfológica o su ubicación en marcos de géneros y ritmos comprometiendo lecturas culturales complejas que

dan cuenta de su inserción en territorios culturales, sus formas de difusión y “uso” comunitario; las transformaciones que en ella se operan debidas a múltiples influencias e hibridaciones y el rol que ella desempeña en las comunidades próximas.

Por ello se ha realizado el presente estudio abordando análisis desde la perspectiva de su ubicación geográfica (Objetivos 1 y 3) formatos, géneros, organología, intérpretes y agrupaciones, contenidas en una base de datos y en su ubicación espacio temporal; desde su análisis en el plano rítmico, ritmo-melódico y ritmo armónico (objetivo 2) y desde el análisis de las representaciones, canales de difusión y aportes al patrimonio cultural e identitario en el contexto de región (objetivo 4).

6.2 LAS MÚSICAS TRADICIONALES PROPIAS EN LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE LA UNIÓN.

Los movimientos musicales de las veredas de peña blanca, el limón reyes, la vetulia y el corregimiento de Santander, tienen como característica principal el hacer que el conocimiento se adquiera de padres a hijos con un sentido muy doméstico en lo que tiene que ver con la parte técnica. La enseñanza musical apenas llega a tratar aspectos superficiales del manejo del instrumento y cada persona, según sus inclinaciones decide si cultiva, mantiene o tergiversa lo aprendido.

Las músicas tradicionales campesinas del sector campesino de la unión Nariño, se han ido opacando ante la imposición de modelos propuestos por el sector comercial a través del uso de los medios de comunicación. Salvo contadas excepciones, algunas veredas y el corregimiento de Santander, han determinado como lenguajes comunes de expresión musical, los ritmos autóctonos y otros como el paseo, la cumbia, el vals, los corridos, los merengues picantes, la guasca y el Vallenato; estos ritmos llegan al sector rural mediante los vendedores de música que viajan por todos los municipios del departamento de Nariño.

Los formatos musicales más característicos son: dos solistas, un trio y un cuarteto acompañándose por guitarra y requinto o dos guitarras denominadas "puntera" y "acompañante"; y los grupos, los cuales están conformados por tres músicos o más, uno de ellos hace de solista y los dos realizan los coros, el acompañamiento se hace con guitarra "puntera" o requinto, una guitarra que realiza el acompañamiento y otra que hace los bajos, además la percusión como el timbal güiro y maracas.

El campesino ejerce su actividad musical después de la jornada laboral, en horas de la tarde o de la noche. La proyección se da hacia los familiares, en reuniones

veredales y en las fechas del año en que las festividades urbanas del Municipio de la Unión los convocan.

En este último punto se debe anotar que la explotación de los músicos campesinos se hace tan evidente que una de las formas más comunes de remunerarlos, aún con el descontento de ellos, es mediante una o dos botellas de licor.

En el aspecto de la creación, los compositores espontáneos se por ritmos como corridos, vals, ballenato, porro, merengue paisa, guasca, paseos y otros, las composiciones se hacen más que todo por ampliar el repertorio de la agrupación, después de un tiempo hasta los mismos compositores olvidan sus creaciones, ellos se inspiran tomando como referente el amor, el paisaje, las fiesta patronales, las costumbres y los acontecimientos de mayor significación que se producen en el trasegar de la cotidianidad.

Las agrupaciones musicales en el municipio de la unión, se encuentran en su mayoría no participan de procesos de formación institucionalizados, su formación está centrada en la tradición oral, que pasa de padres a hijos y esporádicamente a vecinos.

Los grupos musicales, no han llegado a profundizar en el aspecto de las tímbricas regionales, quedándonos en conceptos que obedecen a estándares propuestos por los medios de comunicación, .en algunos casos los grupos inventan sus propios patrones ritmos.

Los grupos musicales no cuentan con instrumentos de mucha calidad, es de resaltar, que algunos integrantes fabrican sus propios instrumentos, tal es el caso de las maracas y el güiro hecho de un tubo grueso de pvc o de calabazos recogidos de arboles de la región.

Los eventos veredales pasan a veces desapercibidos para la ciudad y los eventos de la ciudad con igual medida pasan desapercibidos para el corregimiento y las veredas.

6.3 BASE DE DATOS DE LAS AGRUPACIONES

NOMBRE DEL GRUPO	OBRA MUSICAL	FORMATO	ORGANOLOGIA			RITMOS	UBICACION
			MELODICO	RITMICO ARMONIC	PERCUSIV		
Cuarteto departamental	Ya llego diciembre	Conjunto tradicional campesino	Requinto, voz principal y coro	Guitarra acompañante, guitarra marcante	güiro y timbal	Merengue picante	vereda la alpujarra, la vetulia y reyes
Trio sentir campesino	Carnaval Venteño	Trio rural	requinto	Guitarra marcante y guitarra acompañante		Paseo Venteño	Vereda reyes y alpujarra
Grupo de Santander							
miguel Domínguez	El estar hoy vivo	Conjunto tradicional campesino	Requinto voz principal y coro	Guitarra acompañante, guitarra marcante, guitarra bajo	timbal, güiro, congas	Guasca	vereda peña blanca
Javier Ledesma	Enamorado de ti	Conjunto tradicional campesino	Acordeón, requinto, voz principal y coro	Guitarra marcante-guitarra bajo	Timbal, güiro congas	Bambuco sureño	Vereda el limón

6.4 CARACTERÍSTICAS MORFOLÓGICAS DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE LA UNIÓN

El análisis morfológico de las músicas tradicionales de la Unión aporta a la comprensión de las claves que determinan la conformación de las músicas a partir de la influencias e interinfluencias que dan lugar a nuevas formas rítmicas, ritmo-melódicas y ritmo-armónicas que dan cuenta de los procesos desarrollados hasta alcanzar diferenciaciones con las músicas de base (Bambuco, Pasillo, Cumbia, Porro) como el son sureño, el Porro Sureño, la Cumbia sureña y otros ritmos que poco a poco se caracterizan y diferencian de los que les dieron lugar para establecerse como propios en la región .

El análisis de las obras se realizó teniendo como referente los formatos de instrumentación incluidos en la cartilla de iniciación musical para el sub eje de músicas tradicionales de las zonas andinas de Nariño y alto putumayo, elaborado por el colectivo de investigadores del Departamento de Música de la Universidad de Nariño. Se tomó un ejemplo de cada una de las agrupaciones y músicos con el objeto de revelar las estructuras compositivas de los autores en cuanto a características rítmicas, melódicas y armónicas. Esto no permitió evidenciar las hibridaciones musicales características de las músicas de la zona rural, debidas a las influencias de las músicas del norte, fundamentalmente.

CANCION EL ESTAR HOY VIVO

AUTOR: MIGUEL DOMINGUEZ

ANALISIS.

EL ESTAR HOY VIVO
MIGUEL DOMINGUEZ
ANALISIS RITMO ARMONICO

The musical score is presented on seven staves, each representing a different instrument. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The Guiro part consists of a continuous eighth-note pattern. The two Timbales parts play a similar eighth-note pattern with rests. The Conga part features a pattern of eighth notes and rests. The Platillo susp. and Jam Blok parts play a pattern of eighth notes and rests. The Guitarra part is in treble clef and features a pattern of eighth notes and rests. The Bajo part is in bass clef and features a pattern of eighth notes and rests.

REFERENCIA	MODO	PARTE	FUNCIÓN ARMÓNICA	CIFRADO
MERENGUE	Menor	A	VI - III -V7 - I -VI - III -V7 - I	F m – A-C7-Fm - F m – A-C7-Fm
			V7-V7 - I- I- V7- V7 - I- I	C-C-Fm-Fm - C-C-Fm-Fm
			I- III - V7- I -	F m – A-C7-Fm.
	Menor	A´	VI - VI - III - III – V7 - V7 - I - I	Fa - Fa - Do - Do -Mi7 - Mi7 - Lam –Lam
	Menor	A	I - III - V7 – I	Am - C - E7 – Am
	Menor	A´	III - III - V7 - I - I - III - V7 - I	Do - Do - Mi7 - Lam - Lam - Do - Mi7 – Lam
	Menor	B	VI - VI - VI - VI - VI - VI - VI - VI -	F - F - F - F - F - F – F – F
	Menor	A´	III - III - V7 - I - I - III - V7 - I	Do - Do - Mi7 - Lam - Lam - Do - Mi7 – Lam
	Menor	A	I - III - V7 – I	C - E7 – Am
	Menor	B	V7-I - V7 - I	Am - E7 - Am - E7 - Am
	Menor	C	VI -VI - VI - III - VI -VI - VI - III - III - III – V7 – I	Fa - Fa - Fa - Do - Fa - Fa - Fa - Do - Do – Do - Mi7 – Lam
	Menor	A	I - III - V7 - I - I - III - V7 - I	Em - G - B7 - Em – Em - G - B7 – Em
	Menor	B	VI -VI - VI - III	Do - Do - Do - Sol
	Menor	C	III - III - III - III - III - III -V7 - I - I - III - V7 –I	G - G - G - G - G- G -B7 - Em - Em – G - B7 – Em
	Menor	D	I - V7- V7 - I -I - III -V7-I -I - III -V7-I	Em - B7 - Em - Em – G - B7 - Em - Em - G - B7 – Em
	Menor	E	V7-I - V7 - I	B7 -Em - B7 –Em
	Menor	A	I - III - V7 - I - I - III - V7 - I	Em - G - B7 - Em – Em - G - B7 – Em

ANALISIS RITMO ARMONICA DE LA CANCION **ENAMORADO DE TI**
 AUTOR: Javier Ledezma

REFERENCIA	MODO	PARTE	FUNCIÓN ARMÓNICA	EJEMPLO.
MERENGUE	Menor	A	VII -VII -I - I -VII -VII -I - I	D- D- Em- Em-D- D- Em- Em
			IV – IV-I- I- V7- V7 - I- I	Am-Am - Em- Em – B7-B7 -Em- Em
	Menor	B	I-V7- I- I- I- I7- IV- IV- V7-	Em – B7- -Em- Em-Em-E7- Am-Am- B7
			V7- I-I- V7-V7-I-I-I	B7 -Em- Em-B7-B7 -Em- Em-Em
	Menor	C	VII -VII -I - I - VII -VII -I – I	D- D- Em- Em- D- D- Em- Em
			IV-V7-I-I-I	Am- B7Em- Em-Em
	Menor	A´	VII -VII -I - I -VII -VII -I – I	D- D- Em- Em-D- D- Em- Em
			IV – IV-I- I- V7- V7 - I- I	Am-Am - Em- Em – B7-B7 -Em- Em
	Menor	B´	I-V7- I- I- I- I7- IV- IV- V7-	Em – B7- -Em- Em-Em-E7- Am-Am- B7
			V7- I-I- V7-V7-I-I-I	B7 -Em- Em-B7-B7 -Em- Em-Em
	Menor	C´	VII -VII -I - I - VII -VII -I – I	D- D- Em- Em- D- D- Em- Em
			I-V7-I-I-I	Am- B7Em- Em-Em

ANALISIS DE LA CANCION: ME LLAMAN VENTEÑO

AUTOR: Letra Nevar Menezes

Musica Diego Ordoñez

INTERPRETES: Trio Sentir Campesino

ME LLAMAN VENTEÑO

LUIS NEVAR MENESES

ANALISIS RITMO ARMONICO

variacion 1

R

B R R R

B= Bajo

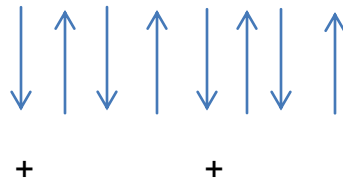
R= Rasgado

ESTE TEMA LO INTERPRETA EL TRIO SENTIR CAMPESINO

EL TRIO NO TIENE NINGUN INSTRUMENTO DE PERCUSION

REFERENCIA	MODO	PARTE	FUNCIÓN ARMÓNICA	EJEMPLO.
PASEO VENTEÑO	Mayor	A Intro	-- V7 -VI - I - I (6 veces)	-- E7 - E7-A- A (6 veces)
		B voz y coro	V7-V7 - I- I (4 veces)	E7 - E7-A- A (4 veces)
	Mayor	A Intro	-- V7 -VI - I - I (6 veces)	-- E7 - E7-A- A (6 veces)
		B voz y coro	V7-V7 - I- I (4 veces)	E7 - E7-A- A (4 veces)
	Mayor	A Intro	-- V7 -VI - I - I (6 veces)	-- E7 - E7-A- A (6 veces)
		B voz y coro	V7-V7 - I- I (4 veces)	E7 - E7- A- A (4 veces)

RITMO: PASEO VENTEÑO



ANALISIS RITMO ARMONICO DE LA CANCION: YA LLEGO DICIEMBRE

AUTOR: Edgar Marino Narváez

INTERPRETES: Cuarteto Departamental


REFERENCIA	MODO	PARTE	FUNCIÓN ARMÓNICA	EJEMPLO.
MERENGUE	Menor	A	- V7 -V7 - I - I (4 veces)	- B7-B7 -Em- Em (4veces)
	Menor	B	I- V7- V7 - I (4 veces)	Em- B7-B7 Em(4veces)
	Menor	C	I- V7- V7 - I (4 veces)	Em- B7- B7 Em (4veces)
	Menor	A'	- - -V7 -V7 - I - I (4veces)	- - -B7-B7 -Em- Em (4veces)
	Menor	B	I- V7- V7 - I (4 veces)	Em- B7-B7 Em(4veces)
	Menor	C	I- V7- V7 - I (4 veces)	Em- B7- B7 Em (4veces)
	Menor	A	- V7 -V7 - I - I (4 veces)	B7-B7 -Em- Em (4veces)
	Menor	B	I- V7- V7 - I (4 veces)	Em- B7-B7 Em(4veces)

YA LLEGO DICIEMBRE

EDGAR MARINO NARVAEZ

ANALISIS RITMO ARMONICO

The musical score is arranged in a system with five staves. The top four staves are for percussion: Guiro, two Timbales, and Sapo. The bottom staff is for Guitar. The Guiro part consists of a continuous eighth-note pattern. The first Timbales part has a similar eighth-note pattern with accents. The second Timbales part has a pattern of eighth notes with rests. The Sapo part has a complex pattern with eighth notes and rests, with annotations 'tocar en la parte inferior' and 'tocar en la boca'. The Platillo susp. part has a simple eighth-note pattern. The Guitar part is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It features a bass line with notes B, P, R, R, P, R, B. Above the bass line, there are two variations of chords: 'variacion 1' and 'variacion 2'. A wavy line symbol is used to indicate a rasgado (strummed) chord.

 = rasgar todas las cuerdas hacia abajo con el pulgar

B= Bajo

P = Pulgar

R = Rasgado

6.6 FORMAS DE REPRESENTACIÓN DESDE LA PERSPECTIVA CULTURAL

Los procesos históricos y la conformación de las músicas tradicionales en la región. Desde el siglo XVI, a partir de los procesos de conquista y colonización mediados por la organización clerical de la colonia, se forma y se conforma, en los andes del sur occidente colombiano (zona andina de Nariño y alto Putumayo) una región cultural que con el paso de la república y hasta ahora, afirma, significa y re-significa procesos identitarios que la diferencian de otras regiones del país y que tiene en la música tradicional una de las formas de representación cultural más significativa.

Varias circunstancias históricas y culturales como los primeros procesos sincréticos consecuencia de la conjunción de los rituales de la religión católica con los rituales de las celebraciones de los solsticios y equinoccios de las fiestas del sol, propias de las comunidades indígenas asentadas en la región, dieron como consecuencia la creación de una tradición presente desde los Andes Chilenos hasta las provincias del sur. El Bambuco de la región central Colombiana y la influencia del San Juanito y del pasillo Ecuatoriano derivada de la situación de frontera geo-cultural, configura un nuevo ritmo sureño que toma el nombre de Son sureño, pero que se diferencia sustancialmente del Bambuco del centro de Colombia por su acentuado seis octavos en su configuración rítmica y en los formatos de las agrupaciones que lo ejecutan.

Estos y otros acontecimientos históricos, sociales, culturales, políticos aunados a un contexto rural fuertemente signado por el apego al trabajo de la tierra; a la construcción de sentido en la cotidianidad del trabajo agrario; a la permanencia de lo ancestral indígena como referente de una identidad cultural fuertemente sentida y protegida y a la familia como núcleo de la comunidad y como depositaria de la tradición musical, han permitido que las prácticas continúen vigentes se renueven y se reafirmen. Más del noventa por ciento de los grupos están integrados por hermanos o familiares cercanos que se heredan la práctica musical de padres a hijos y que constituyen, junto con la oralidad, los rasgos característicos de permanencia, transmisión y circulación endógena de la música tradicional.

Entre muchos otros hechos y circunstancias, la conformación de las músicas andinas del sur occidente corresponde a un proceso histórico y social que pueden resumirse de la siguiente manera:

- Conformación histórica de la región como provincia del Cauca y dependencia de la diócesis de Quito
- Permanencia y vigencia de identidades étnicas y poblamientos indígenas de Pastos, Quillancingas, Abades, Ingas, Kamentza con un fuerte contenido rural agrario.

- Procesos migracionales desde y hacia el Ecuador, Valle del Cauca, Eje cafetero y Putumayo.
- Procesos migracionales internos entre las diferentes sub-regiones del eje sur occidental.
- Influencias de macro sistemas musicales, mediadas por apropiaciones e intercambios de diferentes músicas y en diferentes momentos históricos como: Músicas de pitos y tambores (Cumbia, porro), músicas del eje andino del centro oriente (bambuco, pasillo, charanga), músicas andinas del Ecuador (pasillo ecuatoriano, san juanito, bomba del chota) músicas Andinas latinoamericanas (huayno e introducción de quenás, zampoñas, rondadores y charango a los diferentes formatos)
- El Carnaval de Blancos y Negros como escenario, medio de circulación y realidad cultural dominante en todas las sub-regiones.

Hasta los años sesentas la Unión fue parte de la carretera principal que comunicaba Nariño con el Norte del país, ello promovió un desarrollo importante como centro de la región norte del Departamento, lo que contribuyó a que en él se escenificaran importantes intercambios comerciales y culturales que, como consecuencia, permitió la conformación de las músicas tradicionales de la región que al incorporar todos estos elementos en sus diferentes devenires, se han caracterizado y diferenciado dando lugar a distintos formatos derivados de ritmos establecidos que tienen su propia significación en tanto la apropiación que hacen de ellos las comunidades (conjunto de música campesino, murgas) y ritmos característicos como el sonsureño, el bambuco sureño, Merengue, la cumbia sureña.

Los espacios y escenarios de circulación. Medios y mediaciones. Los espacios de circulación de las músicas tradicionales tienen su principal asiento en la participación de los grupos musicales en las celebraciones comunitarias: fiestas religiosas y en especial las fiestas de los santos patronos; celebraciones familiares; festividades cívicas locales y acontecimientos sociales como la minga o los entejes (puesta de la última teja en las nuevas construcciones que es celebrada en conjunto con la familia y la comunidad).

Fuera del espacio local, familiar y comunitario la difusión de las músicas y su circulación obedecen a varias instancias entre las cuales vale destacar:

La difusión a través de las emisoras locales y del Ecuador, que son escuchados y seguidas vivamente en estas comunidades. Programas radiales como “fiesta dominical” que todas las mañanas de los días domingos y durante más de cuarenta años bajo la dirección de Francisco “Pacho Muñoz” han difundido la música campesina, el programa de radio “amanecer campesino” dirigido por Gentil Bedoya que testimonia, desde las veredas y corregimientos, las festividades locales y como elemento central, la música tradicional de la zona Andina de Nariño

y Alto Putumayo. Otro canal de circulación lo constituyen las emisoras ecuatorianas principalmente radio Zaracay y, en alguna época la emisora de la comunidad ecuatoriana Santo Domingo de los Colorados (provincia Ecuatoriana que ha recibido la mayor afluencia migracional de las gentes de Nariño). En general las emisoras locales de los municipios registran y emiten permanentemente las músicas campesinas.

Otro medio de circulación, de las músicas tradicionales son las fiestas verdales a las que son invitados los grupos de música campesina para amenizar festejos de variada naturaleza. Allí los grupos y solistas hacen su música con amplia acogida por parte de la comunidad y es casi un compromiso de obligatorio cumplimiento el devolver la invitación o la visita a los grupos musicales de otras veredas; de esta manera los grupos que en una oportunidad son los anfitriones quedan comprometidos para asistir a las fiestas de donde son originarios los grupos musicales invitados. Esta oportunidad de continua interacción les permite a las agrupaciones musicales campesinas mostrar sus composiciones, valorarlas, compartirlas e intercambiar repertorios que aportan al enriquecimiento de sus prácticas musicales y creativas.

Las grabaciones o producciones musicales cigráficas, entre los grupos de música campesina, son escasas y las pocas que se realizan se realizan con patrocinio de los gobiernos locales ya que generalmente la grabación representa una parte de la premiación de los concursos a nivel municipal.

Los medios de circulación descritos permiten una constante transmisión, renovación y transformación de las músicas tradicionales y campesinas en la cuales se generan influencias e inter-influencias evidentes en los aportes en cuanto a variaciones de ritmos, géneros y formatos, las cuales fundamentalmente gravitan sobre el son sureño, el san Juan, el bambuco sureño, la cumbia sureña, los corridos entre otros.

La música de la región es compleja en sus estructuras rítmicas y morfológicas y en sus letras, es diversa y variada y, para bien de las comunidades, esta en permanente proceso de creación. La capacidad expresiva de la música campesina, su potente re-significación de la cotidianidad y su uso por parte de los cultores y públicos como vehículo de expresión y de interpretación del mundo, permiten que ella hable por la comunidad.

La mayor parte de las agrupaciones crean constantemente sus músicas, algunas incluso solo interpretan repertorio propio. La fuente de inspiración es la sociedad “Ya Llegó Diciembre”, “Carnaval Venteño”, “Estar Enamorado”, muestran como el material social y los hechos comunitarios, son temas retomados y re-significados a través de un humor ingenuo (inocente) pero cargado de picardía y doble sentido que, como hemos insistido, hace de la música el elemento de creación de sentido,

significado y re-significado de la vida como el escenario a ser narrado y expresado.

Desde lo anterior la función de la música tradicional campesina no solo es la de animar y acompañar los acontecimientos familiares, comunitarios y religiosos, sino la de construir y reconstruir permanentemente identidad y de reafirmar tanto a los cultores como a los oyentes en su cultura y en su forma de ver, de vivir y de expresar su alegrías, sus desencantos y en general su cotidianidad.

El Formato de Trío Andino Colombiano y la música tradicional y campesina.

En el siglo anterior este tipo de formato musical tuvo gran acogida y práctica frecuente en la zona Norte de Nariño, influenciando las primeras conformaciones de los formatos de trío típico Colombiano (Guitarra, Tiple, Bandola). Este formato, a través de los años fue transformándose hasta que la bandola fue remplazada por la guitarra requinto y el tiple fue remplazado por la guitarra acompañante. Sin embargo es relevante anotar que hasta los años ochentas y noventas en algunos colegios reposaban en sus almacenes o en salas o aulas de clase destinadas a la enseñanza de la música, algunas bandolas y tiples, muestra del apoyo evidente a la formación bajo este tipo de formato musical.

El repertorio que interpretaban esta clase de tríos está enmarcado dentro de los Bambucos sureños, fox-trot, los valeses y pasillos colombianos y ecuatorianos, que como lo descrito anteriormente, han ido derivando en formatos de guitarra acompañante y requinto usualmente acompañados de percusión y en ritmos como son sureño, cumbia y porro sureño y otros.

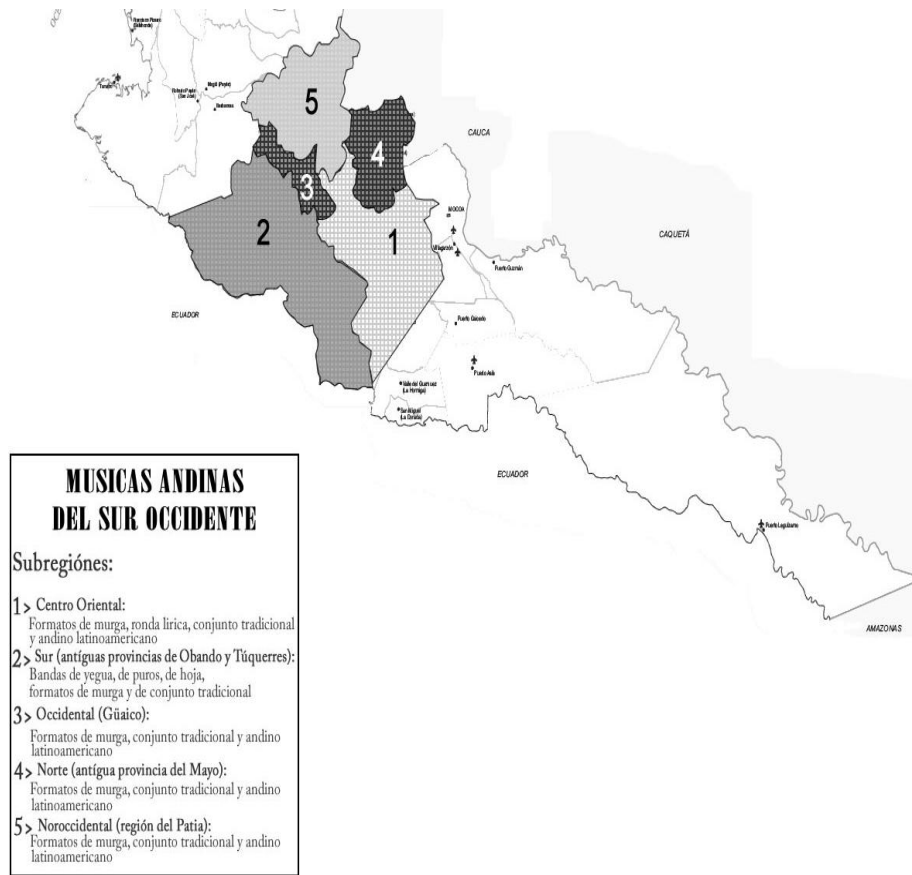
El carnaval de blancos y negros y la tradicional.

Sin duda el Carnaval de Negros y blancos, que se celebra en los primeros días del mes de enero en todos los municipios de la zona Andina de Nariño, constituye el escenario de circulación, apropiaciones, influencias de mayor arraigo y significación en las músicas tradicionales. Murgas, conjuntos de música campesina y comparsas son un denominador común que caracteriza los formatos, alrededor de la fiesta central de la región, constituida recientemente como patrimonio inmaterial de la humanidad. La tradición del carnaval en los últimos años se ha extendido hacia los departamentos del Putumayo y el Cauca y ha supuesto la introducción de los formatos de murgas en todos los Municipios de la zona. Los ritmos de son sureño, sanjuanés, sanjuanitos, cumbias sureñas entre otros, son los más característicos en la fiesta.

La Constitución de la sub-región de la provincia del mayo. Las constantes musicales de la región sur occidental de Colombia, como consecuencia de procesos culturales y sociales de consolidación y configuración interna, permiten

establecer la construcción de sub-regiones culturales derivadas de procesos históricos, étnicos y migracionales de orden local que determinan características propias como es el caso de la región de la provincia del mayo que dada su ubicación geográfica y la comunicación con la región sur del Cauca dan como resultado, en sus músicas algunas diferenciaciones, sutiles.

Figura 9. Músicas andinas del sur occidente



Fuente. Este estudio

7. CONCLUSIONES

La música tradicional campesina es un medio de expresión que llega a todas las personas, incluidos los niños y padres de familia del contexto donde se adelantó esta investigación y además tiene gran aceptabilidad y arraigo entre la comunidad local y sus intérpretes, quienes son altamente valorados en sus veredas y el Municipio.

Los habitantes de estas localidades hay mucho amor por la práctica musical pero debido a sus escasos recursos les es difícil conseguir los instrumentos adecuados y de su predilección, además no existe un medio cultural que los guíe en este sentido, los hábitos de subsistencia de los habitantes de la región, están encaminados a la actividad agrícola en un 80%, luego de la cual las manifestaciones sociales y familiares son acompañadas por la música tradicional.

Es necesario que desde ya los niños de estas comunidades que gustan de la música logren asistir a una escuela donde puedan adquirir mejores conocimientos y desarrollen su sensibilidad y creatividad pero de forma gradual, siguiendo un proceso y que éste tenga un atractivo para ellos. Sin duda, el mayor atractivo y estímulo para ellos es la música, porque les produce alegría y los mantiene activos, en este contexto la música tradicional puede ser el mejor vehículo de iniciación musical.

En el desarrollo del aprendizaje, de la Música, es necesario educar la memoria auditiva en la cual la música tradicional esta fuertemente imbricada. Por esto, lo significativo de ella, facilitará este aprendizaje; ya que los niños y jóvenes, cuentan, con una gran capacidad de asimilar estos conocimientos descubriendo, la magia y belleza del arte musical.

El municipio de la unión Nariño, no ha diseñado programas y no cuenta con políticas dirigidas a encaminar el factor formativo, de promoción, proyección y recuperación de los espacios para la actividad musical en el sector rural.

Es evidente la necesidad de conformar una red de información y de localización, en la unión para que todos los grupos musicales interactúen alrededor de un círculo informativo que los mantenga en contacto permanente para todas las actividades realizables. Esto generará cooperación, mayor participación en los eventos y derroteros claros y más amplios para la proyección.

La casa de la cultura, la escuela de música, la alcaldía municipal y demás instituciones responsables de la actividad musical del municipio de la unión carecen de idoneidad para la administración, gestión y evaluación de sus propios procesos culturales.

Es necesario abrir espacios de participación y que sean igualitarios. No se puede concebir un evento donde la composición rural cuente con un espacio de difusión y dignificación al igual que otras músicas locales y nacionales.

Se debe pensar la manera de no seguir marginando la participación y la creación campesina, que necesita de un ambiente propicio y natural para permitirse tomar fuerza y crecer mas y mejor.

8. RECOMENDACIONES

Es fundamental la difusión de las músicas tradicionales campesinas como vehículo de cohesión social, como proceso de iniciación musical y como memoria y patrimonio cultural de las comunidades.

Este tipo de proyectos dirigidos a todos aquellos interesados en aprender acerca de la música tradicional campesina de la unión Nariño y de otras regiones, deben ser divulgados y continuados a estudiantes, investigadores y profesores de música, de academias y universidades.

Es necesario interesar a las comunidades, las autoridades locales y las comunidades por la música tradicional campesina, para que la tradición musical campesina, que corre el peligro de perderse, no se acabe y perdure por siempre.

Los programas de formación musical en todos los niveles deberían introducir el estudio de elementos de la música tradicional de las regiones como parte de sus currículos.

La música tradicional es parte de la pluralidad y la diversidad, al trabajar con la música tradicional campesina de nuestro municipio, se respeta los criterios pedagógicos y de interpretación de los músicos de esta región. De la misma manera, al realizar y divulgar un estudio académico de los elementos de esta música, se debe crear conciencia de los valores de la nacionalidad, sentido de pertenencia, e incrementar el conocimiento y apreciación de nuestra cultura musical tradicional campesina de la unión Nariño.

BIBLIOGRAFÍA

BASTIDAS URRESTY, Edgar. Nariño: historia y cultura, Ediciones Testimonio, Pasto, Nariño: s.n. 1995.

BOLAÑOS, Manuel. 100 Lecciones de Nariño. Pasto, Colombia: Imprenta Departamental, 1985.

COLOMBIA APRENDE. Movimiento y ritmo, El currulao, viewed 10 sep 2010. Etiquetas: Currulao, Son sureño. 2002

GEERTZ, C. La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa, 1997.

GOBERNACIÓN DE NARIÑO., Development Plan 2008- 2011, Adelante Nariño, Pasto: s.n. 2008.

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

MINISTERIO DE CULTURA. Reseña músicas Pacífico Sur músicas de marimba y cantos tradicionales currulao y otros. 2003.

SISTEMA NACIONAL DE INFORMACIÓN CULTURAL. Colombia cultural, Ritmos Valle del Cauca. 2004.

URRESTY, Julián. El son sureño, Pasto, Nariño: Graficolor, 2003.

NETGRAFIA

http://www.mincultura.gov.co/recursos_user/documentos/migracion/musica/pacifico_sur/resena_pacificosur.html

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?>

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83221.html>

ANEXOS

Anexo A. Material fotográfico, audiovisual y los registros en medio magnético, de cada uno de los grupos y solistas.