

LEVANTAMIENTO CARTOGRÁFICO DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE
LOS MUNICIPIOS DE YACUANQUER, RICAURTE Y DE LA ZONA RURAL DEL
MUNICIPIO DE PASTO.

JOSE IGNACIO DELGADO MARTINEZ
ALVARO LIBIO GETIAL ENRIQUEZ
FELIPE SILVA BUCHELI

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

LEVANTAMIENTO CARTOGRÁFICO DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE
LOS MUNICIPIOS DE YACUANQUER, RICAURTE Y DE LA ZONA RURAL DEL
MUNICIPIO DE PASTO.

JOSE IGNACIO DELGADO MARTINEZ
ALVARO LIBIO GETIAL ENRIQUEZ
FELIPE SILVA BUCHELI

Proyecto de grado para optar al título de Licenciatura en Educación musical

Asesor:
ADALBERTO ALEXANDER PAREDES SALAZAR
Especialista

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

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y las conclusiones aportadas en este trabajo de grado son de responsabilidad exclusiva del autor”

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

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Pasto, Octubre de 2012

RESUMEN

Esta investigación pretende demostrar la importancia de un valioso legado cultural en el Departamento de Nariño como son las músicas tradicionales, donde confluyen las diversas formas de expresión, práctica y creación musical derivadas del conocimiento propio y de la diversidad cultural, en la cual, la tradición y la cultura de los pueblos, ha sobrevivido al paso del tiempo y a los diferentes cambios socio-culturales. La pérdida paulatina de la riqueza cultural y también de las músicas tradicionales, que en algunos casos se ha ausentado de la memoria o son de difícil recuperación, se han convertido en un problema; en la actualidad existe muy poca evidencia de estas músicas o se desconoce el lugar de su procedencia, por eso es importante realizar una recopilación con la necesidad de rescatar la música tradicional.

ABSTRACT

This research aims to demonstrate the importance of a valuable cultural legacy in the Department of Nariño such as traditional music, at the confluence of the various forms of expression, practice and creation of self-knowledge derived musical and cultural diversity, in which, tradition and culture of the people, has survived the passage of time and the different socio-cultural changes. The gradual loss of the rich cultural and traditional music, which in some cases is absent from memory or are difficult to recover, have become a problem, at present there is little evidence of this music or unknown the place of their origin, so it is important to do a compilation with the need to rescue traditional music.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	18
1. LEVANTAMIENTO CARTOGRÁFICO DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE LOS MUNICIPIOS DE YACUANQUER, RICAURTE Y DE LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE PASTO	19
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	19
1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	19
2. OBJETIVOS.....	20
2.1 OBJETIVO GENERAL	20
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	20
3. JUSTIFICACIÓN	21
4. MARCO DE REFERENCIA	23
4.1 ESTADO DEL ARTE ANTECEDENTES	23
4.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	24
4.2.1 Las músicas tradicionales.....	24
4.2.2 La memoria musical.	26
4.2.3 Endoculturación musical.	27
4.3 MARCO CONTEXTUAL DE LOS LUGARES DONDE SE REALIZA LA INVESTIGACIÓN	28
4.3.1 Yacuanquer.	28
4.3.1.1 Datos históricos. públicas, existe una oficina postal y telegráfica, tiene un magnifico alumbrado eléctrico.	29
4.3.1.2 Ubicación geográfica.....	30
4.3.2 Ricaurte:.....	32
4.3.2.1 Datos históricos.	33
4.3.2.2 Ubicación geográfica.....	33
4.3.2.3 Gastronomía:	34
4.3.3 Área suburbana zona rural de Pasto:	35

4.3.3.1	Reseña histórica del Valle de Atríz	35
4.3.3.2	Contexto del municipio de pasto. o del Putumayo y al Occidente los Municipios de Yacuanquer, Consacá y La Florida.	36
4.3.3.3	Organización espacial de los corregimientos de la zona rural del municipio de Pasto.	37
4.3.3.4	Área suburbana del municipio de Pasto.	44
4.3.3.5	Áreas suburbanas donde se realiza la investigación. Corregimiento de Mocondino.	46
5.	METODOLOGÍA.....	54
5.1	PARADIGMA INVESTIGATIVO	54
5.1.1	Paradigma interpretativo.....	54
5.2	ENFOQUE INVESTIGATIVO	55
5.2.1	Hermenéutico-histórico.	55
5.3	TIPO DE INVESTIGACIÓN	57
5.3.1	Investigación etnográfica.	57
5.4	POBLACIÓN Y MUESTRA.....	60
5.4.1	El muestreo en la investigación cualitativa.	60
5.5	TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	63
5.5.1	La observación	63
5.5.1.1	Tipos de observador:	64
5.5.2	La entrevista.:	65
5.5.3	Historia oral.....	67
5.5.4	Narrativa o análisis narrativo.	68
5.5.5	El cuestionario en la investigación cualitativa..	68
5.6	ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	70
5.6.1	La Interpretación hermenéutica y triangulación de datos..	70
6.	CRONOGRAMA.....	72
7.	PRESUPUESTO	73
8.	INFORME FINAL.....	75
8.2.1	Análisis armónico:	83

8.2.2	Análisis melódico.....	94
8.2.3	Análisis rítmico.	161
8.3	ORGANOLOGÍA.....	174
8.3.1	La marimba de chonta.	174
8.3.2	El guasá.	180
8.3.3	Las congas.....	180
8.3.4	El bombo.	183
8.3.5	El teclado electrónico:	184
8.3.6	El güiro.....	186
8.3.7	El acordeón.....	187
8.3.8	La guitarra requinto.	188
8.3.9	La guitarra.....	189
8.3.10	La Timba.	192
8.4	DEVELAR LA REPRESENTACIÓN QUE TIENEN LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE LOS MUNICIPIOS DE YACUANQUER, RICAURTE Y DE LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE PASTO SOBRE EL ASPECTO CULTURAL, TERRITORIAL Y COMUNITARIO.....	193
8.4.1	La representación que tienen estas músicas sobre el aspecto cultural..	194
8.4.2	La representación que tienen estas músicas sobre el aspecto comunitario	195
8.4.3	La representación que tienen estas músicas sobre el aspecto territorial.	196
9.	CONCLUSIONES.....	198
10.	RECOMENDACIONES	200
	BIBLIOGRAFIA.....	206
	ANEXOS.....	210

LISTA DE FOTOS

	Pág.
Foto 1. Parque de Yacuanquer	28
Foto 2. Parque Centenario del municipio de Ricaurte	32
Foto 3. Corregimiento de Mocondino	47
Foto 4. Centro poblado El Rosario	51
Foto 5. Centro poblado Anganoy	52
Foto 6. La marimba de chonta	175
Foto 7. Dos ejecutantes en la marimba.....	176
Foto 8. La marimba fija y colgante fabricada por Pedro Álvarez	177
Foto 9. Retirando las tablillas de chonta de la marimba	177
Foto 10. Guardando las tablillas de chonta de la marimba	178
Foto 11. Retirando los tubos de guadua de las varillas.....	178
Foto 12. Guardando los tubos de guadua.....	179
Foto 13. Doblando el marco de base.....	179
Foto 14. El guasa tocado por las mujeres del grupo	180
Foto 15. Tocando las congas en el grupo Marimba y sabor	181
Foto 16. Tocando el Bombo en una presentación	184
Foto 17. Teclado electrónico Yamaha	184
Foto 18. Antonio Benavides utilizando su instrumento.....	186
Foto 19. Güiro de Arturo tandioy.....	187
Foto 20. Orlando Gamboa tocando su acordeón.....	188
Foto 21. El requinto de Alfredo Narváez	189
Foto 22. La Guitarra.....	190
Foto 23. Vista lateral y frontal del clavijero de una guitarra.	191
Foto 24. Guitarra de Arturo tandioy.	192
Foto 25. La Timba.....	192

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Cronograma de actividades	73
Cuadro 2. Presupuesto para la investigación	74

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Canciones inéditas recuperadas.....	77
Tabla 2. Ritmos que utilizan los compositores en el repertorio no inédito.....	81
Tabla 3. Formato instrumental del trío Los diferentes.....	83
Tabla 4. Análisis armónico, compositor Arturo Tandioy.....	84
Tabla 5. Formatos instrumentales para las canciones de Antonio Benavides .	86
Tabla 6. Análisis armónico, compositor Antonio Benavides	86
Tabla 7. Formato instrumental, Mi comadre Chavelita (San Juanito). Francisco Jojoa	90
Tabla 8. Formato instrumental, Pobre y parrandero (Cumbia) Francisco Jojoa.	90
Tabla 9. Formato instrumental, Porque me buscas cariño-Guasquero y Me voy de tu lado (Corrido).	90
Tabla 10. Formato instrumental otras canciones, Francisco Jojoa	91
Tabla 11. Formato instrumental, Cordobeñita (Bambuco), Los padrinos y el ahijado (Corrido), Loco en la trova (Albazo) Fernando Pumalpa.	91
Tabla 12. Formato instrumental, Sta. María Magdalena (Cumbia) y Ya no insistas más (San Juanito) Fernando Pumalpa.	91
Tabla 13. Formato instrumental, El jornalero (Bambuco) Luis Villota	92
Tabla 14. Análisis armónico, compositor Fernando Pumalpa	92
Tabla 15. Análisis armónico, compositor Francisco Jojoa	93
Tabla 16. Análisis armónico, compositor Luís Villota	94
Tabla 17. Análisis melódico, A mi humilde esposa, Corrido	95
Tabla 18. Análisis melódico, A mi lindo pasto, San Juanito.....	96
Tabla 19. Análisis melódico, A mi tierra del encano, Corrido	97
Tabla 20. Análisis melódico, De mi lindo pueblo, San Juanito	99
Tabla 21. Análisis melódico, Dices que tú no me quieres, Corrido	100
Tabla 22. Análisis melódico, No puedo olvidarme, Bambuco sureño	102

Tabla 23.	Análisis melódico, Son las dos de la mañana, San Juanito	103
Tabla 24.	Análisis melódico, Los padrinos y el ahijado	104
Tabla 25.	Análisis melódico, Sta. María Magdalena.	105
Tabla 26.	Análisis melódico, Cordobeñita.....	106
Tabla 27.	Análisis melódico, Loco en la trova	108
Tabla 28.	Análisis melódico, Ya no insistas más.....	109
Tabla 29.	Análisis melódico, Comadre Chavelita	110
Tabla 31.	Análisis melódico, Porque me buscas cariño.....	113
Tabla 32.	Análisis melódico, Me voy de tu lado.....	114
Tabla 33.	Análisis melódico, El jornalero (ver anexo M)	115
Tabla 34.	Análisis melódico, Carnaval (ver anexo M)	116
Tabla 35.	Análisis melódico, Para que los caminos	119
Tabla 36.	Análisis melódico, Hermosa viajera	121
Tabla 37.	Análisis melódico, Maestra.....	124
Tabla 38.	Análisis melódico, Primer amor.....	128
Tabla 39.	Análisis melódico, Aprendiendo a vivir	131
Tabla 40.	Análisis melódico, Daniela	134
Tabla 41.	Análisis melódico, Vuelve a crear	137
Tabla 43.	Análisis melódico, Reproches	142
Tabla 44.	Análisis melódico, Pobre mi país	146
Tabla 45.	Análisis melódico, Perla caucana	151
Tabla 46.	Análisis melódico, Madre.....	153
Tabla 47.	Análisis melódico, La vida sigue	156
Tabla 48.	Análisis melódico, Imprescindibles	159
Tabla 49.	Formato instrumental de Pedro Álvarez (Ricaurte Nariño)	166
Tabla 50.	Formato instrumental del grupo Marimba y sabor, de Luís Carlos ...	168

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Análisis melódico partitura, A mi humilde esposa.....	95
Figura 2. Análisis melódico partitura, A mi lindo Pasto	96
Figura 3. Análisis melódico partitura, A mi tierra del Encano	98
Figura 4. Análisis melódico partitura, De mi lindo pueblo	100
Figura 5. Análisis melódico partitura, Dices que tu no me quieres.....	101
Figura 6. Análisis melódico partitura, No puedo olvidarme.....	102
Figura 7. Análisis melódico partitura, Son las dos de la mañana	103
Figura 8. Análisis melódico partitura, Los padrinos y el ahijado (ver anexo L)	104
Figura 9. Análisis melódico partitura, Santa María Magdalena	105
Figura 10. Análisis melódico partitura, Cordobeñita	107
Figura 11. Análisis melódico partitura, Loco en la trova.....	108
Figura 12. Análisis melódico partitura, Ya no insistas más	109
Figura 13. Análisis melódico partitura, Comadre Chavelita	111
Figura 14. Análisis melódico partitura, Pobre y parrandero	112
Figura 15. Análisis melódico partitura, Porque me buscas cariño	113
Figura 16. Análisis melódico partitura, Me voy de tu lado.....	114
Figura 17. Análisis melódico partitura, El Jornalero	115
Figura 18. Análisis melódico partitura, Carnaval	117
Figura 19. Patrón rítmico de Albazo	119
Figura 20. Análisis melódico partitura, Para que los caminos	120
Figura 21. Análisis melódico partitura, Hermosa viajera	122
Figura 22. Análisis melódico partitura, Maestra.....	125
Figura 23. Análisis melódico partitura, Primer amor.....	129
Figura 24. Análisis melódico partitura, Aprendiendo a vivir	132
Figura 25. Análisis melódico partitura, Daniela.....	135
Figura 26. Análisis melódico partitura, Vuelve a crear	138
Figura 27. Análisis melódico partitura, Surco y semilla	140

Figura 28. Análisis melódico partitura, Reproches	143
Figura 29. Análisis melódico partitura, Pobre mi país	147
Figura 30. Análisis melódico partitura, Perla caucana	151
Figura 31. Análisis melódico partitura, Madre.....	153
Figura 32. Análisis melódico partitura, La vida sigue	156
Figura 33. Análisis melódico partitura, Imprescindibles	159
Figura 34. Articulación rítmica de Son sureño para Guitarra	162
Figura 35. Articulación rítmica de Son sureño para Guitarra Variación 1	162
Figura 36. Articulación rítmica de Son sureño para Güiro	162
Figura 37. Articulación rítmica de Sanjuanito para Guitarra	163
Figura 38. Articulación rítmica de Sanjuanito para Guitarra Variación 1.....	163
Figura 39. Articulación rítmica de Sanjuanito para Güiro.....	163
Figura 40. Articulación rítmica de Corrido para Guitarra	163
Figura 41. Articulación rítmica de Corrido para güiro forma 1	164
Figura 42. Articulación rítmica de Corrido para güiro forma 2	164
Figura 43. Articulaciones rítmicas de Bambuco y Albazo para guitarra, como las ejecutan los músicos tradicionales de Yacuanquer	164
Figura 44. Articulación rítmica de Bambuco para Guitarra	165
Figura 45. Articulación rítmica de Cumbia para Guitarra	166
Figura 46. Articulación rítmica de Cumbia para Güiro.....	166
Figura 47. Bordón de Agua Larga	166
Figura 48. Melodías para improvisación en el ritmo de Agua Larga	167
Figura 49. Bordón Caramba corta	167
Figura 50. Melodías para improvisación en el ritmo Caramba corta	167
Figura 51. Bordón indígena.....	168
Figura 52. Convenciones para el uso de las manos	168
Figura 53. Convenciones para lectura de las congas	169
Figura 54. Convenciones para lectura del güiro y las maracas	169
Figura 55. Convenciones para lectura del Bombo.....	170
Figura 56. Convenciones para lectura del Guasa	170

Figura 57. Base de Son sureño marimbas de Ricaurte	171
Figura 58. Base de currulao marimbas de Ricaurte	172
Figura 59. Base de cumbia marimbas de Ricaurte.....	173

LISTA DE MAPAS

	Pág.
Mapa 1. Mapa del Departamento de Nariño	30
Mapa 2. División política de Yacuanquer	31
Mapa 3. Ricaurte con referencia al departamento de Nariño	34
Mapa 4. El municipio de Pasto en el departamento de Nariño	37
Mapa 5. Corregimientos del municipio de Pasto	44
Mapa 6. Zona suburbana de Pasto	46
Mapa 7. Centro poblado El Rosario, zona Suburbana, Zona Rural de Pasto.....	51
Mapa 8. Corregimiento de Mapachico con referencia al municipio de Pasto	53
Mapa 9. Centro poblado Anganoy	53

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. ENTREVISTAS TRANSCRITAS.....	206
ANEXO B. ENTREVISTA A LUIS CARLOS CHICAIZA-TRANSCRIPCIÓN	210
ANEXO C. ENTREVISTA A CARLOS FERNANDO PUMALPA- TRANSCRIPCIÓN	210
ANEXO D. ENTREVISTA A ANTONIO BENAVIDES-TRANSCRIPCIÓN	215
ANEXO E. ENTREVISTA AL TRIO LOS DIFERENTES-TRANSCRIPCIÓN ...	218
ANEXO F. ENTREVISTA A ALVARO REYES-TRANSCRIPCIÓN	229
MÚSICO E INTÉRPRETE DEL MUNICIPIO DE RICAURTE-NARIÑO	229
ANEXO G. ENTREVISTA A LUIS VILLOTA-TRANSCRIPCIÓN	231
ANEXO H. ENTREVISTA A BENJAMÍN CHÁVEZ-TRANSCRIPCIÓN	234
ANEXO I. ENTREVISTA A FRANCISCO JAVIER JOJOA- TRANSCRIPCIÓN	236
ANEXO J. ENTREVISTA A ORLANDO GAMBOA-TRANSCRIPCIÓN.....	241
ANEXO K. FORMATO DE PREGUNTAS PARA LAS BASES DE DATOS Y ENTREVISTAS	243
ANEXO L. AUDIOS.....	245
ANEXO M. VIDEOS	250
ANEXO N. PARTITURAS	254

INTRODUCCIÓN

La Universidad de Nariño ha efectuado investigaciones de música tradicional en la zona rural y urbana del municipio de Pasto, con el fin de registrar músicas que representen una identidad cultural significativa en el departamento de Nariño; dichas investigaciones marcaron el punto de interés para iniciar con la realización de esta investigación, al ver el esfuerzo que los músicos tradicionales hacen por crear y observando el sentido práctico que tienen para componer, transmitir y mantener su música vigente, nos vemos motivados a contribuir en la difusión de estas manifestaciones musicales autóctonas, que se desarrollan en la tradición oral y por la cual sentimos admiración y curiosidad.

En Colombia se han realizado importantes trabajos de investigación, entre los cuales se destacan: El Plan Nacional de Música Para la Convivencia y La cartografía de prácticas musicales, patrocinados por el “Ministerio de Cultura”, los cuales aportan grandes beneficios al conocimiento de la música en el país. Con el propósito de aportar y ampliar en la documentación de la cartografía de las prácticas musicales tradicionales, se elaboró una estrategia de trabajo para iniciar el proceso de esta investigación; la población y muestra se realizó en el municipio de Ricaurte; Yacuanquer (las veredas Córdoba, la Cuchilla e Inantax), en la zona rural del municipio de Pasto (los corregimientos Anganoy, Mocondino y Jamondino y la vereda el Rosario), donde fueron entrevistados los músicos: Pedro Álvarez, Luis Carlos Chicaiza, Fernando Pumalpa, Luis Villota, Benjamín Chávez, Orlando Gamboa, Francisco Javier Jojoa, Arturo Tandioy, Luis Carlos Díaz, Alfredo Narváez y Antonio Benavides, cultores de las músicas tradicionales en sus regiones.

El estudio de la presente investigación será de carácter cualitativo, enfocado en la investigación etnográfica y descriptiva; el paradigma interpretativo junto con el enfoque investigativo Hermenéutico-histórico, son las herramientas metodológicas para desarrollar esta investigación. Entre las técnicas de recolección de datos se utilizó la observación participante; para el registro de la información se utilizaron videos, audios y entrevistas, se recogió la historia oral-narrativa de los participantes y también se analizaron documentos de diversos autores (Monsalve, Ocampo, Miñaná, Ochoa y Kodály entre otros, que ofrecieron información relacionada con el objeto de estudio.

El análisis de la información fue realizado por medio de la interpretación hermenéutica, que se realiza con la triangulación de entrevistas individuales, para verificar y comparar de los datos recogidos sobre las músicas tradicionales; en el informe final se analizó la morfología, la organología y la representación que tienen las músicas tradicionales sobre el aspecto cultural, territorial y comunitario.

1. LEVANTAMIENTO CARTOGRÁFICO DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE LOS MUNICIPIOS DE YACUANQUER, RICAURTE Y DE LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE PASTO

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La ausencia de investigación sobre las músicas tradicionales propias en los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y zona rural del municipio de Pasto, así como el constante desinterés por la recuperación y re significación de los valores culturales tradicionales, motivos que han caracterizado a la sociedad colombiana en su conjunto y fenómenos por los cuales la nariñense no ha sido una excepción.

Cuando se indaga sobre el estado del arte de la investigación cultural y particularmente acerca del 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 los sitios anteriormente nombrados del departamento de Nariño, que en algunos casos se han perdido de la memoria o son de difícil recuperación.

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

1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Cómo realizar el levantamiento cartográfico para conservar la memoria de las músicas tradicionales propias de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto?

- ¿Cuáles son las músicas tradicionales propias de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto?
- ¿Cuáles son las características morfológicas a nivel armónico, rítmico y melódico, que caracterizan las músicas tradicionales de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto?
- ¿Cuál es la organología característica que se presenta en las agrupaciones de músicas tradicionales de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto?
- ¿Qué tipo de representación tienen las músicas tradicionales sobre el aspecto cultural, territorial y comunitario de estos lugares?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar el levantamiento cartográfico para conservar la memoria de las músicas tradicionales de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Recuperar las músicas tradicionales propias de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto
- Identificar las características morfológicas a nivel armónico, rítmico y melódico que caracterizan las músicas tradicionales de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto
- Identificar la organología propia de las agrupaciones de las músicas tradicionales de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto
- Develar la representación que tienen las músicas tradicionales de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto sobre el aspecto cultural, territorial y comunitario.

3. JUSTIFICACIÓN

Al desconocer las músicas tradicionales de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y la zona rural de Pasto, se hace urgente realizar una recopilación cartográfica de las diferentes manifestaciones musicales de los lugares mencionados. Al revisar documentos de investigaciones ya existentes como la cartografía de prácticas musicales en Colombia, nos damos cuenta que existen muy pocas evidencias musicales que nos lleven a conocer la realidad musical tradicional de Nariño, ésta se convierte en una de las razones primordiales para hacer este trabajo, mostrando algunas de las diferentes influencias culturales que confluyen cuando se habla de la música del departamento.

En las practicas musicales de Nariño no existe unificación en la forma de interpretar los ritmos propios, ni el lugar correcto de su procedencia; así, existen algunos ritmos musicales que se interpretan en el departamento, que hacen parte del repertorio musical de la región, pero su origen verdadero está en el país vecino del Ecuador; ritmos como: Albazo y el Capishca, que se fusionan también con el Bambuco para crear nuevas sonoridades, también el ritmo San Juanito que es muy reconocido en los municipios del mismo Departamento.

Este trabajo de investigación servirá de estimulación para todos aquellos músicos, que de manera empírica han creado y hecho conocer su obra musical en el material audio-visual recopilado, también será válido para la recolección de las músicas tradicionales que no han sido documentadas, ni grabadas hasta el momento, sino, que solamente se encuentran en la memoria musical de sus compositores; de la misma manera sirve a futuras generaciones que se interesen por conocer la música tradicional del departamento de Nariño, para analizarla e innovarla y después realizar una propuesta musical que se promueva al público en general, servirá como fundamento y apoyo en la educación musical de las instituciones en general, esto será útil para que estas músicas tradicionales no desaparezcan y se conserven en la memoria musical con el transcurrir de los años.

Ante el peligro de la globalización y la pérdida de un tejido social, se presenta la imperiosa necesidad de rescatar la música en su forma original, para ser documentada y con el objetivo primordial que no desaparezca, esto debido a la marcada tendencia a ser discriminada frente a las músicas comerciales modernas. Esta investigación también aporta datos importantes que pueden utilizarse en otras áreas del conocimiento, como en la demografía ya que muchos de estos músicos salen de sus sitios de origen para desplazarse a lugares con mayor densidad poblacional; en la etnografía, por que aportamos tradiciones y costumbres de los lugares donde viven estos músicos; en la lingüística, porque se describe el lenguaje utilizado en su momento por la gente que hace la música; en la sociología, describiendo los comportamientos de los músicos y su relación con

las demás personas del entorno; en la economía, porque existen intercambios para el beneficio de los músicos y también de terceras personas que requieren de sus servicios y en lo geográfico, porque se ubican en esta investigación grupos culturales, en algunos espacios y lugares determinados de la geografía del departamento de Nariño.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 ESTADO DEL ARTE ANTECEDENTES

El proceso de investigación concerniente a los aspectos socio culturales que ha generado el movimiento de las músicas tradicionales en nuestro país, ha tomado más interés en este momento por parte de los organismos gubernamentales llegando a algunos sectores de la población. 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 cultura en 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 las zonas del 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 y conciertos) de estas agrupaciones. De manera que, al considerar todo el movimiento de bandas infantiles y juveniles en nuestro país, podemos afirmar que éste cubre a un número mayor de personas.

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 estas investigaciones, con carácter regional o nacional, pero, que dada la vastedad del campo de investigación, no alcanzan a abordar con la profundidad requerida, ese 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 por la licenciada 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 mucho menos en Nariño, situación que permite afirmar la inexistencia de precedentes investigativos en la región, sin embargo es pertinente relacionar un conjunto de trabajos orientadores, cuyo valor debe ser reconocido a pesar de su carácter más anecdótico que científico.

Teniendo en cuenta la vigencia del movimiento musical tradicional y de los procesos para recuperación y registro de estas músicas, actualmente se ignora la existencia de algunos lugares del departamento de Nariño que cuentan con una gran riqueza musical, la cual aportaría grandes beneficios a la memoria musical en el departamento de Nariño.

4.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

4.2.1 Las músicas tradicionales. “Las músicas tradicionales son las diversas formas de expresión, práctica y creación musical, derivadas del conocimiento propio y de la diversidad cultural. Estas expresiones artísticas, construidas a partir de elementos pertenecientes al acervo tradicional (conjunto de bienes morales o culturales acumulados por tradición o herencia), se convierten en códigos de comunicación y representación de realidades históricas, sociales y territoriales únicas, con gran influencia en las músicas contemporáneas (ejemplo de esta influencia en nuevas agrupaciones, es la fusión de ritmos propios con otros elementos musicales existentes), constituyéndose en elementos sonoros de enorme capital cultural de nuestra región; considerándose también, como expresiones generadoras de valores por que permiten a las comunidades reconocerse en marcos históricos y territoriales, creando elementos de nacionalidad, identidad cultural y diversidad con respecto a otras. Estas expresiones artísticas profundamente enraizadas en la vida de las comunidades, son capaces de asignarle un sentido en el transcurso de su cotidianidad; con lo anterior, podríamos decir que: “La música tradicional es a su comunidad como el campesino a sus tierras”, si no están en su contexto, pierden su verdadero significado”.¹

Teniendo en cuenta el desarrollo de las músicas tradicionales es difícil definir si es propio (de la región) o es ajeno al contexto, en relación con lo anterior, la investigadora Ana María Ochoa afirma: “Esa relación cruza por tramas muy complejas de mediación entre lo local y lo urbano, lo regional y lo trans-nacional, la tradición y la modernidad, lo oral, lo letrado, lo audiovisual y los diferentes modos de movilización de la relación música- Investigación”, por tanto, es muy importante tener en cuenta la zona geográfica donde se encuentran, para obtener una mejor comprensión de todas las influencias que pudieron sufrir, en este caso, como son las músicas tradicionales de las regiones del municipio de Yacuanquer, Ricaurte y

¹ Basada en el texto “Escuelas de música tradicional” del Plan de música para la convivencia del ministerio de cultura)

la zona rural del municipio de Pasto. Al plantearnos la interrogante sobre cuáles son las músicas propias de estas regiones, debemos tener en cuenta los conceptos y las perspectivas de sus compositores; al respecto, el investigador Carlos Miñaná afirma: “Las músicas tradicionales hay que conceptualizarlas y entenderlas desde la lógica de quien las cultiva y las produce”, podemos decir que, los cultores de estas músicas son fuente de investigación, recurso de primera mano y materia prima para la investigación, realizadas de una manera práctica en función de, para y desde sus experiencias musicales, estas, comenzaron a funcionar con patrones ajenos a nuestro contexto, lo cual representa una problemática a la hora de validar los conocimientos de los actores, que participan en la enseñanza de dichas músicas en cada región, como dice Ana María Ochoa: “Las escuelas de música popular se han visto abocadas a justificarse ante las autoridades educativas, en términos exclusivos de la cultura letrada que las excluyó”. (Ochoa 2002: pág. 54); es poco comprensible que una manifestación cultural como la música tradicional, que ha estado vigente en el territorio Nariñense y ha ido de la mano junto con su desarrollo social, tenga que ser validada por estándares europeos o americanos; cuando es importante una reivindicación de lo local ante un fenómeno devastador que se llama la globalización.²

“La incapacidad de imitar correctamente el arte, hace que adquiera su carácter dinámico” (Harold Bloom 1995, Gomero, 2003). Esta es una teoría demasiado valida cuando la enseñanza se ha realizado por transmisión oral y cuando muchos de los músicos tradicionales empezaron sus prácticas musicales con el método de observación, ya que la mayoría de ellos incursionaron en la música de esta forma. El músico tradicional al tener contacto con una nueva influencia musical utiliza exclusivamente un método de observación primario, que en ningún momento se vuelve deductivo, al no lograr captar los detalles de la información esta música pierde su pureza generando variaciones que enriquecen la cultura musical de las regiones de Nariño donde ocurre dicho proceso.

La región cultural de Nariño está relacionada directamente con las tradiciones del pacífico sur colombiano, área andina del Ecuador, Perú y Bolivia. Los aires folclóricos sureños reflejan la melancolía y el vigor de la raza indígena inca, Quiteña, de los Pastos y Quillacingas, mezclados con los aires folclóricos españoles y mestizos. Lo anterior indica que a la vez que se encuentran

² Las culturas locales, a partir de los procesos de globalización, han sufrido transformaciones de dos tipos: la primera, se refiere a la identificación de los miembros de la comunidad con los bienes, productos y servicios del mercado mundial, como el cine de Hollywood, la moda Europea y la tecnología de punta Japonesa, entre otros. El establecimiento de este proceso constituye, en la actualidad la cultura global. El segundo proceso está relacionado con la pérdida de identidad y apropiación de productos y costumbres locales, que son integradas al mercado internacional y distribuidas por todo el mundo. Los avances tecnológicos, en los últimos años, han incrementado y agilizado las comunicaciones y los flujos de información, y con ello, han favorecido los cambios culturales al diversificar las características y costumbres, propias de cada país.

bambucos. Pasillos, danzas y otros ritmos en Nariño, también escuchamos las Puyas, Sanjuanitos, Albazos, Cachullapis, Yaravíes, Capishcas y otros ritmos típicos del Ecuador.³

En varias regiones del departamento de Nariño, encontramos artistas que llevan en las venas el sentimiento de los Sones y Albazos que los abuelos dejaron como una herencia imborrable, estos músicos combatiendo contra las adversidades de la vida, (la pobreza y la falta de formación académico-musical) tratan de mantener de alguna manera estas vivencias musicales.

4.2.2 La memoria musical. “Sabemos que la *memoria*, como función cerebral, es el mecanismo que nos permite retener y acumular experiencias, pero es mínima la conciencia que poseemos respecto a que toda memoria, aún la memoria individual, se origina y estructura en la comunicación interpersonal”. (Halbwachs). Nuestro cuerpo es el primer depositario de memoria, que en este caso, está determinada por factores genéticos y por los sentidos. También lo son los objetos, monumentos, instrumentos, documentos escritos, fotografías, partituras, grabaciones de audio y de video... ellos consignan parte de esa memoria cultural que abarca desde la piedra hasta los discos duros y las memorias virtuales que utilizamos hoy. Igualmente instituciones especializadas, museos, archivos, bibliotecas y centros de documentación durante siglos han procurado guardar celosamente esa memoria. Sin embargo, y con frecuencia, tampoco advertimos que somos nosotros mismos, hombres y mujeres de carne y hueso, los portadores por excelencia de la memoria viva, patrimonio riquísimo e invaluable pero frágil, que en muchos casos se pierde definitivamente por falta de atención oportuna.⁴

Estas músicas tradicionales se conservan a través del tiempo, en la memoria individual y colectiva de las gentes que las han escuchado y practicado, este es el medio por el cual pueden perdurar de generación en generación, la memoria colectiva es el centro de las dinámicas sociales y culturales, destaca un papel privilegiado del arte, en particular de la música como memoria, como elemento de comunicación y de cohesión social, aborda el concepto de desarrollo en nuestro país, atravesado por la multiculturalidad y la inequidad que sustenta la importancia de cuidar, valorizar y recrear las músicas locales y rurales, de asumirlas como memoria colectiva y aprovecharlas como patrimonio cultural singular y propio, que abre posibilidades al desarrollo humano individual y social; convoca a una recuperación crítica de la memoria, y a fortalecer redes ciudadanas que asuman conscientemente diversas tareas y modalidades para lograrlo. Los portadores de esta memoria son los principales actores cuando se habla de las músicas tradicionales “Lo fascinante es que cuando aflora el sentimiento, el recuerdo, la sensación, la idea, el pensamiento o cuando la obra queda revoloteando como

³ OCAMPO LOPEZ, Javier. Folclor, costumbres y tradiciones colombianas.

⁴ LONDOÑO FERNÁNDEZ, María Eugenia. Grupo de investigación “Valores regionales”

una mariposa en nuestro interior, esos sonidos y esas imágenes pasan a convertirse en materia prima de nuestra propia existencia, entran a formar parte de nuestra savia y de nuestra historia”.⁵ Todos estos aspectos que nombra Eliécer Arenas están en la mente de los compositores que logran dar vida a la música, que por medio de la musa o inspiración se convierten en obras artísticas que pasaran a las siguientes generaciones.

4.2.3 Endoculturación musical. “Todos los niños deben aprender primero su lengua materna musical y por esta vía acceder al lenguaje universal de la música”, Kodály.⁶ Los seres humanos desde el momento de su concepción están sometidos a experiencias sonoras, que al transcurrir el tiempo de la gestación, crean en el nuevo ser, desarrollo en la capacidad de audición, que está condicionado a los diferentes sonidos que percibe en el entorno; partiendo de esta experiencia, continúan otras, que le dan origen a la Endoculturación musical, la cual: “Desde la infancia, cada ser humano inicia el complejo proceso de percibir, internalizar y consolidar los ruidos, sonidos y música del medio ambiente del propio grupo primario y sociedad. Junto con el proceso gradual de adquisición de los hábitos psicomotores básicos; junto con aprender a comunicarse por imitación con su grupo, mediante los lenguajes pre verbal, entonado y verbal (Fridman 1974: 25), se enfrenta a las primeras experiencias protomusicales⁷ y musicales. Absorbe y acumula los estímulos sonoros característicos del medio ambiente, recogiendo una suma de experiencias auditivas que influirán decisivamente en las futuras respuestas al estímulo sonoro. Se identifica con la adquisición gradual de una experiencia auditiva y de una internalización de la música que se da en el ámbito del medio sociocultural correspondiente. El ambiente familiar y el acceso del niño a los medios de difusión que estimulan un aprendizaje informal son factores decisivos en la consolidación de una base musical muchas veces indiscriminada y contradictoria.

La Endoculturación musical puede ser comprendida en el contexto de una red compleja de relaciones entre la música, el individuo, su cultura y sociedad, debido a lo cual este proceso es influido por la interacción y comunicación. Uno de los productos significativos es el etnocentrismo musical (la sobreestimación de la propia música) que contribuye a definir la identidad musical”.⁸

Una vez nacido el niño y después de haber explorado el entorno natural, tiene la capacidad de decidir sobre lo que le gusta o no le gusta; existen diferentes fuentes sonoras musicales que llegan a sus oídos, entre ellas: las familiares, en las cuales

⁵ ARENAS MONSALVE, Eliécer. El arte de la memoria. En: Trío Nueva Colombia 20 Años. 2007.

⁶ KODÁLY, Zoltán, compositor e investigador Húngaro que utilizó el canto como herramienta para la enseñanza de la música y recopiló el folklore de su país.

⁷ Proto: Prefijo procedente del gr. prótos, primero.

⁸ GREBE VICUÑA, María Ester. Antropología de la música: Nuevos aportes teóricos en la investigación musical. De la revista musical chilena 1981.

influyen los abuelos, los padres, primos, hermanos, etc., otra fuente son los medios de comunicación y por último la música que se hace en el entorno social y cultural. A partir de este momento el individuo decide que camino va a tomar en el contexto musical y comienza a imitar las músicas tradicionales que permanecen latentes en el medio. Una vez consolidado este proceso de aprendizaje musical, empieza a utilizarlo, para narrar los acontecimientos que tienen lugar, en las experiencias cotidianas, personales, comunitarias y culturales.

4.3 MARCO CONTEXTUAL DE LOS LUGARES DONDE SE REALIZA LA INVESTIGACIÓN

Los escenarios en donde se desarrolla esta investigación, son los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y la zona rural del municipio de Pasto, teniendo en cuenta que estos municipios y también los corregimientos que existen en la zona rural, son de gran importancia para el desarrollo cultural del Departamento de Nariño.

4.3.1 Yacuanquer. Al hablar de esta población tendremos la responsabilidad de conocer muy bien la trascendencia histórica que tiene en Nariño, ya que sus carnavales datan desde 1920 y además, su tradición de mitos y leyendas tiene un gran significado tanto para la población como para el departamento.

Foto 1. Parque de Yacuanquer



Fuente. Blog de Yacuanquer, [Http://www.juntosyacuanquer.blogspot.com/](http://www.juntosyacuanquer.blogspot.com/)

El valor que representa el pasado antiquísimo traducido en la tradición de Yacuanquer como el primer asentamiento de la ciudad de San Juan de Pasto, que nos lleva a conocer 470 años de fundación hispanoamericana, y es el patrimonio de un pueblo que valora su tradición ancestral.

4.3.1.1 Datos históricos. Es uno de los poblados más antiguos del departamento, pues en 1539 se fundó en este lugar por Lorenzo de Aldana, la ciudad que debía ser la capital de la provincia de Pasto, que después se trasladó al Valle de Atríz. El distrito de Yacuanquer se compone de las secciones siguientes: Taindalá, Moechiza, Minda, Argüello, Zaragoza, Tacuaya, La Cocha, Tasnaqué, Inantás, Isabel, Aguada, El Rosario, San Felipe, Chapacual, La Huaca y la Estancia. Yacuanquer es una floreciente población situada al sur de la provincia, en una meseta rodeada de hermosos campos y con abundantes aguas. Casi todas sus casas son cubiertas de tejas; tiene un elegante templo, hay casas para escuelas y oficinas públicas, existe una oficina postal y telegráfica, tiene un magnífico alumbrado eléctrico.

Yacuanquer se encuentra a 2.710 metros de altura sobre el nivel del mar, y su temperatura media es de 13 grados, está unida a Pasto por medio de una buena carretera y a una distancia de 20 kilómetros. Cuenta el distrito con 6.865 habitantes, toda gente emprendedora, amante de su terruño, y dedicada casi en la totalidad a la agricultura y a la ganadería. Entre las curiosidades naturales de este distrito merecen mencionarse: La cascada de Tasnaque, frente a Santa Rosa, y las lagunas que dan nacimiento al Tépiz y Carrizal. Inmediato a Yacuanquer se halla el campo de Taindalá, sitio en el que se han llevado a cabo dos hechos de armas; el primero el 23 de Diciembre de 1822, entre las fuerzas del realista Remigio Boves y la de los generales Sucre y Arturo Sandes, quedando vencedores las patriotas, después de reñidísimo combate; el segundo se llevó a efecto en 1851 por los generales Mosquera y Herrán que combatieron a Obando y Noguera, Yacuanquer fue testigo de esto y del sacrificio en el puente de Tacuaya, de 14 pares de hombres que atados por la espalda fueron arrojados al Guaitara en el mes de enero de 1823, también fue testigo del saqueo de 3 días en el año 1882, y no cargarían con esa responsabilidad tan inmensa Bolívar y Sucre.⁹ Yacuanquer alcanzó su categorización como municipio a principios del siglo XVIII. Su población tiene la resonancia histórica, por las visitas que hiciera el libertador Simón Bolívar de paso en su campaña libertadora.¹⁰

⁹ Hacia el año de 1858, se dio comienzo a la construcción del puente sobre el río Guaitara para comunicar a Yacuanquer con Túquerres, puente que se principio bajo la dirección de Don José María Mosquera, y que fue terminado por don Mariano Aulestia, famoso arquitecto ecuatoriano.

¹⁰ SÁENZ DE VITERI, Ernesto. Monografía del departamento de Nariño. 1938.

4.3.1.2 Ubicación geográfica. En la cabecera municipal tiene asiento la Alcaldía Municipal y diferentes divisiones; administrativamente el municipio está conformado por la cabecera municipal y 22 veredas.

Mapa 1. Mapa del Departamento de Nariño



Fuente. <http://www.juntosyacuanquer.blogspot.com/>

Ubicada al sur occidente de la capital a 25 Km. Se halla una explanada entre los riachuelos María Magdalena o Cebadal y Télpis con una elevación de 1672 metros sobre el nivel del mar y contando con una diversidad de climas muy prosperas para el cultivo.

“Huacanquer podría ser pueblo de los sepulcros o de los ídolos y si es cierto que el cronista de las indias Pedro Cieza de León, cuando pasa por Pasto en Agosto de 1547 se refiere así respecto a Yacuanquer en su libro: “Crónica del Perú”:

“También comarcan con estos pueblos e indios de los Pastos otros indios y naciones a quienes llaman Quilla singas¹¹, y tienen sus pueblos hacia la parte del oriente muy poblados. Los nombres más importantes de estos poblados son: Mocondino, Bejendino, Buyzaco, Guajanzagua y Mococonduque, Guacanquer (ahora Yacuanquer) y Macaxamate; y más al oriente esta otra provincia algo grande y muy fértil, que tiene por nombre Sibunday.

De acuerdo con este cronista de las indias, Yacuanquer fue el sitio inicial de la fundación española de Pasto, actual capital del departamento de Nariño; cuando

¹¹ Quilla = luna, mes; singa s= narices. Narices de Luna.

afirma en “Las Guerras de Salinas” que: “Como en Quito se supo que Aldana venía, Gonzalo Díaz de Pineda salió con algunos españoles para fundar la Villaviciosa de Pasto, y después se mudó al Valle de Atriz donde ahora está...”¹² El paso del río Guaitara fue definitivo y determinante en las guerras de independencia. El libertador Simón Bolívar vivió en carne propia las vicisitudes que

Mapa 2. División política de Yacuanquer



Fuente. Página Web de la alcaldía municipal de Yacuanquer <http://yacuanquer-narino.gov.co/sitio.shtml?apc=mmxx1-&x=1740081>

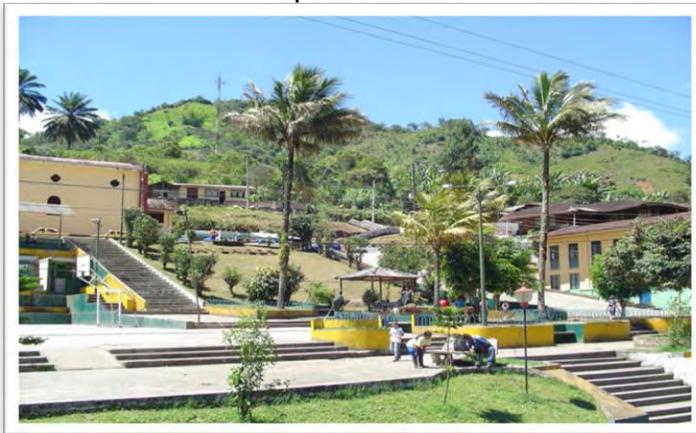
¹² HERRERA ENRÍQUEZ, Enrique “Yacuanquer y el General Pedro León Torres”.

generaron el no poder pasar por los puentes de Veracruz o de Ales, al estar destruidos por orden del comandante español Don Basilio García, lo que obligó a dar la Batalla de Bombona con trágicas consecuencias para las tropas republicanas, como fueron entre otras el caer herido en el campo de Batalla el General Pedro León Torres. Su traslado hasta Yacuanquer para que recibiera los cuidados que su herida ameritaban, ubica a esta población y a su gente, en un sitio de honor, caballeridad y nobleza, al respetar la vida del general y los demás heridos del ejército republicano, que hacen escribir al prócer de Carora frases de agradecimiento para quienes le prestan solícito cuidado y atención a su mortal herida, que lo llevaría finalmente al sepulcro cuatro meses después de la batalla de Bomboná. Hoy la ciudad de Yacuanquer y en general el municipio que lleva este mismo nombre, glorifica al General Pedro León Torres conservando la cama donde falleció el día 22 de agosto de 1822, la casa donde fue cuidado y además, la banda municipal lleva su nombre al igual que el colegio; murió en la Estancia y se encuentra sepultado en el templo de Yacuanquer.

Homenaje a otro militar es la estatua del Italiano Franco Robersi (Bolonia) que fue donada por el presidente Rómulo Gallego por petición del cura Luís Antonio Páez. Su gallardía militar es recordada cuando le dice a Bolívar “Libertador si no soy digno de servir a mi patria como General la serviré al menos como granadero”, por no obedecer una orden militar este pueblo sufrió la beligerancia republicana, de quienes a nombre de la libertad se permitieron toda clase de desmanes en contra de la población del sur del país principalmente la de San Juan de Pasto.

4.3.2 Ricaurte:

Foto 2. Parque Centenario del municipio de Ricaurte



Fuente. Web oficial de Ricaurte-Nariño-Colombia <http://ricaurte-narino.gov.co/sitio.shtml?apc=mGNuestro%20Municipio-1-&x=1564665>

4.3.2.1 Datos históricos. El Municipio de Ricaurte antes llamado San Pablo, fue fundado el 8 de Marzo de 1880 por el Presbítero Antonio Rosero. Cuando llegaron los españoles a esta zona, la encontraron poblada por los indios Coaiqueros. La creación del Municipio se efectuó mediante ordenanza nº 21 del 4 de Agosto de 1890, expedida por el estado soberano del Cauca, con el nombre de Ricaurte en honor al prócer de la independencia Don Antonio Ricaurte. En otros documentos de 1938 se dice que Ricaurte se creó por ordenanza No. 22 de la municipalidad de Barbacoas, el año de 1881, y en el año de 1916 se le agregó el corregimiento de Altaquer. Sus moradores viven consagrados a la agricultura y a la ganadería en pequeña escala, trabajan sombreros de hojas de palma y sus actividades eran relativamente pocas ya que obtenían bajas utilidades.

Esta zona ha sido habitada por los indígenas AWA desde la época prehispánica, asentados al pie de monte de la cordillera, en las cuencas de los Ríos San Juan y Guiza. Con la construcción de la nueva carretera Pasto-Tumaco, tradicionalmente la población mestiza que vive a lo largo de la carretera, ha formado pequeños negocios para viajeros, que son una de las principales entradas de esta población. En el territorio municipal se encuentra localizada una de las reservas naturales del departamento y del país llamada La Planada la cual alberga bosques de niebla con características bióticas especiales, lo que se ha considerado como un gran potencial eco-turístico en la región.

En su agricultura la región produce caña de azúcar, maíz, plátano, yuca, panela y otros frutos tropicales. El progreso de Ricaurte se ha debido al tráfico vehicular que pasa por la carretera que la atraviesa y que conducen de Pasto al Diviso. En 1938 se conoció una escuela regentada por las hermanas misioneras de María Inmaculada.

4.3.2.2 Ubicación geográfica. Está ubicado en el sur occidente del Departamento de Nariño a 142 Km. de su capital Pasto, localizado geográficamente en medio de montañas bañadas por muchos afluentes que enriquecen a su principal río, el Guiza.

Limita al norte con Barbacoas y Samaniego, al sur con el Ecuador y Cumbal, al oriente con Samaniego, Santa Cruz y Mallama y al occidente con Tumaco y la República del Ecuador.

Tiene una extensión total de 2422 Kilómetros cuadrados y cuenta con una temperatura de 22 Grados centígrados.

Mapa 3. Ricaurte con referencia al departamento de Nariño



Fuente. Web Universidad Mariana <http://www.umariana.edu.co/ricaurte.htm>

4.3.2.3 Gastronomía:

- La receta típica de Ricaurte contiene el Chiro, que es un almidón y se prepara en grandes variedades para consumirlo, como la arepa de Chirovala, el pan de Chiro, el vinete de Chiro, etc.
- Otro plato de la región es el postre de papacum preparado con la base de una planta silvestre de este nombre, con otros ingredientes de sazón, es una comida exquisita.
- El producto por excelencia de la región es la panela, resultado de procesar la caña de azúcar de castilla cultivada en la región, la panela se utiliza para preparar variedades de manjares exquisitos como las famosas cocadas, melcochas, batidos, y el famoso vinete o sabajón, bebida típica de Ricaurte junto con el chapíl.
- El plátano es un nutritivo alimento consumido por la mayor parte de los habitantes de Ricaurte en su receta diaria, este alimento se prepara en todas sus variedades para sopas combinadas con carne tanto de cerdo como de res.

- La yuca también es un almidón que se cultiva y se consume en Ricaurte para acompañar a los platos exóticos en ocasiones especiales.¹³

4.3.3 Área suburbana zona rural de Pasto:

4.3.3.1 Reseña histórica del Valle de Atríz¹⁴ El espacio ocupado por las comunidades asentadas sobre el Valle de Atríz, obedece a múltiples aspectos, condiciones y situaciones de la población indígena, de la española, del establecimiento de la encomienda y la propiedad hacendaria; de la posición indígena ante la presencia extranjera, el sistema de doctrinas, de los intereses privados y comunitarios, de la solidaridad y el egoísmo; de las relaciones sociales, de agregaciones, repartimientos, de la falta de valoración de una cultura diferente, es decir, estudiar un aspecto de la vida de la ciudad de San Juan de Pasto, en el Valle de Atríz, implica afrontarlo en la dimensión integral, en su origen y su formación, haciendo partícipe la presencia eclesiástica y civil europea en esta zona.

El soporte básico de la colonización española es el mundo eclesiástico, entendido como su ideología, sus formas de vida, de economía, de su cultura que impregna en los pueblos americanos, a pesar de la relación que existe entre lo civil, con el Rey y la corona española. Esto es, emprender aquello que denominan campaña evangelizadora con precisos mecanismos e instrumentos como el Patronato Regio, las Bulas Papales, las Doctrinas, las Cofradías, las Capellanías, su organización eclesiástica, su jurisdicción (Diócesis, Vicariato, Parroquias, Curatos) los censos, diezmos, la educación (colegios, seminarios, universidades).

Su establecimiento en la zona, objeto del presente trabajo, llega después de cincuenta años de iniciado el proceso colonizador, es decir, ganadas muchas experiencias en estas lides de conquista y colonización. Por ello, en el Valle de Atríz la ocupación española se da a fines de la década del treinta, en el siglo XVI y, en la del cuarenta comienza a funcionar el sistema de encomiendas y doctrinas. Fundaron las doctrinas que comprendía una o varias encomiendas; fueron doctrineros religiosos y sacerdotes seculares, apenas instalados en la respectiva doctrina, fincaban todas sus preocupaciones en levantar una iglesia. Tratar de agrupar a los indígenas en poblaciones o asentamientos evitando la dispersión en que vivían, para garantizar su control administrativo. Los indígenas que vivían en las montañas, guardaron distancia del pueblo español.

¹³ DELGADO MARTINEZ, Leonel. Docente en educación artística de la Institución educativa Ricaurte, especialista en educación multimedia, perteneció al grupo folklórico Huairapamushcas, fue director de la banda municipal de los municipios de Contadero y Ricaurte, en el departamento de Nariño.

¹⁴ "Colonia, Clero y Comunidad en el Valle de Atríz". Universidad de Nariño. FINCIC. 1994.

Otros fueron trasladados de afuera, hacia las poblaciones de Mocondino, Catambuco y Obonuco principalmente en vista de que el valle había experimentado una severa pérdida de población.

El balance por antigüedad de los pueblos asentados en el Valle de Atríz y que aún permanecen con los nombres originales corresponden a: La Laguna, Buesaquillo, Pejendino, Pandiaco, Obonuco, Jongovito, Catambuco, Jamondino, Anganoy, Mocodino¹⁵, Juanoy. De los pueblos también Indios que llegaron al Valle de Atríz, como resultado de agregaciones, repartimientos están: Tescual, Gualmatán, Chapal, Males, Canchála, Puerres y Cujacal. Aranda, San Fernando y Cabrera son pueblos de indígenas con nombre Español, se incluyen dentro de esta última categoría.

4.3.3.2 Contexto del municipio de pasto. El Municipio de Pasto se encuentra localizado en la región centro-oriental del departamento de Nariño¹⁶, y sus límites político-administrativos son: al norte el municipio de Buesaco, al sur el Municipio de Tangua, al Oriente el Departamento del Putumayo y al Occidente los Municipios de Yacuanquer, Consacá y La Florida.

El Municipio tiene una extensión de 1.194 kilómetros cuadrados y sus ecosistemas Estratégicos están conformados por: el Parque Nacional Natural Galeras cuyo cono volcánico se eleva a 4.276 m.s.n.m.; el Cerro Campanero localizado al sur de la cabecera municipal con una altura de 3.300 m.s.n.m.; el Cerro Bordoncillo con una altura de 3.700 m.s.n.m.; el Cerro Morasurco situado al norte de la cabecera con 3.300 m.s.n.m.; el Cerro Pan de Azúcar con 3.300 m.s.n.m. y el Cerro Patascoy con una altura de 3.500 m.s.n.m. El Municipio está irrigado por numerosos ríos de los sistema hidrográficos que tributan sus aguas a los océanos Pacífico y Atlántico, situación que privilegia su localización en los Andes sur-colombianos, siendo las cuencas principales las siguientes: Cuenca Alta del Río Bobo, Cuenca del Río Guamués, Cuenca Alta del Río Pasto, Cuenca Media del Río Pasto, Cuenca Alta Río Alisales, potencial hídrico que favorece la producción agrícola y ganadera en todos los suelos municipales.

Algunos de estos poblados han sido progresivamente absorbidos por el crecimiento acelerado del malla urbana desde la década de los años sesenta y setenta, de tal forma que ahora forman parte de la estructura y del suelo suburbano de Pasto, incorporándose directamente a los procesos de comercialización y consumo de la producción agropecuaria y agroindustrial de la región. En este escenario geográfico y administrativo se desarrollan las funciones

¹⁵ Zonas investigadas en este proyecto.

¹⁶ La capital es la ciudad de San Juan de Pasto, cuya población censada en 2005 era de 382.618 habitantes, siendo la segunda ciudad más grande de la región pacífica después de Cali; la población estimada para 2011 según datos de proyección del DANE es de 416.842 habitantes.

de interacción urbano-rural de la ciudad y el campo, dinámica que ha permitido establecer numerosos lazos de comunicación entre los pobladores del centro y la periferia, condición que se ha venido consolidando con la extensión de la infraestructura física hacia esos lugares (vías, servicios, transporte y comercio), unificando el territorio en una extensa conurbación.¹⁷

Mapa 4. El municipio de Pasto en el departamento de Nariño



Fuente. Proyecto Código Periferia Urbana

4.3.3.3 Organización espacial de los corregimientos de la zona rural del municipio de Pasto. Se debe diferenciar que Pasto es el Municipio con su cabecera y 17 corregimientos, mientras que San Juan de Pasto es la cabecera y está ubicado en la región andina de Colombia.

Buesaquillo:

Límites

Norte: Municipio de Buesaco.

Sur: Corregimientos de La Laguna y Cabrera.

Oriente: Corregimiento de La Laguna.

Occidente: Corregimiento de Morasurco y línea del Perímetro urbano.

Cabecera: Buesaquillo Centro.

¹⁷ Proyecto Código Periferia Urbana ARD- Municipio Pasto-UDENAR – 2003.

Veredas: La Alianza, San José, San Francisco, La Huecada, Villa Julia, Pejendino Reyes, Canchála, Puerres, El Carmelo, Tamboloma, San José Purgatorio. Cujacal Alto, Cujacal Centro y Cujacal Bajo.

Catambuco

Límites:

Norte: Corregimiento de Gualmatán y línea de perímetro urbano.

Sur: Corregimiento de Santa Bárbara.

Oriente: Corregimientos de La Laguna y El Encano.

Occidente: Municipio de Tangua.

Cabecera: Catambuco Centro.

Veredas: El Campanero, Bellavista, La Merced, Botanilla, La Victoria, Botana, San Antonio de Acuyuyo, Guadalupe, San José de Casanare, San Antonio de Casanare, Chaves, Alto Casanare, San José de Catambuco, Cruz de Amarillo, Santamaría, Cubiján Bajo, Fray Ezequiel, San Isidro.

Gualmatán

Límites:

Norte: Corregimiento de Obonuco y perímetro urbano.

Sur: Corregimiento de Catambuco y Municipio de Tangua.

Oriente: Corregimiento de Catambuco y perímetro urbano.

Occidente: Municipio de Tangua.

Cabecera: Gualmatán Centro.

Veredas: Huertecilla, Voladero, Vocacional, Gualmatán Alto, Gualmatán Centro y Gualmatán Bajo, Cubiján Alto y Avenida Fátima.

Genoy

Límites:

Norte: Municipio de Nariño.

Sur: Corregimiento de Mapachico.

Oriente: Corregimiento de Morasurco. Pasto al medio.

Occidente: Municipio de Nariño.

Cabecera: Genoy Centro.

Veredas: El Edén, La Cocha, Pullitopamba, Aguapamba, Castillo Loma, Nueva Campiña, Charguayaco, Bella Vista.

Mapachico

Nombre: Corregimiento de Mapachico

Temperatura: 10 grados centígrados

Patrono: Santísima Virgen en su advocación de la Divina Pastora, corpus Cristo o Santo Jubileo

Ubicación: a 7 Km. De la Ciudad de Pasto

Economía: Agricultura.

Tradiciones Gastronómicas: Cuy, sancocho de gallina, frito pastuso.

Sitios de Interés: Cueva Santa

Localización

El Corregimiento de Mapachico, se encuentra ubicado en el Departamento de Nariño al sur del País a 7 Km. de la ciudad de Pasto, en las faldas del Volcán Galeras, a 6 Km. de distancia, por lo cual sus moradores siempre han estado acostumbrados al olor a azufre. Este corregimiento se encuentra más cerca de la boca del Volcán Galeras que cualquier otro poblado, Su temperatura es de 10°C, su altura es de 2900 m.s.n.m., posee 11 veredas. Los límites de este corregimiento son: por el norte con el Volcán galeras, y la vereda san Cayetano por el sur con el corregimiento de Genoy, por el oriente con el corregimiento de Morasurco y por el occidente con corregimiento de Obonuco.

Los habitantes del corregimiento Mapachico viven felices porque sus tierras son fértiles, su paz y tranquilidad no se perturban, al contrario, se alegran y se sienten orgullosos de vivir junto al Volcán Galeras. La historia de Mapachico es igual a la de todos los poblados del Valle de Atríz, ya lo hemos manifestado muchas veces, pero bien vale la pena recordar una y otra vez tantas luchas y adversidades que nuestros antecesores tuvieron que librar y soportar, para defender sus costumbres, sus ancestros y sus tierras para poder vivir felices.

En el Corregimiento de Mapachico, aún se siembran y se cosechan gran parte de los alimentos que surten la cocina de los pastusos.

Veredas

Mapachico Centro, Villa María, El Rosal, San Francisco Briceño, Briceño Alto, La Victoria Torobajo, San Juan de Anganoy, Vista Hermosa, Los Lirios, San Cayetano

Anganoy

Se localiza a 7 Km. del centro poblado corregimental y por la vía que conduce al volcán galeras a 1 Km. está ocupada por 1600 habitantes aproximadamente sus principales fuentes de ingresos se basan en oficios varios, la vereda es catalogada como semi-urbana.¹⁸

¹⁸ Cultura Pasto. (citada agosto 2011). Disponible en Internet: <http://www.culturapasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=category&id=27&Itemid=23

Obonuco

Limites:

Norte: Corregimiento de Mapachico hasta encontrar la línea del perímetro urbano.

Sur: Corregimiento de Gualmatán.

Oriente: Área urbana del Municipio línea del perímetro urbano al medio.

Occidente: Municipios de Tangua y Yacuanquer.

Cabecera: Obonuco Centro.

Veredas: Santander, San Felipe, San Antonio, Bellavista.

Santa Bárbara

Limites:

Norte: Corregimiento de Catambuco, línea divisoria de la cuenca del Río Bobo al medio.

Sur: Municipio de Funes.

Oriente: Corregimiento de El Encano.

Occidente: Municipio de Tangua, Río Opongoy al medio.

Cabecera: Santa Bárbara Centro.

Veredas: Cerotal, Los Ángeles, Las Encinas, Concepción Alto, Concepción Bajo, Las Iglesias, Jurado, La Esperanza, El Carmen, Bajo Casanare, Los Alisales, San Gabriel, El Socorro, Divino Niño y Santa Bárbara Alto.

La Laguna

Limites:

Norte: Corregimiento de Cabrera y el Municipio de Buesaco.

Sur: Corregimientos de Catambuco y El Encano.

Oriente: Corregimiento de El Encano.

Occidente: Perímetro urbano.

Cabecera: La Laguna Centro.

Veredas: Aguapamba, Alto San Pedro, El Barbero, San Luís, San Fernando, Dolores Retén y La Playa.

Morasurco

Limites:

Norte: Municipios de Chachagüí y Buesaco.

Sur: Área urbana del Municipio, línea del perímetro al medio.

Oriente: Corregimiento de Buesaquillo y línea del perímetro urbano.

Occidente: Corregimientos de Genoy y Mapachico.

Cabecera: Daza Centro.

Veredas: San Juan Alto, San Juan Bajo, Tosoabi, Chachatoy, Pinasaco, Tescual, San Antonio de Aranda, La Josefina.

La Caldera

Limites:

Norte: Municipio de La Florida.

Sur: Municipio de Nariño. .

Oriente: Municipio de Chachagüí.

Occidente: Municipio de La Florida.

Cabecera: La Caldera Centro.

Veredas: Alto Caldera, San Antonio, Pradera Bajo, Arrayán Alto, Los Arrayanes.

Cabrera

Limites:

Norte: Municipio de Buesaco.

Sur: Corregimiento de La Laguna.

Oriente: Corregimiento de La Laguna.

Occidente: Corregimiento de Buesaquillo.

Cabecera: Cabrera Centro.

Veredas: Buenavista, Duarte, La Paz y El Purgatorio.

El Encano

Limites:

Norte: Municipio de Buesaco y Corregimiento La Laguna.

Sur: Municipio de Funes y Departamento del Putumayo.

Occidente: Corregimientos de Catambuco y Santa Bárbara.

Oriente: Con el Departamento del Putumayo.

Cabecera: El Encano Centro.

Veredas: Ramos, Romerillo, Motilón, Carrizo, Casapamba, El Socorro, Bellavista, El Puerto, San José, Campo Alegre, Santa Clara, Santa Rosa, Mojondinoy, Naranjal, El Estero, Santa Isabel, Santa Teresita y Santa Lucía.
San Fernando

Cabecera: San Fernando Centro

Veredas: Dolores Retén, El Común, Alto San Fernando, La Cadena, Camino Real y Caracolito.

Mocondino

Cabecera: Mocondino centro

Veredas: Canchala, Puerres, Mocondino y Dolores

Jamondino

Nombre: Jamondino

Temperatura: 6 a 8 grados centígrados

Ubicación: Sur Oriente de Pasto.

Patrona: Nuestra señora del Rosario y Nuestra Señora de la Natividad, cuya fiesta se celebra el 8 de septiembre.

Economía: Agricultura.

Tradiciones Gastronómicas: Frito pastuso y Mazamorra.

Tradiciones Culturales: Grupos de Danzas y Bandas Musicales.

Número de habitantes: 3.500

Transporte: Ruta C10

“La vereda de Jamondino después de una larga lucha por convertirse en corregimiento solo lo pudo lograr mediante acuerdo N° 018 del 11 de septiembre del 2007 del Consejo Municipal de Pasto.”

Localización

El Corregimiento de Jamondino, se encuentra ubicado en el Departamento de Nariño al sur del País a 3 Km. de la ciudad de Pasto, su temperatura es de 8°C, su altura es de 2800 m.s.n.m.

Los límites de este corregimiento son: Por el norte, con el barrio El Rosario. Por el sur, con el corregimiento de Botana. Por el oriente, con el corregimiento de Mocondino. Por el occidente, con los barrios La Minga y Doce de octubre. En el documento del historiador Sergio Elías Ortiz, titulado: Las comunidades indígenas de Jamondino y Males, citado por el doctor Enrique Herrera Enríquez, en su obra: Los pobladores del Valle de Atríz, se mencionan los siguientes textos: “Para el año de mil quinientos ochenta y seis, al igual que en mil quinientos noventa cuando se dispuso distribuir Encomiendas, Encomenderos y sus correspondientes indígenas tributarios entre las diversas doctrinas que en un número de setenta y cuatro abarcaban el actual Departamento de Nariño, y de manera más particular el territorio del Valle de Atríz, Jamondino irrumpe en el panorama de nuestra historia con el nombre de Jamundino como pertenencia de Urbano de Lara, con cuarenta y seis indígenas tributarios a su cargo y dependiente de la Doctrina de Clérigos del Valle de Quillacinga”.

“Creemos nosotros, no sin temor de errar, que la voz Jamondino es de origen Kamsa o de coche (Vulgo Sibundoy) y se escribía propiamente Jamundinoy, es decir, el sitio de Jamundino, apoyado en estas creencias por Creveau, que trae la voz Mocondino escrito Mocondinoy, por la autoridad de Fray Marcelino de Castelvi, que se inclina a creer lo mismo y nos comunica el dato de que los actuales sibundoyes dicen Pejendinoy, Jamundinoy, Mocondinoy, aunque también dicen Bogotoy, para Bogotá y Putumayoy, para Putumayo.

Su Santa Patrona es la Virgen de Natividad, que los campesinos aseguran que fue limosneada en el siglo XIX que la trajeron de España. Cuentan los de mayor edad que fueron muchos los esfuerzos que sus abuelos tuvieron que hacer para reunir mediante colecta pública, el costo económico de la escultura de la virgen de

Natividad que veneran en su Templo, que es una rústica capilla, construida probablemente cuando limosnearon la escultura.

Veredas

Jamondino Centro, Santa Helena

El Rosario

Se localiza al inicio del corregimiento a 400 mts del centro poblado corregimental está conformada por 1.800 habitantes aproximadamente sus principales fuentes de ingresos se basan en la ebanistería, empresa de jabones por amas de casa, y la gastronomía. En esta vereda se ubica el templo de la Señora del Rosario.¹⁹

Jongovito

Cabecera: Jongovito centro

Veredas: Jongovito Centro, Chuquimarca, Cruz Loma, Josefina, Armenia, San Pedro, San Francisco.

El Socorro

Cabecera: El Socorro Centro

Veredas: El Carmen, San Gabriel y Bajo Casanare²⁰

¹⁹ Cultura Pasto. (citada agosto 2011). Disponible en Internet: <http://www.culturapasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=category&id=27&Itemid=23>

²⁰ Sitio Web Pasto (citada octubre 2011). Disponible en Internet: <www.pasto.gov.co>

Mapa 5. Corregimientos del municipio de Pasto



Fuente. Alcaldía de Pasto, <http://www.pasto.gov.co>

4.3.3.4 Área suburbana del municipio de Pasto. La Ley de Ordenamiento Territorial en su artículo 34 hace referencia a los suelos suburbanos de los territorios municipales colombianos, por lo cual su delimitación y su tratamiento es de vital importancia para el desarrollo físico, económico, social y cultural de los pobladores que se encuentran asentados en esa franja de suelo que rodea la cabecera municipal, y que dadas las condiciones de crecimiento acelerado es necesario tener en cuenta en los procesos de implementación de normas urbanísticas. Dicha Ley define de la siguiente manera el suelo suburbano.

“Constituyen esta categoría las áreas ubicadas dentro del suelo rural, en las que se mezclan los usos del suelo y las formas de vida del campo y la ciudad, diferentes a las clasificadas como áreas de expansión urbana, que pueden ser objeto de desarrollo con restricciones de uso, de intensidad y de densidad, garantizando el autoabastecimiento en servicios públicos domiciliarios, de

conformidad con lo establecido en la Ley 99 de 1993 y en la Ley 142 de 1994. Podrán formar parte de esta categoría los suelos correspondientes a los corredores urbanos interregionales.

Los municipios y distritos deberán establecer las regulaciones complementarias tendientes a impedir el desarrollo de actividades y usos urbanos en estas áreas, sin que previamente se surta el proceso de incorporación al suelo urbano, para lo cual deberán contar con la infraestructura de espacio público, de infraestructura vial y redes de energía, acueducto y alcantarillado requerida para este tipo de suelo”.

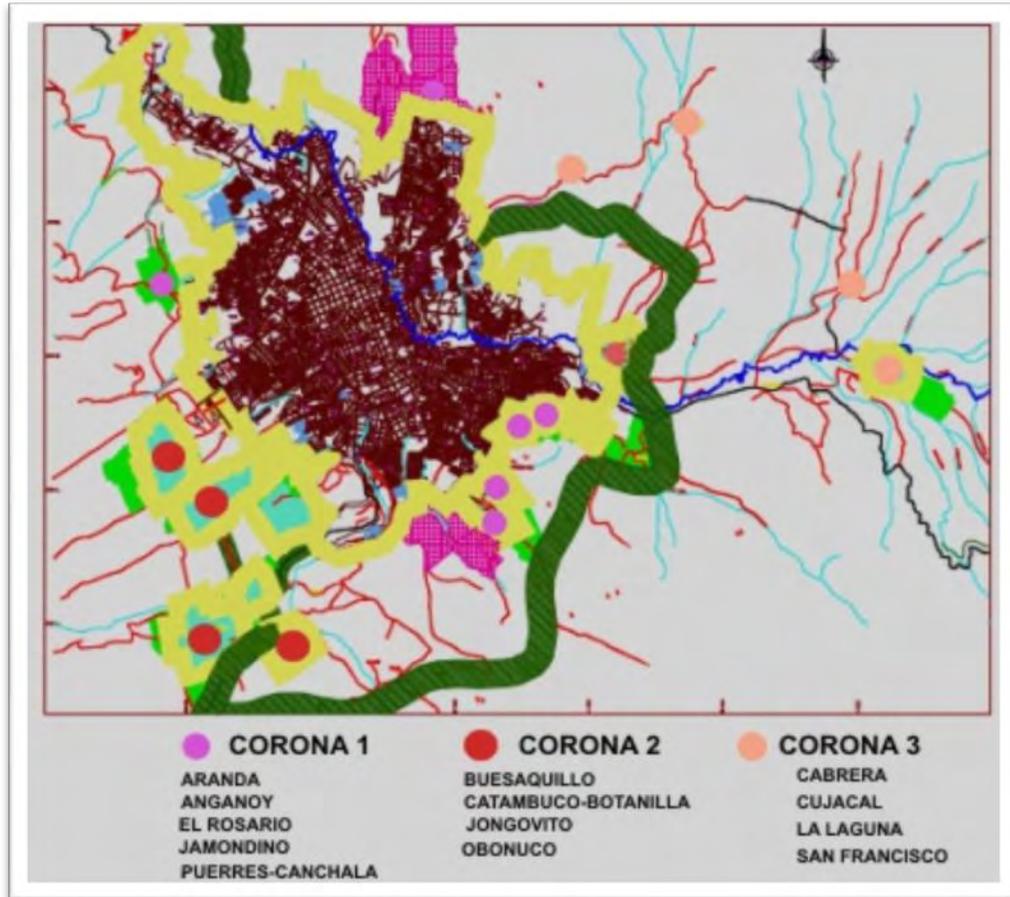
En este sentido y teniendo en cuenta los parámetros establecidos en la norma y con el fin de aplicarlos en el área de periferia de la ciudad de Pasto, se consideraron tres coronas de localización de los asentamientos en los alrededores, con el objeto de analizar las diferentes problemáticas presentadas en cada uno de ellos, de acuerdo a la grados de influencia y absorción urbana. En cada uno de los tres grupos de asentamientos se formulará una metodología para su planificación y elaboración de las respectivas normas urbanísticas que permitan controlar el desarrollo físico e integrar armónicamente la relación urbano-rural en el municipio.

La primera corona o radio de acción concéntrico, está conformado por los asentamientos que están directamente en proceso de ser absorbidos por la mancha urbana por su proximidad al perímetro urbano y de servicios, tal es el caso de Aranda, Anganoy, El Rosario, Jamondino y Puerres; la segunda corona está conformada por los asentamientos o centros poblados rurales con mayor autonomía, pero que se hallan fuertemente influenciados y conectados por las vías denominadas corredores suburbanos, es el caso de Catambuco, Obonuco, Jongovito, y Buesaquillo; la tercera corona está integrada por los asentamientos más alejados con características rurales propiamente dichas y que se ven alterados en su patrón edificatorio por la influencia de la ciudad, y es el caso de Cabrera, La Laguna, Cujacal y San Francisco.

De esta manera el análisis territorial tiende básicamente a conocer la situación problemática de trece de los veinticinco asentamientos localizados en los alrededores de San Juan de Pasto, contemplando prioritariamente los sistemas estructurantes que forman parte en el contexto periférico municipal: recursos naturales y medio ambiente, infraestructura básica complementaria, espacio público, y amenazas y riesgos, sistemas para cada uno de los cuales se formulará la reglamentación general con una visión prospectiva en la segunda fase de este estudio, donde se contemplarán las operaciones urbanas, mediante el método de fichas normativas.²¹

²¹Proyecto Código Periferia Urbana ARD- Municipio Pasto-UDENAR – 2003

Mapa 6. Zona suburbana de Pasto



Fuente. Proyecto Código Periferia Urbana

4.3.3.5 Áreas suburbanas donde se realiza la investigación. Corregimiento de Mocondino.

Temperatura: 14°C

Patrona: Virgen de la Visitación, cuya fiesta es la última semana del mes de mayo

Ubicación: 3 kms hacia el sur occidente de Pasto.

Tradiciones Gastronómicas: Cuy, Gallina, Dulces, Empanadas

Tradiciones Culturales: Desfile de años viejos

Economía: Agricultura

Juegos Tradicionales: Chaza, Trompo, Desafío de Gallos

Sitios de interés: Maloca

Número de habitantes: 6.800

Transporte: Ruta C11

"La vereda Mocondino se convirtió en corregimiento a partir del 27 de julio de 2004 mediante acuerdo N° 016 del Consejo Municipal de Pasto, esta comunidad lleva

su nombre en honor al cacique Quillacinga llamado Mocondino, que luego por el español se quedó como Mocondino".

Foto 3. Corregimiento de Mocondino



Fuente. <http://www.umariana.edu.co/miterritorio/contenido.aspx?i12>

Localización

El corregimiento de Mocondino, se encuentra ubicado en el departamento de Nariño al sur del país al sur oriente de la ciudad de Pasto a una distancia de 3 Km. su temperatura es de 14°C, su altura es de 2800 m.s.n.m., posee 4 veredas y una población de 6.800 habitantes aproximadamente. Es productor de papa, maíz, frijol, hortalizas y legumbres.

Tiene la misma historia de todos los poblados del Valle de Atríz. Fue antes del descubrimiento de América un pueblo de indios Quillacingas y después de la conquista paso a ser encomienda de los conquistadores y encomenderos españoles en el tiempo de la colonia impulsada por el Rey, III siglos después gracias al triunfo en la guerra por la independencia de Colombia del yugo de los invasores, Mocondino y todos los poblados del Valle de Atríz, se convirtieron en campesinos libres y agricultores de sus propias tierras que los encomenderos españoles explotaban, no solo las tierras sino también su trabajo.

Desafortunadamente en los últimos años el crecimiento acelerado de la ciudad de Pasto, se ha extendido hacia el sur oriente lo que ha puesto en riesgo de ser absorbidos por las grandes construcciones de bloques de cemento, no solo las veredas de Cánchala y Puerres sino también Mocondino, influenciando de esta

manera, para que los campesinos dejen de sembrar y a la tentación de volverse ciudadanos.

Los habitantes de Mocondino han escogido como su santa patrona a la santísima virgen maría desde tiempos inmemoriales y que por algún motivo especial la llaman virgen de visitación, que venera en el altar de su templo recién reconstruido, de estilo greco romano con sus dos torres gemelas y en el centro de ellas un bien logrado busto de la virgen de visitación cuya fiesta patronal se celebra en los días sábado y domingo de la última semana del mes de mayo.

Su organización es impulsada por jóvenes entusiastas que se denominan; comité de fiesteros de la Fiesta Patronal que son nombrados con un año de anticipación por los fiesteros salientes y que durante todo el año se dedican a vender empanadas con cuyo producto se cubre buena parte de los gastos de la fiesta.

Fiesta patronal de la Virgen de la Visitación

La Novena es un acto litúrgico en honor y alabanza a la Virgen de Visitación que se celebra en el templo durante nueve días y que termina el día de las vísperas al que acude gran parte del corregimiento.

Un día antes de las vísperas la imagen de la Virgen es llevada al hogar de una familia de la región, que con antelación la ha solicitado para venerarla con sus amigos y familiares al otro día es devuelta a la iglesia pero esta vez con una gran procesión de fieles y arcos muy bien arreglados, se estallan cohetes y la nota musical la aporta la banda papayera llamada “San Pedro de Genoy”, se presenta el grupo de danzas locales de adultos y niños.

A las 9:00 p.m. se da comienzo de la quema del castillo, posteriormente sale la vaca loca tradicional en las vísperas, que provoca sustos y alegrías, después bailan hasta más de la media noche.

Domingo, el día de la Fiesta

A las 10 a.m. Se inicia una procesión llevando a la Virgen de la Visitación a un sector del poblado acto que se realiza todos los años a un sector diferente y regresa al templo donde el señor cura párroco celebra la liturgia de reflexión en donde hace un llamado al buen comportamiento a los fieles.

Durante la tarde se realizan actos culturales con grupos de danzas, verbena popular con una orquesta de Pasto que se prolonga hasta media noche la fiesta de la Virgen de la Visitación es muy visitada por personas de la ciudad de Pasto y de otros municipios del Departamento de Nariño.

Veredas

Mocondino centro

Está conformado por 1.900 habitantes aproximadamente, sus principales fuentes de ingresos están dedicadas a la agricultura, ganadería, cultivo de cebolla, papa, maíz, flores y la cría de especies menores.

Los fines de semana acostumbran realizar encuentros deportivos entre equipos locales y de la ciudad de Pasto, los cuales se realizan principalmente en el poli deportivo o en la cancha de chaza.

Uno de sus principales atractivos es el templo cuya patrona es la Santísima Virgen de la Visitación, que es admirado por propios y foráneos, igualmente se encuentra la Capilla del Niño de los Reyes que se localiza a 500 ms. del centro poblado corregimental, su fiesta se celebra 5 y 6 de Enero, realizando un recorrido con el Niño de los Reyes por las principales vías del corregimiento de Mocondino, con gran afluencia de visitantes.

Otra fiesta muy conocida es el desfile de años viejos que se lleva a cabo el 31 de diciembre con un recorrido por las principales vías.

Cánchala

Nombre de origen Quechua, que podría significar lugar estrecho para algunos es un barrio más de la Ciudad de Pasto pero en la parte administrativa forma parte de el corregimiento de Mocondino. Se encuentra ubicada a 800 ms, del centro poblado corregimental, la conforman 1.000 habitantes aproximadamente sus principales fuentes de ingresos se basan en la ebanistería, cría de especies menores y la gastronomía.

En esta vereda se encuentra el tradicional Templo de Cánchala donde encontramos el Señor de la Buena Muerte, la cual atrae muchos turistas nacionales e internacionales, es muy concurrida los fines de semana y aún más en Semana Santa.

Sus habitantes se dedican a deleitar a muchos visitantes con sus deliciosos platos típicos de la región como el sancocho de gallina, el cuy, el conejo, el frito pastuso, el choclo con queso, y gran variedad de postres.

Dolores

Se localiza a una distancia de 2 Km., del centro poblado del corregimiento se encuentra conformada por 2.000 habitantes aproximadamente, sus principales

fuentes de ingresos se basan en la agricultura y ganadería cultivos de papa, cebolla, flores, maíz.

La Capilla de dolores es uno de los lugares más visitado fue construida en febrero de 1.961, con colaboración de sus habitantes.

Está ubicado a 2.300 ms. del centro poblado del corregimiento y a 50 ms. de la vía al oriente a mano derecha. Se practica la pesca deportiva en un hermoso lago que se encuentra la deliciosa trucha arco iris que a petición del cliente puede ser preparada en diferentes presentaciones como trucha ahumada, trucha frita, trucha al ajillo. En este club encontramos bosques para escuchar y observar la gran diversidad de flora y fauna.

También cuenta escenarios adecuados para la práctica de deporte extremo como el “paint-ballarmex” es un deporte divertido, relajante y se caracteriza por el buen trabajo en equipo para así ganarle la partida al equipo contrario. En este lugar hay un lote plano para el campar.

Puerres

Es una vereda semi-urbana, se localiza a 600 ms. del centro poblado corregimental, la conforman 2.000 habitantes aproximadamente, las principales fuentes de ingresos se basan en la albañilería y gastronomía.

Como la mayoría de los poblados de la región se destaca las estructuras religiosas como su Capilla Señor del Amor Divino y la gastronomía. En este punto se localiza un Mirador desde donde se observa una hermosa panorámica de la ciudad de Pasto y hermosos paisajes que la rodean.

Centro poblado El Rosario del corregimiento de Jamondino

Nombre: Vereda El Rosario de Males

Corregimiento: Jamondino

Localización: Sur-oriente de la ciudad de Pasto

Límites:

Norte: Veredas.

Sur:

Oriente: Corregimiento de Buesaquillo.

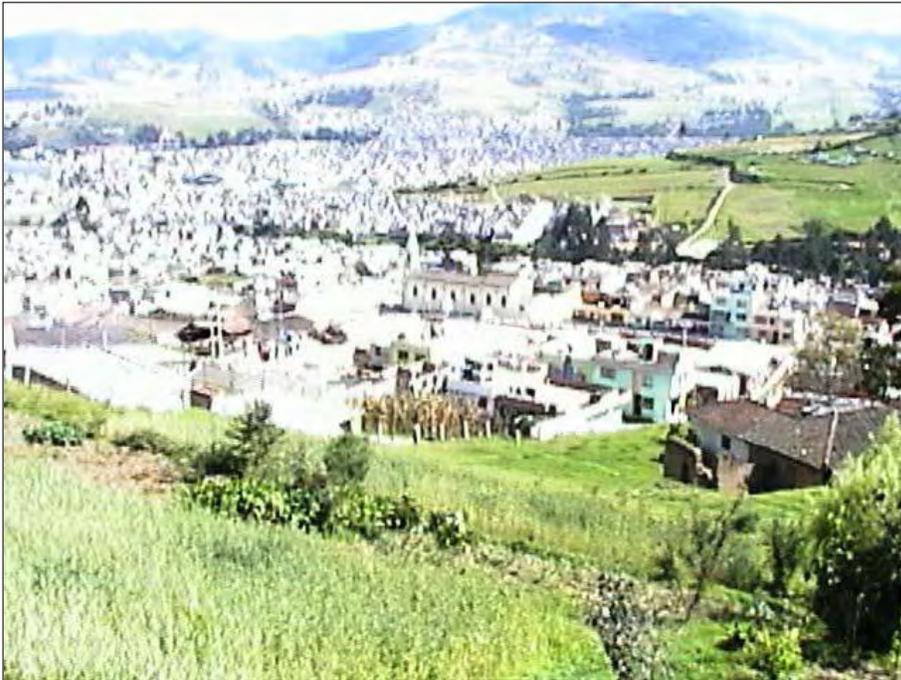
Occidente: Corregimientos de Genoy y Mapachico.

Población Total: 1.080 hab.

Distancia a Pasto: Borde del perímetro urbano

Territorio de Análisis: Centro Poblado y Entorno

Foto 4. Centro poblado El Rosario



Fuente. Proyecto Código Periferia Urbana

Mapa 7. Centro poblado El Rosario, zona Suburbana, Zona Rural de Pasto



Fuente. Proyecto Código Periferia Urbana

Centro poblado Anganoy del corregimiento de Mapachico

Foto 5. Centro poblado Anganoy



Fuente. Proyecto Código Periferia Urbana

Nombre: Vereda Anganoy

Corregimiento: Mapachico

Localización: Occidente de la ciudad de Pasto

Límites:

Norte: Veredas Briceño y La Victoria.

Sur: Vereda Los Lirios.

Oriente: Perímetro Urbano de Pasto.

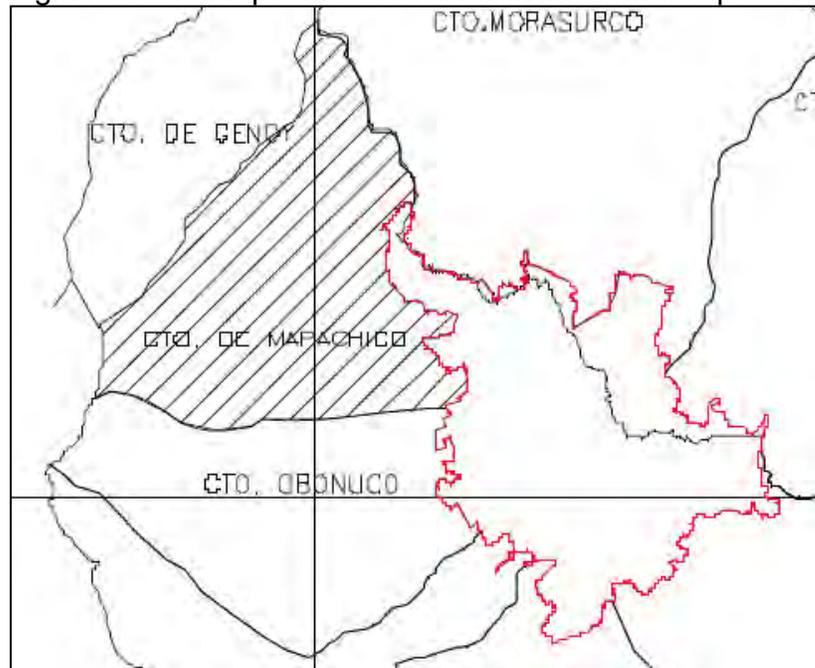
Occidente: Veredas Mapachico, San Cayetano y Los Lirios.

Población:

Distancia a Pasto: Borde del perímetro urbano

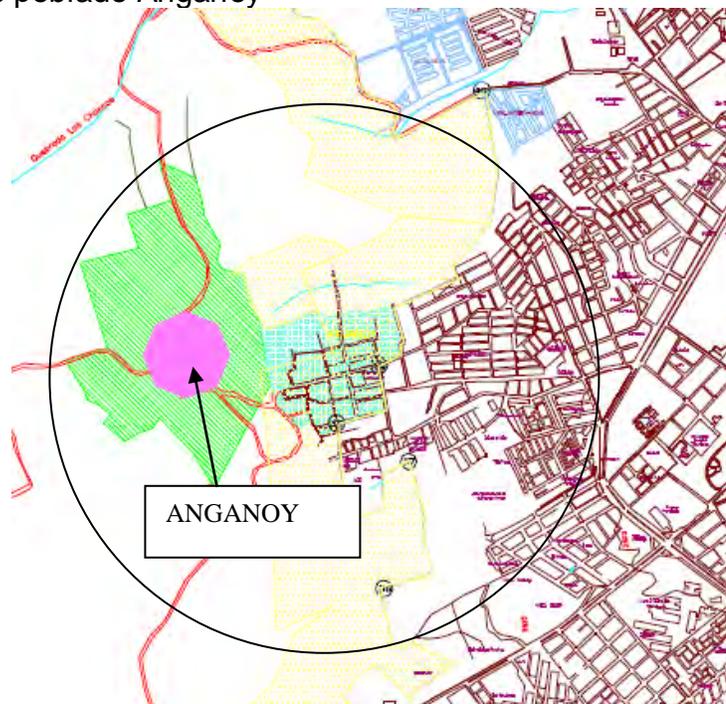
Territorio de Análisis: Centro Poblado y Entorno.

Mapa 8. Corregimiento de Mapachico con referencia al municipio de Pasto



Fuente. Proyecto Código Periferia Urbana

Mapa 9. Centro poblado Anganoy



Fuente. Proyecto Código Periferia Urbana

5. METODOLOGÍA

El estudio de la presente investigación será de carácter cualitativo y enfocado en la investigación etnográfica y descriptiva.

La investigación cualitativa es el estudio relacionado con el trabajo cotidiano de las personas, aquí es importante lo que las personas sienten, hacen o dicen, su entorno cultural, las relaciones interpersonales y las relaciones que establecen con el entorno social, interpretando una cuestión o problema específico en que el investigador es el eje central para la obtención de sentido; este método cualitativo no parte de supuestos teóricos, sino que busca conceptualizar sobre la realidad.

El enfoque cualitativo, se utilizó en el presente trabajo investigativo, puesto que, permitirá la interacción necesaria entre el investigador y el objeto de investigación; en este sentido permite interactuar con los músicos, mediante la participación directa, permitiendo descubrir y entender cuáles han sido los factores que los han llevado a realizar las diferentes practicas musicales que ayudarán a conservar la memoria musical tradicional de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y la zona rural del municipio de Pasto, por tanto, el paradigma cualitativo, ha facilitado el desarrollo de este proyecto, mediante una adecuada comprensión de los conocimientos, experiencias y el comportamiento de cada uno de los personajes investigados y su entorno.

Esta investigación tiene en cuenta los siguientes aspectos:

5.1 PARADIGMA INVESTIGATIVO

5.1.1 Paradigma interpretativo. También llamado paradigma cualitativo, fenomenológico, naturalista, humanista o etnográfico. Se centra en el estudio de los significados de las acciones humanas y de la vida social.

Este paradigma intenta sustituir las nociones científicas d explicación, predicción y control del paradigma positivista por las nociones de comprensión, significado y acción. Busca la objetividad en el cambio de los significados utilizando como criterio de evidencia el acuerdo intersubjetivo en el contexto educativo.

Desde esta perspectiva se cuestiona que el comportamiento de los sujetos este gobernado por leyes generales y caracterizado por regulares subyacentes. Los investigadores de orientación interpretativa se centran en la descripción y comprensión de lo que es único y particular del sujeto más que en lo generalizable.

5.2 ENFOQUE INVESTIGATIVO

5.2.1 Hermenéutico-histórico. Es evidente que el método clásico de acceso a la realidad es la observación atenta del fenómeno, así como, la interpretación que se haga del mismo, al menos desde la tradición Aristotélica de la ciencia. Todos los conocimientos que constituyen el corpus de conocimiento científico han devenido de un proceso sistemático de búsqueda, donde la intencionalidad del que indaga no puede sustraerse ni ignorarse. La interpretación de la realidad no es algo nuevo, no se ha inventado en el tránsito del siglo XX, es pues una dinámica propia del ser humano. En términos genéricos, se puede afirmar que el ser humano es, un intérprete de la realidad que vive y construye a cada instante.

Científicamente, a la labor interpretativa se le ha asignado el nombre de Hermenéutica. Etimológicamente, bien se puede ubicar el término desde una amplia tradición griega; el verbo hermeneuein, expresa con claridad la acción de interpretar. Miguel Martínez en su texto "Comportamiento Humano" (1989:118) afirma que "algunos autores relacionan este verbo con el nombre del dios griego Hermes, el cual, según la mitología griega, hacía de mensajero entre los demás dioses y los hombres, quien les explicaba el significado y la intención de los mensajes que llevaba".

La actividad hermenéutica, posee una larga tradición Judeocristiana, donde la labor de los Teólogos, ha consistido precisamente en realizar una labor de exégesis (Labor de interpretación o exposición de los libros de la Sagrada Escritura, dentro de la tradición Católica) del texto bíblico; labor que luego los jurisperitos asumieron como propia y las ciencias sociales acogieron como suya.

La hermenéutica, como el arte de interpretar textos para fijar su verdadero sentido, paso de ser utilizada en el estudio de la teología a ser de amplia utilización desde el siglo XIX, hasta abarcar las teorías filosóficas del significado y la comprensión, así como las teorías literarias de la interpretación textual. Los hermeneutas han entendido su quehacer, de forma particular, como un proceso de reconstrucción psicológica, donde el lector o intérprete de un texto, bien sea escrito o como realidad social, busca descifrar la intención original del autor o autores sociales involucrados. El hermeneuta asume una actitud empática con respecto a la pretensión inicial del autor, pues el texto es la expresión de los sentimientos, pensamientos y comportamientos de quien lo realiza. De ahí se desprende su característica interdisciplinaria puesto que requiere de recursos tales como: la lingüística, la filosofía, la historia, la antropología, la psicología, etc.

De esta forma, se comprende que la hermenéutica implica, como enfoque de investigación, una labor a través de la cual el investigador busca comprender e interpretar un fenómeno o realidad en un contexto concreto. "Dilthey (1900), en su ensayo Entstehung der Hermeneutik (Origen de la hermenéutica), sostiene que no

sólo los textos escritos, sino toda la expresión de la vida humana es objeto natural de la interpretación hermenéutica”. Martínez (1989:120)

El contexto de trabajo hermenéutico lo entiende Hans-Georg Gadamer citado por Carlos Sandoval (1997:60), como un Encuentro Hermenéutico, el cual “posibilita el diálogo entre un horizonte de entendimiento y el mundo vital”.

El Círculo Hermenéutico, como proceso interpretativo ha sido entendido por varios autores como una estrategia expedita para acceder a la labor interpretativa, Dilthey citado por Martínez (1989:121) lo entiende como el “movimiento del pensamiento que va del todo a las partes y de las partes al todo”; Ricoeur citado por Sandoval (p.60), lo define como el “movimiento entre la forma de ser del interprete y el ser que es revelado por el texto”. Queda claro que el Círculo Hermenéutico, tiene una finalidad implícita a su dinámica y es la de favorecer en cada movimiento un nivel de comprensión mayor, nunca fuera de su contexto histórico y por consiguiente social. El psicólogo y el educador ambiental, podrán adquirir una comprensión integral de los fenómenos que desean intervenir si realizan una lectura de los mismos desde una actitud deductiva e inductiva (dialéctica), que permanentemente se retroalimenten, dando así una mayor capacidad y habilidad a la hora de llevar acabo el acto investigativo.

Ernst Cassirer (1993:287), afirma que la base de la reflexión científica de la contemporaneidad está del lado de la historia, con una clara pretensión hermenéutica. Para “comprender e interpretar símbolos tenemos que desarrollar métodos diferentes a los de la investigación de las causas”.

Según Cassirer (1993: 287) el conocimiento histórico no pertenece a la disciplina de la física sino que pertenece a la disciplina de la semántica. “Las reglas de la semántica y no las leyes de la naturaleza constituyen los principios generales del pensamiento histórico; la historia se halla incluida en el campo de la hermenéutica y no en el de la ciencia natural”.

Gerard Radnitzky citado por Martínez (1970:135), propone siete reglas generales para realizar con propiedad la labor hermenéutica:

- Utilizar el Círculo Hermenéutico. Este procedimiento produce una ampliación del significado.
- Realizar una buena gestalt (Hace referencia a la psicología de la Gestalt, la cual postula que las imágenes son percibidas en su totalidad, como forma o configuración, y no como mera suma de sus partes constitutivas) que es lo que la hace “razonable”.
- Respetar la Autonomía del objeto: el texto debe comprenderse desde adentro.

- Darle importancia a la Tradición de las normas, costumbres y estilos que son anteriores al texto en sí y que dan significado a ciertos términos primitivos. Este punto es complementario del anterior.
- Posibilitar la Empatía con el actor del texto (acción), en el sentido de ponerse imaginariamente en su situación para comprenderlo desde su marco de interno de referencia.
- Contrastar la interpretación provisional de las partes con el significado global del texto (o conducta de la persona) como un todo, y posiblemente con otros textos afines del mismo autor
- (El comportamiento en circunstancias similares).
- Facilitar la innovación y creatividad. Según un viejo aforismo hermenéutico “toda comprensión debe ser una mejor que la anterior”.

El trabajo interpretativo incluye en su tradición distintas corrientes metodológicas, dependiendo del énfasis que se tenga, por ejemplo, en este caso, se presentan los tipos de investigación, propios del diseño cualitativo que se han desprendido del enfoque hermenéutico, y han puesto su interés en dos dimensiones: lo sociocultural y la discursividad.

5.3 TIPO DE INVESTIGACIÓN

5.3.1 Investigación etnográfica. Es una investigación por esencia descriptiva, su pretensión cognoscitiva está del lado de la representación lo más fielmente posible de contextos socioculturales. No es una investigación de fenómenos individuales sino grupales.

La etnografía como tipo investigación surge en la Europa de fines del siglo XIX, no con los trabajos de los investigadores Españoles como lo resalta Vidich y Lyman (1994), en el eje cronológico de la historia de la investigación cualitativa, sino con los trabajos de investigadores ingleses y Franceses Mead y Malinowski, entre otros. Luego es la Escuela de Chicago, quien ofrece sus principales aportes en el periodo comprendido entre 1910 y 1940: “... A lo largo de este tiempo, tomando como método la observación participante, se produce toda una serie de estudios sobre la vida urbana... historias de vida de criminales y delincuentes juveniles... y el clásico estudio de Thomas y Znaniecki (1927) sobre la vida de los inmigrantes y sus familias en Polonia y los Estados Unidos”. Gregorio Rodríguez y otros (1996:29).

La investigación cualitativa etnográfica se constituye como una estrategia privilegiada para acceder a culturas diferentes, describirlas y comprender su *modus vivendi*.

Jesús Galindo en su labor de autor y compilador en el texto “Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación” (1998:352) asegura que, “la etnografía parte del asombro y el extrañamiento, de la curiosidad y la capacidad de maravillarse con lo extenso y diverso de los mundos posibles, adquiere su lugar en tanto posibilidad de registro de tal vivencia-experiencia, y tiene efecto en tanto discurso que vincula lo diverso y distinto en textualidades concretas”.

Afirmación de donde se desprende la pregunta por el tipo de investigador que requiere la etnografía. Pregunta que también responde Jesús Galindo (1998: 352) al establecer que “el etnógrafo es, entonces, un escritor, un creador de imágenes que muestran los caminos de lo que está más allá de lo evidente. Pero también es un ser analítico y observador, especializado en mirar detenidamente y por largo tiempo, casi un esteta, casi un místico”.

El trabajo del etnógrafo se caracteriza por su comprensión cultural, el reconocimiento de normas de comportamiento y estilos de relación. Trabajo fundamental en el quehacer de un psicólogo y educador ambiental, donde la relación naturaleza, cultura y sociedad tiene vital importancia para desarrollar su labor.

Según Atkinson y Hammersley (1994: 248), la etnografía como forma de investigación social tiene las siguientes características:

- a. Fuerte énfasis en la exploración de la naturaleza de los fenómenos sociales.
- b. Tendencia a trabajar inicialmente con datos “in-estructurados”, es decir, datos que no han sido codificados en términos de un sistema de categorías analíticas cerradas.
- c. Se trabaja con un número reducido de datos, frecuentemente con un solo caso, que se aborda en detalle.
- d. El análisis de datos implica una interpretación explícita de significados y funciones de las acciones humanas.

Hoy día se coincide en afirmar que no existe una sola forma de hacer etnografía, que existe distintas vertientes de la misma.

Veamos algunas de ellas, según Leonor Buendía y otros, en su texto “métodos de investigación en psicopedagogía” (1998:237-238-239)

- Etnografía antropológica. “Se centra sobre aspectos seleccionados de cómo las personas actúan y viven en sus ambientes, así como sus creencias y costumbres sobre el mundo”.
- Etnografía clásica. “Su objetivo es realizar descripciones comprensivas de las elaboraciones culturales que realizan las personas desde su posición”.
- Etnografía sistemática. “El eje central de esta corriente es definir la estructura de la cultura, dejando en un segundo plano a las personas y su interacción social (...) El objetivo de la etnografía sistemática es descubrir el punto de vista de los nativos, aprender los mapas cognitivos que rigen las conductas de los sujetos como miembros de un grupo particular”. Esta modalidad de etnografía también es conocida como etno-ciencia o antropología cognitiva.
- Etnografía interpretativa. Ligada a los trabajos de Max Weber. “Esta escuela provee amplias descripciones de las conductas humanas y conduce al lector, a través del análisis, a conjuntos de inferencias e implicaciones de conductas incrustadas/ocultas en su contexto cultural (...) pone el acento en los procesos interpretativos del propio investigador”.
- Etnografía crítica. “Los etnógrafos críticos ven la etnografía como una ficción, una invención creada por las interacciones de los etnógrafos y los informantes que son considerados coautores y creadores de su propio tiempo y cultura (...) considera inevitable la participación del investigador y su influencia a través de sus textos y sus construcciones”.
- Etnografía de la comunicación. “El objetivo científico es describir patrones de interacción entre grupos culturales iguales y distintos para trasladar esos patrones a procesos sociales y culturales más amplios (...) se interesa por los procesos de interacción cara a cara y en la comprensión de cómo esos micro procesos se relacionan con cuestiones ‘macro’ de cultura”.

En esta investigación los grupos culturales motivados por el interés en la música, comienzan a desarrollar prácticas musicales y procesos creativos. Estos se han enriquecido de generación en generación, porque las sonoridades, acentos, configuraciones melódicas y rítmicas se han heredado.

El núcleo familiar es la primera escuela de las músicas tradicionales, en la que se desarrollaban diferentes actividades de aprendizaje musical, convirtiéndose en las primeras manifestaciones artísticas.

Las influencias de otras manifestaciones musicales fueron muy importantes para el desarrollo musical de las regiones investigadas, aunque la mala imitación de estas músicas por parte de estos músicos, generó diversos cambios en la forma de interpretarla.

5.4 POBLACIÓN Y MUESTRA

En la investigación cualitativa, la decisión sobre el mejor modo de obtener los datos y de quién o quiénes obtenerlos se toman en el campo, ya que los participantes del estudio nos resultan desconocidos cuando lo iniciamos y es la propia información obtenida la que va guiando el muestreo.

5.4.1 El muestreo en la investigación cualitativa. Es habitual que en la investigación cualitativa el diseño del estudio evolucione a lo largo del proyecto, por eso se dice que es emergente. En el caso del muestreo sucede lo mismo, la decisión sobre el mejor modo de obtener los datos y de quién o quiénes obtenerlos son decisiones que se toman en el campo, pues queremos reflejar la realidad y los diversos puntos de vista de los participantes, los cuales nos resultan desconocidos al iniciar el estudio.

En los estudios cualitativos casi siempre se emplean muestras pequeñas no aleatorias, lo cual no significa que los investigadores naturalistas no se interesen por la calidad de sus muestras, sino que aplican criterios distintos para seleccionar a los participantes. Debido al pequeño tamaño muestral una de las limitaciones frecuentemente planteada con relación al enfoque cualitativo es que la representatividad de los resultados se pone en duda, pero debemos tener en cuenta que el interés de la investigación cualitativa en ocasiones se centra en un caso que presenta interés intrínseco para descubrir significado o reflejar realidades múltiples, por lo que la generalización no es un objetivo de la investigación.

Cuando el fin de la investigación cualitativa es la generalización tenemos dos posibilidades en función del objetivo perseguido:

1. El fin de la investigación es el desarrollo y examen de una teoría, entonces la selección de los casos se debe diseñar de forma que se puedan generar tantas categorías y propiedades como sean posibles, y relacionarlas entre sí. Es lo que Glasser y Strauss denominan *muestras teóricas*, que buscan representar un problema teórico seleccionando situaciones sociales que ofrezcan observables sobre las categorías de análisis. Para ello recomiendan dos estrategias complementarias:

- Minimizar las diferencias entre los casos con el fin de sacar a la luz propiedades básicas de una categoría particular.
- Posteriormente maximizar las diferencias entre los casos con la intención de incrementar categorías y acotar la incidencia de la teoría.

2. El fin de la investigación es la generalización de un grupo finito de casos. Es importante valorar la tipificación de casos estudiados mediante la comparación de

las características relevantes con información de las estadísticas oficiales o de otros estudios sobre la población. Se puede utilizar el estilo *bola de nieve* que se basa en la idea de red social y consiste en ampliar progresivamente los sujetos de nuestro campo partiendo de los contactos facilitados por otros sujetos.

La estrategia para seleccionar casos puede variar a lo largo de la investigación: en las primeras fases, los casos escogidos tal vez no tengan gran relevancia, aunque más adelante pueden adquirir una considerable importancia.

Los investigadores cualitativos suelen evitar las muestras probabilísticas, puesto que lo que buscamos son buenos informantes, es decir, personas informadas, lúcidas, reflexivas y dispuestas a hablar ampliamente con el investigador. Existen diversos diseños de muestreo no probabilístico utilizados en los estudios naturalistas:

- Muestreo por conveniencia. Se suele utilizar sobre todo al principio una muestra por conveniencia que se denomina muestra de voluntarios, y se utiliza si el investigador necesita que los posibles participantes se presenten por sí mismos. Este muestreo es fácil y eficiente pero no es uno de los preferidos debido a que en estos estudios la clave es extraer la mayor cantidad posible de información de los pocos casos de la muestra, y el método por conveniencia puede no suministrar las fuentes más ricas en información. Es un proceso fácil y económico que permite pasar a otros métodos a medida que se colectan los datos.
- Muestreo de avalancha. Consiste en pedir a los informantes que recomienden a posibles participantes. También se denomina muestreo nominado, en bola de nieve o muestreo en cadena. Es más práctico y eficiente que el anterior en cuanto al coste, además, gracias a la presentación que hace el sujeto ya incluido en el proyecto, resulta más fácil establecer una relación de confianza con los nuevos participantes, también permite acceder a personas difíciles de identificar. Por último, el investigador tiene menos problemas para especificar las características que desea de los nuevos participantes. Como inconvenientes tenemos la posibilidad de obtener una muestra restringida debido a la reducida red de contactos. Además la calidad de los nuevos participantes puede estar influida por el hecho de que los sujetos que invitaron confiaran en el investigador y realmente desearan cooperar.
- Muestreo teórico. También denominado muestreo intencionado. Aunque se inicie el muestreo mediante voluntarios y se realice posteriormente un proceso de avalancha, habitualmente se avanza hacia una estrategia de muestreo deliberado a lo largo del estudio, basándonos en las necesidades de información detectadas en los primeros resultados.

En la investigación cualitativa la relación entre problemas de investigación y los casos seleccionados debe ser revisada continuamente.

En este tipo de investigación se debe decidir cuándo y dónde observar, con quién conversar, así como qué información registrar y cómo hacerlo. Con este proceso estamos decidiendo no sólo que es lo relevante o no, sino también estamos extrayendo varias muestras de la información disponible.

Es importante establecer lo más sistemáticamente posible los criterios utilizados para asegurar así que la muestra ha sido adecuadamente escogida. Para ello existen tres grandes dimensiones a lo largo del proceso de extracción de muestras a tener en cuenta: el tiempo, las personas y el contexto.

- El tiempo. Es una dimensión importante en la vida social. Las actividades y las actitudes en el campo suelen variar a lo largo del tiempo de forma significativa. Es imposible realizar trabajo de campo las 24 horas al día por lo que es inevitable tomar muestras de lapsos temporales. Además, no se recomiendan largos períodos de observación ininterrumpidos, ya que deben seguirse de otros períodos de sistematización y reflexión sobre el material para obtener una información de calidad.
- Las personas. Ningún medio es socialmente homogéneo y la representación adecuada de la gente involucrada en un caso particular requiere tomar muestras, a menos que el total de la población investigada pueda ser estudiada en su totalidad. El muestreo de las personas puede realizarse con criterios demográficos estandarizados como género, raza, edad, ocupación, nivel de instrucción, etc. Estas categorías son importantes sólo cuando son relevantes para la teoría que se está desarrollando o para contraponerlas a categorías rivales, y normalmente han de ser complementadas por otras categorías de relevancia en la investigación y que son elaboradas por el propio investigador.
- Lugar y contexto. Dentro de cualquier ambiente se pueden distinguir contextos muy diferentes y el comportamiento de las personas actúa en función del contexto en el que están.

Es importante no confundir los lugares, el espacio físico, con los contextos, que es un espacio social. Debemos identificar los contextos en función de cómo los individuos actúan en ellos, reconociendo que son construcciones sociales y no localizaciones físicas e intentar asegurarnos que tomamos muestras de todos los que son relevantes.

Respecto al tamaño de la muestra no hay criterios ni reglas firmemente establecidas, determinándose en base a las necesidades de información, por ello, uno de los principios que guía el muestreo es la saturación de datos, esto es,

hasta el punto en que ya no se obtiene nueva información y ésta comienza a ser redundante.

Por lo tanto en la investigación cualitativa la información es la que guía el muestreo, y por ello es preciso que evolucione en el propio campo ya que es necesario que cubra todos los requerimientos conceptuales del estudio, y no la adaptación a unas reglas metodológicas.²²

La población y muestra se realizó en los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y la zona rural del municipio de Pasto, empezando con los señores Pedro Álvarez, Luis Carlos Chicaiza y luego con Álvaro Reyes, quien nos ayudó a ubicar al compositor Fernando Pumalpa, que a su vez se convirtió en el informante para encontrar a los músicos Luis Villota, Benjamín Chávez y Orlando Gamboa. Por intermedio del grupo de investigación logramos contactar a Francisco Javier Jojoa, Arturo Tandioy, Luis Carlos Díaz, Alfredo Narváez y Antonio Benavides. El tiempo para la recolección de esta información fue durante los fines de semana, ya que estas personas se ocupan en diferentes actividades y trabajos, estos músicos se mueven en un contexto social, religioso y laboral, combinándolo con las prácticas musicales. Al realizar el muestreo algunos músicos invitados no asistieron, otros no llenaron las expectativas requeridas para la investigación.

5.5 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

5.5.1 La observación. Desde que tenemos conocimiento de la existencia del ser humano, la observación ha sido la piedra angular del conocimiento. Desde el desarrollo de la persona, desde que los niños disfrutaban del uso de la vista, se inicia su relación y su conocimiento del mundo a través de la observación.

The American Heritage Dictionary of the English Language citado por Álvarez y Jurgenson (2.003) define la observación como “el acto de notar un fenómeno, a menudo con instrumentos, y registrándolo con fines científicos”.

Según Patricia y Meter Adler (1.998), citado por Álvarez y Jurgenson (2.003) señala que “la observación consiste en obtener impresiones del mundo circundante por medio de todas las facultades humanas relevantes. Esto suele requerir contacto directo con el (los) sujeto (s), aunque puede realizarse observación remota registrando a los sujetos en fotografía, grabaciones sonoras, o video grabación y estudiándola posteriormente”.

²²El muestreo en la investigación cualitativa
Ana Belén Salamanca Castro, Cristina Martín-Crespo Blanco
Nure Investigación, nº 27, Marzo-Abril 07.

5.5.1.1 Tipos de observador:

- Participante como observador: este papel resulta mucho más naturalista y consiste en que el investigador se vincule más con la situación que observa; incluso, puede adquirir responsabilidades en la actividad del grupo que observa. Sin embargo, no se convierte completamente en un miembro del grupo ni comparte la totalidad de los valores ni de las metas del grupo.

Por otra parte, Gregorio Rodríguez Gómez y sus colaboradores (1.999) plantean cuatro tipos de observación, a los que llaman Sistemas de Observación, basándose en las técnicas y los instrumentos de observación y estos son:

- Los sistemas categoriales: son sistemas cerrados y están constituidos por categorías prefijadas por el observador. Es decir, se trata de observar determinados fenómenos preestablecidos por las mismas preguntas de investigación. En este modelo, se registra en una lista de control si los fenómenos ocurren o no.
- Los sistemas descriptivos: los cuales son abiertos, y en ellos, la identificación del problema se realiza con base en conductas, acontecimientos o procesos concretos. Puede tratarse de un proceso de observación estructurada o de una observación no estructurada, como los asuntos que interesan al investigador resultan vagos e imprecisos.
- Los sistemas tecnológicos: consiste en el registro permanente de las situaciones, mediante sistemas de grabación de sonido o de imágenes. Parece obvio que estos sistemas permiten una revisión repetida de situaciones; así puede hacerse una observación más fina y seleccionar momentos, e incluso lograr acercamientos, alejamientos y otras perspectivas que los registros tecnológicos permitan. Una de las desventajas de este sistema es la posibilidad de alteración de las conductas cuando las personas tienen conocimiento de que están siendo grabadas.

La observación: el entorno donde se realizará dicha observación, depende del interés del investigador, o bien, de la facilidad de acceso a determinado sitio. Se considera principalmente descriptiva toda la fase inicial de la observación, y conforme el investigador se familiarice más con el grupo, empezará a ser capaz de detectar, con mayor fineza, patrones o acciones que le permitirán focalizar su observación. La observación deberá continuar hasta que se logre la saturación, es decir, cuando lo observado tienda a repetirse o a ser igual en cada observación o en cada grupo.

5.5.2 La entrevista. Una entrevista es una conversación que tiene una estructura y un propósito. En la investigación cualitativa, la entrevista busca entender el mundo desde la perspectiva del entrevistado, y desmenuzar los significados de sus experiencias. Steinar Kvale define que el propósito de la entrevista en la investigación cualitativa es “obtener descripciones del mundo de vida del entrevistado respecto a la interpretación de los significados de los fenómenos descritos”, también plantea doce elementos para la comprensión de la entrevista cualitativa estos son:

- Mundo de la vida: se considera que el tema de la entrevista cualitativa es la vida de la persona entrevistada y su relación con la propia vida.
- Significado: la entrevista busca descubrir e interpretar el significado de los temas centrales del mundo entrevistado. El entrevistador registra e interpreta el significado de lo que se dice y la forma en que se dice.
- Cualidad: la entrevista busca obtener un conocimiento cualitativo por medio de lo expresado en el lenguaje común y corriente, y no busca la cuantificación.
- Descripción: la entrevista busca descripciones ricas de los diversos factores de la vida de las personas.
- Especificidad: se persiguen descripciones de situaciones específicas, y no opiniones generales.
- Ingenuidad propositiva: el entrevistador mantiene apertura plena ante cualquier fenómeno inesperado o nuevo, en vez de anteponer ideas y conceptos preconcebidos.
- Focalización: la entrevista se centra en determinados temas; no está estrictamente estructurada con preguntas estandarizadas, pero tampoco es totalmente desestructurada.
- Ambigüedad: las expresiones de las personas entrevistadas pueden en ocasiones ser ambiguas, reflejando así las contradicciones con las que vive una persona en su mundo.
- Cambio: el proceso de ser entrevistado puede producir introspección en el individuo, por lo que, en el curso de la entrevista, este puede cambiar de descripciones o los significados respecto de cierto tema.
- Sensibilidad: diferentes entrevistadores propician diferentes respuestas sobre determinados temas, dependiendo de su grado de sensibilidad y conocimiento sobre el tema en particular

- Situación interpersonal: el conocimiento se producirá a partir de la interacción personal durante la entrevista.
- Experiencia positiva: una entrevista de investigación bien realizada puede constituir una experiencia única y enriquecedora para el entrevistado, quien a lo largo de ella puede obtener visiones nuevas acerca de su propia situación de vida.

El mismo autor establece siete estadios fundamentales para la entrevista y estos son:

- Selección del tema: se refiere a la clarificación conceptual y al análisis teórico del tema que se investigará. Es importante formular el propósito y las preguntas de investigación antes de iniciar cualquier entrevista. Resulta fundamental tener claro el motivo de una investigación antes de definir el método a utilizar.
- Diseño: como primordial aparece el diseño del estudio, tomando en consideración los siete estadios antes de iniciar las entrevistas. El diseño del estudio se realiza con base en el conocimiento que se busca y teniendo en cuenta las implicaciones éticas del mismo.
- Entrevista: para su realización es necesaria una guía, así como una actitud reflexiva del conocimiento que se pretende. La relación interpersonal que surge en la situación de la entrevista debe tenerse siempre presente.
- Transcripción: la preparación, con propósitos de análisis, del material obtenido en la entrevista usualmente implica convertirlo en material escrito.
- Análisis: se requiere, decidir, sobre la base de las preguntas y de los objetivos del estudio, cuál paradigma interpretativo será el más adecuado.
- Verificación: en este punto se valora la confiabilidad y la validez. Para Kvale, aquella se refiere a la consistencia de los resultados, y ésta, a que el estudio basado en entrevista corresponde al propósito de lo que se busca investigar.
- Preparación del informe: se refiere a preparar la comunicación final del estudio, en forma consistente con los criterios científicos e incluyendo los factores éticos de la investigación. Requiere una redacción que facilite su lectura.

Se debe contextualizar a las personas entrevistadas antes y al terminar la entrevista. Conviene describir la situación, explicar brevemente el propósito del estudio y de la entrevista, aclarar el uso de la grabadora y preguntar, antes de iniciar la entrevista, si la persona tiene alguna duda que desee plantear al entrevistador.

La guía de la entrevista indica los temas y su secuencia. El diseño específico de la investigación indicará si esta guía se tiene que seguir puntualmente o no durante la entrevista. Cada pregunta debe ser relevante, tanto desde la dimensión temática como desde la dimensión dinámica. La dimensión temática se refiere a que la pregunta importa en relación con el tema de la investigación; la dimensión dinámica, a la relación interpersonal durante la entrevista.

Kvale propone los siguientes criterios para evaluar la calidad de una entrevista como lo son:

- Las respuestas del entrevistado se presentan espontáneamente, con riqueza y especificidad.
- Las preguntas son breves, y más amplias las respuestas.
- El entrevistador da seguimiento y clarifica los significados de los elementos importantes de las respuestas.
- La entrevista ideal se interpreta en gran medida durante la entrevista misma.
- El investigador intenta verificar sus interpretaciones de las respuestas.
- La entrevista es comunicable por sí misma, es decir, es una historia que no requiere muchas descripciones ni explicaciones adicionales.

5.5.3 Historia oral. Graciela de Garay (2.001) citada por Álvarez y Jurgenson (2.003) considera que “la historia oral admite como una práctica importante dentro de su quehacer, la construcción de historias de vida, entendidas como narraciones autobiográficas orales generadas en el diálogo interactivo de la entrevista”

Esta autora establece una diferencia entre el relato de vida, en la historia oral predomina el testimonio del interlocutor, y la subjetividad del investigador sólo se deja sentir en el trabajo de edición.

El enfoque moderno de la biografía, basado en la historia oral, se deriva de la literatura y de la Etnografía, disciplinas en las que las vidas se leen como texto. La Etnografía caracteriza la historia de vida como las historias que una persona cuenta de su propia vida o de lo que considera la parte más importante de su existencia. La historia de vida Antropológica estudia como son las personas y busca obtener la visión individual representativa del mundo y de los rasgos culturales y tradiciones.

Se considera la historia de vida un instrumento indispensable para llegar a la subjetividad y para encontrar las relaciones con el mundo de lo social. Equivale a

devolver al individuo a su lugar en la historia. En la historia de vida la gente que no pertenece a ninguna elite, cobra importancia significativa al narrar los hechos que tienen relación con la comunidad a la que pertenece, porque ello brinda una imagen clara de los fenómenos sociales que se involucran.

5.5.4 Narrativa o análisis narrativo. La narrativa se refiere fundamentalmente a contar historias, y el objeto investigado es la historia misma. Como dice Catherine Kohler Riessman (1.993) citado por Álvarez y Jurgenson (2.003) “el propósito es ver cómo los respondientes en la entrevista le dan orden al flujo de la experiencia para darles sentido a los sucesos y acciones de sus vidas. El enfoque metodológico examina la historia contada, analiza cómo se integra, los recursos lingüísticos y culturales que incorpora y la forma como busca persuadir al escucha de la autenticidad de la historia”.

Para la práctica de la narrativa, se recomienda que al inicio de la entrevista se genere una situación que facilite la apertura a hablar acerca de algún acontecimiento de la vida de la persona. No se recomienda la utilización de preguntas ni una guía demasiado cerrada. Se considera más adecuado cierto tipo de preguntas abiertas que propicien la narrativa, en este método también resulta importante grabar y transcribir las entrevistas para el análisis.

5.5.5 El cuestionario en la investigación cualitativa. La única opción para la investigación cualitativa mediante cuestionarios consiste en utilizar preguntas abiertas. La investigación cualitativa mediante los cuestionarios abiertos se convierte en la alternativa a la limitante de este paradigma en cuanto al número de participantes con lo que se investiga. Mediante un cuestionario abierto se puede llegar a una mayor cantidad de personas, naturalmente que si en la investigación cualitativa se busca ingresar a la subjetividad mediante cuestionarios, se requiere una muy cuidadosa y delicada planeación de éstos y sus preguntas, sobre todo por la dificultad para el análisis de más de diez preguntas abiertas.

En este sentido, en primer lugar, el cuestionario tiene que elaborarse con mucha claridad del problema y las preguntas de investigación en cuestión. En segundo término, se deberán diseñar las preguntas para que lleve a quien las responda a un proceso de reflexión propia y personal, que refleje su sentir ante el sujeto investigado. Muy importante es incluir en la presentación del cuestionario una breve explicación de lo que se espera del encuestado, los propósitos del estudio, los beneficios que puede acarrear este y, en algunas ocasiones, garantizar el anonimato a la persona que responde.²³

²³ AVILEZ M, José. Recolección de Datos.(citado en noviembre 2011) disponible en internet: <www.monografias.com>

Para la recolección de datos, aplicamos las técnicas adecuadas, para identificar las costumbres, historia de vida, experiencias, comportamientos y puntos de vista de los personajes que protagonizan la actividad musical en el departamento de Nariño.

En la recolección de datos cualitativos para esta investigación se utilizó la observación participante, en periodos de descanso laboral de los músicos entrevistados, en la cual los investigadores se limitaron a observar a los sujetos en su contexto, en otras ocasiones se participó en forma directa con los músicos y compositores tradicionales y se interactuó con ellos de forma directa, en la práctica de las músicas tradicionales, se escogió el contexto socio-cultural al que pertenecen, por la riqueza musical, se adquirió una información detallada y concreta sobre como ellos interpretan, sienten y viven la música.

Para el registro permanente de las diferentes situaciones se utilizaron sistemas tecnológicos, como video-grabadora, DVD, CD y computador, también se realizaron entrevistas²⁴ para entender como es el entorno cultural, desde la visión y conceptualización del entrevistado, confrontando los significados de las experiencias. En el proceso de la entrevista se informó sobre el tema de la investigación y como se iban a desarrollar los diferentes puntos; se utilizó un cuestionario preestablecido con preguntas de rigor o de información personal básica, se realizaron preguntas abiertas de manera espontánea, teniendo en cuenta la dimensión dinámica que es la relación interpersonal con el entrevistado y la dimensión temática que incorpora los temas de la investigación.

Se recogió la historia oral de cada uno de los participantes, en la que se mencionaban aspectos personales considerados más representativos, de la vida, también hablaban sobre las personas, las tradiciones y la cultura. Otra técnica de recolección que se aplicó fue la narrativa, en la cual los compositores a través de sus experiencias, logran dar el sentido verdadero a sus vidas, en los relatos recogidos, ellos logran dar nombres, fechas y datos, que hacen que las historias logren tener mayor autenticidad. Se revisaron y analizaron los diversos documentos, que ofrecieron información pertinente y relacionada con el objeto de estudio, como: revistas, cartillas, libros físicos y digitales, páginas de Internet, bibliotecas regionales, programas televisivos y radiales, planos, mapas de cartografía regional y música grabada.

²⁴ Ver anexo A entrevistas.

5.6 ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Krippendorff, citado por Sampieri (1.998) define al análisis de contenido como “una técnica para estudiar y analizar la comunicación”, el autor agrega que este análisis busca la sistematización, la objetividad y la medición cuantitativa, dado que se ha ubicado dentro del positivismo cuantitativo.

Desde la visión cualitativa, el análisis de contenido sigue siendo una manera de análisis de cualquier forma de comunicación humana, especialmente la emitida por los medios masivos y por personajes populares. Sampieri (1.998) se refiere a ella como una forma útil de “analizar la personalidad de alguien evaluando sus escritos; indagar sobre las preocupaciones de un pintor o un músico; compenetrarse en los valores de la cultura”.

Según esta descripción el análisis de contenido es uno de los procedimientos que más se acercan a los postulados cualitativos desde sus propósitos; busca analizar mensajes, rasgos de personalidad, preocupaciones y otros aspectos subjetivos. Otras de las características que acercan el análisis de contenido con el paradigma cualitativo es que el examen de los datos se realiza mediante la codificación. El análisis de contenido requiere de algunos pasos para su puesta en práctica como son:

Lo primero es determinar qué contenido se estudiará y por qué es importante. Obviamente, esto se relaciona muy de cerca con la necesidad de tener un tema previo, una o varias preguntas de investigación y objetivos claramente definidos. En segundo lugar, debe tenerse claro los elementos que vamos a buscar. Esto nos remite necesariamente a una guía de análisis. Es importante recalcar que esta guía es una propuesta inicial, como en toda investigación cualitativa, y puede, conforme marcha el proyecto, modificarse de acuerdo con la experiencia en la obtención de datos. Aquí importa decidir cómo definimos nuestro campo de observación de contenido. Será útil buscar un muestreo aleatorio, aunque esta no sea una preocupación central de la investigación cualitativa. Dependiendo del propósito de nuestra investigación, se debe decidir la forma de recabar la información. Por último, habrá que asegurarse de unificar criterios para la observación y para la codificación, en el caso de que sean varios los observadores o codificadores.

5.6.1 La Interpretación hermenéutica y triangulación de datos. La interpretación hermenéutica es una construcción social con la participación de la reflexividad del investigador. No se inicia de las hipótesis, ni del marco teórico. Se construye reflexionando sobre el sentido y el significado de los discursos. No hay estructuras previas, tales como: patrones analíticos pre-establecidos (etapas, pasos, fases, secuencias), datos, indicadores, parámetros, índices. La interpretación hermenéutica se realiza con la triangulación de entrevistas

individuales²⁵, realización de varias lecturas. Con apropiación del texto e identificación de Expresiones de Sentido. Agotamiento de la fuente.

En la investigación cualitativa la triangulación hermenéutica consiste en complejizar y aumentar el conocimiento sobre el objeto de estudio, diferente de contrastar y comparar para decidir la aceptación o rechazo de una hipótesis. Diferente a comparar entre los planteamientos de un autor y los testimonios de los entrevistados. ¿Cuáles teorías se relacionan o no con los relatos? ¿Qué ejes aparecen en grupo y cuáles no estaban antes? ¿Cómo estas triangulaciones nos permiten ampliar la complejidad del objeto de estudio? Tipos: de datos, de investigadores, de teorías, de métodos. Síntesis Sirve para ampliar onto-epistemológicamente el objeto de estudio, ya que este es construido de manera múltiple.

²⁵ Ver anexos Entrevistas

6. CRONOGRAMA

Cuadro 1. Cronograma de actividades

Meses Actividades	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Recolección de información												
Evaluación de estado y presentación 1er informe parcial												
Caracterización morfológica												
Evaluación de estado y presentación 2o informe parcial												
Registro organológico												
Evaluación de estado y presentación 3er informe parcial												
Mapeo, registro e inventario												
Narrativa y presentación del informe final												

7. PRESUPUESTO

Cuadro 2. Presupuesto para la investigación

DESCRIPCION	CANTIDAD	VALOR UNIDAD	VALOR TOTAL	FINANCIA
DVD grande en blanco	30	800	24000	Estudiantes
DVD pequeño para cámara	10	2500	25000	Estudiantes
CD en blanco	50	600	30000	Estudiantes
Servicio de Internet	12 meses	36000 mes	432000	Estudiantes
VIATICOS PARA TRES PERSONAS				
Pasto-Ricaurte	4 viajesx3	30000	360000	Estudiantes
Pasto-Yacuanquer	8 viajesx3	9000	216000	Estudiantes
Pasto-Zona rural (Bus urbano)	12 viajesx3	2400	86400	Estudiantes
ALIMENTACIÓN	6 días	6000	108000	Estudiantes
HOSPEDAJE	6 días	25000	450000	Estudiantes
PAPELERIA	Papel resma	8500	8500	Estudiantes
IMPRESIONES	25	800	20000	Estudiantes

GRABACION Y EDICION DE VIDEOS	10	50000	500000	Estudiantes
MINUTO CELULAR	1000 minutos	200	200000	Estudiantes
COSTO TOTAL			2'459.900	Estudiantes

8. INFORME FINAL

8.1 ANÁLISIS DEL PRIMER OBJETIVO: RECUPERAR LAS MÚSICAS TRADICIONALES PROPIAS DE LOS MUNICIPIOS DE YACUANQUER, RICAURTE Y DE LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE PASTO

El departamento de Nariño es rico en expresiones culturales, una de las más importantes son las músicas tradicionales; estas se constituyen en un patrimonio vivo que a través del tiempo, han sobrevivido a los diferentes cambios e influencias sociales, a pesar de la globalización; existe una resistencia social que no da su brazo a torcer, no necesita de los avances tecnológicos para desarrollarse y permanecer, se alimenta de lo simple y cotidiano, del costumbrismo, de las tradiciones, de las creencias, de los sueños, del entorno social y familiar, de los sentimientos y del amor a la tierra como parte de la propia vida. Todo esto queda recopilado en las melodías y letras de las canciones, “recalcamos que es necesario recoger lo más que se pueda en esta materia, hacer una compilación de las melodías [...] quizá no sea demasiado tarde, porque es indudable que todo esto desaparecerá entre las manos de la civilización mecánica” Zamudio (1961) Pág. (420-421), cuando se habla de la recuperación musical tradicional, se debe ir en busca de la esencia, para reconocer sus particularidades: donde pertenecen, como se identifican, cuál es su importancia, su estabilidad y continuidad en el tiempo; esto garantiza defender la cultura, empezando por lo regional, que engrandecerá y fortalecerá las raíces culturales, las cuales, unido a los vínculos históricos reflejan la consolidación de una nación; es indudable que existen manos negras que intentaran desvanecer esa integridad musical, la civilización mecánica tiene sus servidores para lograr estos objetivos, los cuales tienen otro tipo de intereses que no benefician la recuperación musical, como son las grandes empresas multinacionales que manejan medios como la radio, la televisión y la internet.

La memoria musical contribuye a preservar en gran parte esa continuidad, solo si se vinculan en la conciencia y a la idea de pertenencia en un grupo humano; no es suficiente con registrar el sonido musical, es importante conservar y re-crear espacios nuevos de encuentro y comunicación, donde la música se convierte en un vínculo verdaderamente humano, donde se manifiestan los sentimientos, lo imaginario y lo lúdico; la música siempre estará ligada a los acontecimientos de la vida cotidiana haciendo parte de la identidad y vínculos históricos, afectivos y socio-territoriales de las comunidades. Ninguna practica musical tradicional se preservará por sí misma, como patrimonio cultural, si no está ligada a un grupo social en el cual se desarrolle como parte de su historia colectiva; la memoria colectiva, potencia el desarrollo del patrimonio musical, conserva el recurso humano que son los cultores y actores de todo este producto cultural, que son las músicas tradicionales.

En el rescate de estas músicas, es importante la recopilación del material musical propio de los cultores del departamento de Nariño, para identificarlas y recuperarlas, esto se hizo efectivo al contactar al señor Álvaro Reyes, que en administraciones anteriores se desempeñó como director de la casa de la cultura y como director del programa de Músicas Tradicionales del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) del Ministerio de Cultura, quien suministró información de la existencia de 12 agrupaciones, los músicos pertenecen a las veredas de Inantax, Córdoba, la Cuchilla y el Barrio Pedro León Torres de Yacuanquer; y al señor Leonel Delgado docente en educación artística, especialista en educación multimedia de la Institución Educativa Ricaurte, el cual perteneció al grupo folklórico Huairapamushcas y fue director de la banda municipal del Contadero y de Ricaurte Nariño, quien contribuyó a localizar al músico e intérprete Pedro Álvarez, de la zona urbana del municipio de Ricaurte; el investigador Álvaro Getial conoció al músico Francisco Javier Jojoa del corregimiento Mocondino, colegas de música tradicional; el investigador Felipe Silva dio nociones musicales al compositor Antonio Benavides de la zona suburbana del municipio de Pasto; el investigador José I. Delgado Martínez conoció de la actividad musical que realiza el señor Arturo Tandioy compositor e intérprete, Luis Carlos Díaz y Alfredo Narváez intérpretes de música tradicional de la vereda el Rosario, corregimiento de Jamondino.

En las canciones recuperadas los ritmos más utilizados fueron los siguientes:

- El Albazo es un ritmo musical de la sierra ecuatoriana, también de origen mestizo, que según el musicólogo ecuatoriano Segundo Luís Moreno Andrade (1882-1972) "es una composición criolla en la que no han tenido la más leve intervención los indígenas", que lo convierte en uno de los primeros géneros musicales mestizos y que es muy utilizado por los compositores Antonio Benavides, Arturo Tandioy, Luis Carlos Díaz y Alfredo Narváez, el compositor Francisco Jojoa tiene canciones inéditas en ritmo de Albazo²⁶, Fernando Pumalpa en algunas composiciones lo denomina Albacito²⁷ y Luis Villota lo interpreta igual que el Bambuco²⁸ en el departamento de Nariño.
- El San Juanito: es un género musical ecuatoriano de origen precolombino, indígena y mestizo, muy popular en los inicios del siglo XX, con ritmo alegre y melodía melancólica, este es originario de la provincia de Imbabura y

²⁶ Francisco utiliza este ritmo en un tempo más rápido para denominarlo "Guaquero", el cual no se encuentra catalogado en el departamento de Nariño como ritmo.

²⁷ Este término musical se encuentra en el tercer capítulo del compendio de piezas "Colección de varias tocatas de violín" del compositor quiteño Carlos Amable Ortiz (1859-1937) que data de 1848. Revista digital ecuatoriana EDO.Pág.7 (citada febrero de 2012). "Conmúsica". Encontrada en Internet:< <http://www.ecuadorconmusica.com>>.

²⁸ Ver análisis rítmico de esta investigación (8.2.3 Figura 43).

considerado ritmo nacional del Ecuador, se ejecuta en festividades de comunidades mestizas e indígenas de este país, aunque también tiene presencia en la zona sur de Colombia, en Nariño y Putumayo; este ritmo lo utilizan el trío Los Diferentes, los compositores Fernando Pumalpa y Francisco Javier Jojoa en las composiciones musicales.

- El Corrido: es una forma musical y literaria popular mexicana, derivado del Romance, a lo largo del siglo XVIII, entre otras formas populares traídas de Europa; consta de un saludo y presentación del cantor, prólogo de la historia, un desarrollo de la anécdota, la moraleja y despedida del cantor; se compone de 8 sílabas en adelante; los corridos son formas cantables²⁹ y casi de generación espontánea; son creaciones ingenuas y populares de autores anónimos. En el departamento de Nariño este ritmo es utilizado por los músicos tradicionales, para realizar composiciones musicales, las cuales, debido a influencias ecuatorianas toman el estilo de Pasacalle³⁰.

Tabla 1. Canciones inéditas recuperadas

Ubicación	Compositor	Canción inédita	Ritmo de la canción inédita
Municipio de Yacuanquer Córdoba (Vereda)	Fernando Pumalpa Cualtán	Los padrinos y el ahijado*	Corrido
		Santa María magdalena*	Cumbia
		Cordobeñita*	Bambuco
		Feliz cumpleaños	Albazo
		Los tres locutores	San Juanito
		Loco en la trova*	Albazo
		El niño huerfanito	San Juanito
		Despedida del año	Albazo
		Carnaval en Yacuanquer	Albazo
		San Sebastián	San Juanito

²⁹ Wikipedia

³⁰ Más conocido como “Pasacalle Andino”, es un género musical de Ecuador y Perú. Al igual que el pasillo, el pasacalle es un género de origen europeo. Se trata de una composición instrumental en la que un corto tema a cargo de los bajos es un número de veces de igual extensión, cada vez con variados contrapuntos de las secciones más agudas. En Ecuador los pasacalles son interpretados por las bandas, tienen similitud con el pasodoble español del cual tiene su ritmo, compás y estructura general pero conservando y resaltando la particularidad nacional (Wikipedia).

		Trans-especiales	Corrido
		Alegre navidad	Albazo
		Julio Insuasty	Corrido
		Maldita cerveza	Albazo
		El Chullita	Pasacalle
		Canción a mi Galeras	Albazo
		La Bomba "El sitio"	Albazo
		La negra Juanita	Albazo
		Ya no insistas más*	San Juanito
Municipio de Yacuanquer	Luís Villota	El Jornalero*	Bambuco
La Cuchilla (vereda)		La minifalda	Bambuco
Municipio de Yacuanquer	Benjamín Chávez	Llego la Navidad	Bambuco
Taindala (Vereda)			
Corregimiento de Mocondino	Francisco Javier Jojoa	A mi comadre Chavelita*	San Juanito
		Pobre y parrandero*	San Juanito
		Porque me buscas cariño*	Bambuco
		Después de tanto tiempo	San Juanito
		No podrás olvidarme	Albazo
		Borrachito vivo yo	San Juanito
		Cruel y traicionera	Corrido
		Cartas de amor	Albazo
		Mi alma suspira por ti	Albazo
		Me voy de tu lado*	Albazo
		Parrandero guasca	Albazo
Corregimiento de Jamondino	Trío Los Diferentes	De mi lindo pueblo*	San Juanito
		A mi humilde esposa*	Corrido
		A mi lindo Pasto*	San Juanito
El Rosario (Vereda)			

		Mi Tierra el Encano*	Corrido
		Dices que no me quieres*	Corrido
		Son las dos de la mañana*	San Juanito
		No puedo olvidarme*	Bambuco
		Se fueron de mi lado dos hijos tan queridos	San Juan
		El paisaje más bonito	Corrido
		La hora de marcharme	San Juanito
		Sigo en esta mesa tomando licor	Cumbia
		Me duele el alma	San Juan
		El tiempo que yo he pasado	Corrido
		Mañana cuando me vaya	San Juan
		Mi serenata	Corrido
		Maldigo haberte conocido	Merengue
		Era una tarde muy linda	San Juan
		Un sacramento	Corrido
		Que te vas andas diciendo	San Juan
		Valle de penas	Pasillo lento
		Lindas mujeres	Corrido
		Vengo a recordarte	Corrido
		Amarte no puedo	Cumbia
		Con mi guitarra yo voy cantando	San Juan
		No pienses que voy a llorar	San Juan
		De una linda guambra	San Juan
		Quisiera olvidarme	San Juan
		Soy huerfanito	Corrido
		No tengo quien me	Corrido

		quiera	
		Se ha llegado el Veinte de Enero	Corrido
		Las gracias te daremos	San Juanito
		Se acabó el amor que tenía contigo	San Juan
		Porque tu no me quieres	San Juan
		Ayer te conocí	San Juan
		No quiero regresar	Corrido
		Mis penas son muy hondas	Corrido
Corregimiento de Mapachico Anganoy (Vereda)	Antonio Benavides	Carnaval*	Son sureño
		Desengaño	Corrido
		Hermosa Viajera*	Pasodoble
		Reproches*	Pasodoble
		Aprendiendo a Vivir*	Bolero
		Daniela*	Pasillo lento
		Maestra*	Pasillo lento
		Para que los caminos*	Pasillo lento
		Pobre mi país*	Son sureño
		Primer amor*	Vals
		Vuelve a crear*	Zamba
		La vida sigue*	Bolero
		Surco y semilla*	Bolero-Balada
		Perla caucana*	Vals (Rondalla)
		Madre*	Bolero-Balada
Que tal	Cumbia		
Labriego	Danzante		

* Canciones inéditas que se analizaron morfológicamente.

Para hablar de los ritmos que se utilizan (ver tabla 2) en el Departamento de Nariño, debemos recordar su proceso étnico-cultural, donde diversas culturas confluyeron a partir de la conquista y la colonización, el Ecuador es uno de los países que tiene mayor influencia en las músicas tradicionales del departamento; para conocer los ritmos que los compositores utilizaron en las canciones inéditas, debemos ir al lugar de origen, ya que pertenecen a otro contexto sociocultural. Con la llegada de los ritmos de salón, como vales, polkas, mazurcas y pasodobles de origen europeo, el pueblo latinoamericano se alimentó de una nueva cultura, se inició un proceso de imitación de las danzas y de los ritmos en el ámbito popular, gracias a este proceso, se comienza a jerarquizar la música

mestiza: Pasacalle, Vals, Pasillo, Bolero, La Bomba³¹ del Chota, la marimba Esmeraldeña, Bambuco, Albazos, Sanjuanito, Aires típicos (Cachullapis y Rondeña³²) del Ecuador, conservando los elementos indígenas, para convertirse en la fuente de las músicas tradicionales de la zona andina Colombiana.

Tabla 2. Ritmos que utilizan los compositores en el repertorio no inédito

Ubicación	Compositor	Ritmos que también utilizan en el repertorio no inédito
Municipio de Yacuanquer Córdoba (Vereda)	Fernando Pumalpa Cualtán	Pasacalle
		Son sureño
Municipio de Yacuanquer La Cuchilla (vereda)	Luís Villota	Albazo
		Corrido
		Vals
		Pasacalle
		San Juanito
Municipio de Yacuanquer Taindala (Vereda)	Benjamín Chávez	Pasacalle
		San Juanito
		Albazo
		Cumbia
Corregimiento de Mocondino	Francisco Javier Jojoa	Son Sureño
		Pasacalle
		Merengue Paisa
		Tango
		Pasillo Ecuatoriano
Corregimiento de Jamondino El Rosario (Vereda)	Trío Los Diferentes	Pasillo ³³
		Cumbia
		Son sureño
		Albazo
Corregimiento de Mapachico Anganoy (Vereda)	Antonio Benavides	Albazo
		San Juanito
		Pasacalle

³¹ Ritmo afro-ecuatoriano típico del Valle del Chota (Provincia de Imbabura), donde se encuentra un asentamiento negro, que tiene sus propias características y costumbres.

³² Bajo el nombre de aire típico se denomina a una cantidad de composiciones musicales de carácter popular, generalmente alegre, bailable y de tonalidad menor. A los aires típicos se los llama también *cachullapis* y algunos músicos los conocen como *rondeña*.

³³ Ritmo melancólico que expresa hermosos versos dedicados a la mujer, al ser amado, algún sentimiento o recuerdos gratos.

Municipio de Ricaurte	Pedro Álvarez	Corrido (Tierra mía)
		(Bambuco) Mi buenaventura
		Agua-larga ³⁴
		Caramba corta
	Grupo Marimba y sabor Luís Carlos Chicaiza	Cumbia (Colombia tierra querida, Óyeme Juanita y El Humahuaqueño)
		Mapalé ³⁵ (Prende la vela)
Son sureño(La Guaneña, El Miranchurito y Sandoná		

De la información contenida en la Tabla 1. Podemos afirmar, que los ritmos más utilizados por los compositores de música tradicional en las composiciones son: Albazo, San Juanito, Bambuco, Corrido y Cumbia; “con la llegada de los ritmos del Ecuador, comenzó un proceso de imitación y adopción de las músicas tradicionales ecuatorianas por parte de los músicos y compositores de los lugares investigados” (grupo de investigación) 2012, todos los compositores, el aprendizaje musical lo hicieron de forma oral, este, transmitido por la primera escuela de música tradicional que es la familia, la cual es influenciada por los procesos migracionales desde-hacia el Ecuador y por los medios de comunicación; al escuchar las músicas que llegan por medio de estas influencias, se convierten en parte de la cultura de la región, siendo adoptadas e imitadas por intérpretes y músicos de la comunidad; estos músicos al escuchar y utilizar los ritmos y melodías ecuatorianas, comienzan a realizar composiciones que se convierten en las músicas tradicionales propias de la región.

La recuperación de las músicas tradicionales empieza, cuando se da mayor importancia a la música creada en la región, que a las músicas de moda, cuando se reconoce a los compositores e intérpretes, cuando se conoce las raíces culturales y la historia de los pueblos, cuando los medios de comunicación se constituyen en el camino para difusión de la verdadera cultura, cuando las entidades entiendan que el verdadero significado no es su propio beneficio, sino el

³⁴ La juga grande es el mismo género al que en la provincia de Esmeraldas se le conoce como Agua-larga. En Esmeraldas es uno de los géneros más representativos de la “música de marimba”, mientras que en el Pacífico sur colombiano, sólo lo interpretan Gualajo y sus hermanos (Marimberos), especialmente don Genaro Torres, también gran marimbero y cantante. En compás de 6/8, la base rítmica es la misma de la juga, el currulao y el torbellino (ruta marimba 2008). Este ritmo lo interpreta Pedro Álvarez en Ricaurte Nariño según nuestra investigación (videos).

³⁵ El Mapalé es un ritmo musical propio de la costa caribe colombiana. Esta tonada conserva características musicales típicamente africanas (wiki)

beneficio de una cultura, identidad y tradición; cuando exista mayor proliferación de nuevos espacios de encuentro y de comunicación musical donde la música constituya un vínculo humano y que siempre este ligada a los acontecimientos de la vida diaria, cuando se reconozcan a los actores y cultores de todo este producto cultural llamado músicas tradicionales.

ANÁLISIS DEL SEGUNDO OBJETIVO: IDENTIFICAR LAS CARACTERÍSTICAS MORFOLÓGICAS A NIVEL ARMÓNICO, RÍTMICO Y MELÓDICO QUE CARACTERIZAN LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE LOS MUNICIPIOS DE YACUANQUER, RICAURTE Y DE LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE PASTO

Para entender la construcción y la forma de las músicas tradicionales se debe observar cuales son los diferentes aspectos que la conforman, como las estructuras armónicas, melódicas y rítmicas, las sonoridades y acentos que producen, etc. Una vez realizado este proceso lograremos conceptualizarlas y entenderlas.

Formatos instrumentales para desarrollar el análisis morfológico

En la investigación que se realizó en las diferentes regiones encontramos que el formato básico del conjunto tradicional campesino es: guitarra requinto, guitarra acompañante, voces y güiro, este formato sufre algunas modificaciones cuando los compositores e intérpretes, adicionan otro tipo de instrumentos en la ejecución de las mismas.

8.2.1 Análisis armónico:

Tabla 3. Formato instrumental del trío Los diferentes

FORMATOS	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Conjunto tradicional campesino.	Voces, Guitarra requinto	Guitarra acompañante	Güiro

Tabla 4. Análisis armónico, compositor Arturo Tandioy

REFERENCIA	MODO	PARTE	FUNCION ARMONICA	EJEMPLO
A MI HUMILDE ESPOSA (Corrido)	Menor	A	VI-III-	C G
		B	III-V7-I	G B7 Em
		C	V7-I	B7-Em
A MI LINDO PASTO (San Juanito)	Menor	A	VI-III-V7-I	C G B7 Em
		B	V7-I	G B7 Em
		C	III-V7-I	G B7 Em
A MI TIERRA DEL ENCANO (Corrido)	Menor	A	VI-III	C G
		B	III-V7-I	G B7 Em
		C	V7-I	B7 Em
DE MI LINDO PUEBLO (San Juanito)	Menor	A	I-III-I-III-I	Em G Em G Em
		B	III-V7-I	G B7 Em
		C	VI	C

DICES QUE TU NO MEQUIERES (Corrido)	Menor	A	VI-III-V7-I	C G B7 Em
		B	V7-I-	B7 Em
		C	III-V7-I-III -	G B7 Em G
		A`	VI-III-V7-I	C G B7 Em
SON LAS DOS DE LA MAÑANA (San Juanito)	Menor	A	I-III-V7-I	Em G B7 Em
		B	V7-I	B7 Em
		C	III-V7-I	G B7 Em
		D	VI-III	C G
NO PUEDO OLVIDARME (Bambuco sureño)	Menor	A	I-III-V7-I	Em G B7 Em
		B	I-V7-I-V7-I-III-V7-I	Em B7 Em B7 Em G B7 Em
		A`	I-III-V7-I	Em G B7 Em
		C	VI-III	C G
		D	III-V7-I	G B7 Em

Antonio Benavides:

Tabla 5. Formatos instrumentales para las canciones de Antonio Benavides
¡Error! Marcador no definido.

FORMATOS	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Conjuntos musicales Varios ³⁶ (Secuenciado en teclado electrónico)	Voces masculinas, instrumentos melódicos de su teclado electrónico	Guitarra acompañante, (bajo eléctrico, piano y strings del teclado electrónico)	(Bombo, congas y batería del teclado electrónico)

Tabla 6. Análisis armónico, compositor Antonio Benavides

Referencia	Modo	Parte	Función Armónica	Ejemplo.
Carnaval (Son sureño)	Menor	A	VI- III-V7-I	G-D-F#7-Bm
		B	IV-bVII-III-V7-I	G-A7-D-F#7-Bm
		C	V7-I	F#7-Bm
Para que los caminos (Pasillo lento)	Menor	A	I-V7-IV-I/I7-IV-I/ IV-I-V7-I	Cm-G7-Fm- Cm/C7-Fm/ Fm-Cm-G7-Cm
		B	I-V7-I/I7-IV/ V7-I/I7-V7	Cm-G7-Cm/C7- Fm/ G7-D7/G7
Daniela (Pasillo Lento)	Menor	A	Im-V7/Im-V7-Im/ V7-Im-V7-I	Dm-A7/Dm-A7- Dm/ A7-Dm-A7-D
	Mayor	B	I-V7/Im-V7-Im/ V7-Im-V7-Im/ V7-Im-V7-Im	D-A7/ Dm-A7- Dm/ A7- Dm-A7-Dm/ A7- Dm-A7- Dm
	Menor	C	I-IV-V7	Dm-Gm-A7
	Menor	D	IV-bVII7-III/ II7-II7(b5)-V7	Gm-C7-F E7-Em7(b5)-A7
Primer Amor	Menor	A	I-V7-I-IV-II7(b5)-V7-I	Dm-A7-Dm

³⁶ Este compositor realiza cada uno de sus temas en un formato instrumental diferente, utilizando el teclado electrónico.

(Vals)				Gm-Em7(b5)-A7-Dm
	Menor	B	I-V7-I-VI-V7-IVm/ I-VI-V7-I	Dm- A7-Gm-Bb- A7-Gm/ Dm-Bb- A7-Dm
	Menor	C	V7-I-IV-IIIm7(b5)-V7-I	A7-Dm-Gm- Em7(b5)-A7-Dm
	Menor	D	I-V7-I-III-IV-IIIm7(b5)-V7-I	Dm-A7-Dm-F- Gm6-Em7(b5)- A7-Dm
Maestra (Pasillo Lento)	Menor	Introducción y puente	I-III/bVII- VI-IVm-V7	Gm-Bb/F-Eb/Cm- D7
	Menor	A	I-IV-I/VI-I-bVII-III/ I-V7-I/V7-I	Gm-Cm-Gm/Eb- Gm- F-Bb/Gm-D7- Gm/D7-Gm
	Menor	B	I-V7/IV/ V7-I-V7/I-V7-I	Gm- D7/ Cm/ D7-Gm- D7/ Gm- D7-Gm
	Menor	C	VI-IV-V7/I	Eb-Cm-D7/Gm
Aprendiendo a vivir (Bolero)	Menor	Introducción	VI-I-V7-I-I7/ VI-I-V7-I	Gm-Dm-A7-Dm- D7/ Gm-Dm-A7- Dm
	Menor	A	I-bVII-VI-V7/I-VI-V7/ I-VI-II7-V7/I-VI-V7-I	Dm-C-Bb-A7//Dm- Bb-A7/Dm-Bb-E7- A7/Dm-Bb-A7-Dm
	Menor	B	I-bVII-VI-V7/IV-I-II7-V7/ IVm-Im-V7-Im	Dm-C-Bb-A7/Gm- Dm-E7-A7/Gm- Dm-A7-Dm
	Menor	C	IVm-VI-IVm-II7-V7/ IVm-Im-V-Im	Gm-Bb-Gm-E7- A7/ Gm-Dm-A7-Dm
Pobre mi país (Son sureño)	Menor	Introducción	V7-I-V7-I/IV-I-IV-I V7-I-V7-I	G7-Cm- G7- Cm/Fm-Cm Fm- Cm G7-Cm- G7-Cm
	Menor	A	I-V7-I-VI-V7/IV-V7-I VI-V7-I	Cm- G7- Cm- Ab- G7/Fm-G7-Cm Ab-G7-Cm
	Menor	A'	I-V7-I-VI-V7/IV-I VI-III-V7-I	Cm- G7- Cm- Ab- G7/Fm-Cm

			Ab-Eb-G7-Cm	
	Menor	Interludio	III-VI-bVII-III/V7-I-V7-I	Eb-Ab-Bb7-Eb/ G7-Cm- G7-Cm
	Menor	B	I-V7-I-V7/I-III-bVII-III VI-V7-I	Cm- G7- Cm- G7/Cm-Eb-Bb7- Eb Ab-G7-Cm
	Menor	B'	I-V7-I-V7/I-III-bVII-III VI-III-V7-I	Cm- G7- Cm- G7/Cm-Eb-Bb7- Eb Ab-Eb-G7-Cm
	Menor	C	V7-I	G7-Cm
Hermosa viajera Pasodoble	menor	A	I-bVII-VI-V7/IV-V7-I	Em-D-C-B7/Am- B7-Em
	menor	A'	I-bVII-VI-V7/IV-V7	Em-D-C-B7/Am- B7
Vuelve a crear (Zamba)	Menor	A	IV-I-IV-I/IV-V7-I	Cm-Gm-Cm- Gm/Cm-D7-Gm
	Menor	B	bII-II°-I-V7-I	Ab-A°-Gm-D7-Gm
	menor	C	VI-VI7-V7-I	Eb-Eb7-D7-Gm
Surco y semilla (Bolero)	menor	A	I-IV-V7-I-II7-V7-I	Dm-Gm-A7-Dm- E7-A7-Dm
	Mayor relativo	B	I-IIm-V7-I/IV-II7-V7	F-Gm-C7-F/Bb- G7-C7
	menor	C	I-V7-I/I7-IV-bVII7-III-II7/IV- V7-IV-V7-I	Dm-A7-Dm/D7- Gm-C7-F-E7/Gm- A7-Gm-A7-Dm
Reproches (Pasodoble)	menor	A	I-V7-IV-V7-I/ IV-I-V7-VI-V7/IV-I-V7-I	Cm-G7-Fm-G7- Cm/Fm-Cm-G7- Ab-G7/Fm-Cm- G7-Cm
	Menor	B	I-bII7-I-IV-I-I7-IV-VI/bVII-VI-I	Cm-Db7-Cm-Fm- Cm-C7-Fm- Ab/Bb7-Ab-Cm
	menor	C	I-IV-III-bII7-I7-bII-III-bII7-I7	Cm-Fm-Eb-Db7- C7-Db-Eb-Db-C7
Perla Caucana (Vals estilo)	menor	A	IV-I-V7-I/VI-V7-IV-I/VI-III-V7- I/IV-V7-Imayor	Gm-Dm-A7- Dm/Bb-A7-Gm- Dm/Bb-F-A7-

rondalla)				Dm/Gm-A7-D
	Mayor cambio de modo	B	I-III-VI7-II/IVm-I-V7-I/IV-I-V7-I	D-F#m-B7-Em/Gm-D-A7-D/G-D-A7-D
Madre (Balada)	menor	A	I-IIm7(b5)-V7-IV-V7-I	Bm-C#m7(b5)-F#7-Em-F#7-Bm
	menor	B	I-IIm7(b5)-V7-I	Bm-C#m7(b5)-F#7-Em
	Mayor relativo	C	I-II-V7-I/V7-I-I7-IV-	D-Em-A7-D/A7-D-D7-G
La Vida sigue (Bolero)	menor	A	I-IV-IIm7(b5)-V7/I-IV-V7-I	Em-Am-F#m7(b5)-B7/Em-Am-B7-Em
	menor	B	I-V7-I-IV-V7-I/IV-V7-I	Em-B7-Em-Am-B7-Em/Am-B7-Em
	Mayor relativo	C	I-V7-I-II-V7/I-VI7-II-V7-I	G-D7-G-Am-D7/G-E7-Am-D7-G
	menor	D	IIIm7(b5)-V7-VI-V7	F#m7(b5)-B7-C-B7
Imprescindibles (Bolero)	Menor	A	I-V7-IV-V7-I/V7-I-V7-I-V7/VI-bVII-I-VI-V7-I	Bm-F#7-Em-F#7-Bm/F#7-Bm-F#7-Bm-F#7/G-A-Bm-G-F#7-Bm
	Menor	B	I-V7-VI-V7-I/IV-V7-IIIm7(b5)-V7-I-IV-V7-I-V7/VI-bVII-I	Bm-F#7-G-F#7-Bm/Em-F#7-Bm-F#7/G-A-Bm
	Mayor relativa	C	I-IV-V7-I-IV-V7-I/IV-II-V7-IV-V7/I-VI-II-V7-I	D-G-A7-D-G-A7-D/G-Em-A7-G-A7/D-Bm-Em-A7-D
	Mayor (modulación al VI grado)	D	II-V7-I/III-VI-III7-IV-I-(casilla 1,II7-II)(casilla 2,V7-I)	Am-D7-G/Bm-Em-B7-C-G(A7-Am)(D7-G)

Tabla 7. Formato instrumental, Mi comadre Chavelita (San Juanito). Francisco Jojoa

¡Error! Marcador no definido.

FORMATO	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Conjunto tradicional campesino	Voces, requinto, (guitarra eléctrica y dulzainas) ³⁷	Guitarra acompañante, y (bajo eléctrico).	(Timbal), güiro, (campana y conga).

Tabla 8. Formato instrumental, Pobre y parrandero (Cumbia)³⁸ Francisco Jojoa.

FORMATO	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Conjunto tradicional campesino	Voces, requinto, (guitarra eléctrica ,acordeón)	Guitarra acompañante y (bajo eléctrico).	(Timbal), güiro, campana y conga)

Tabla 9. Formato instrumental, Porque me buscas cariño-Guasquero³⁹ y Me voy de tu lado (Corrido).

FORMATO	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Conjunto tradicional campesino	Voces, requinto, (guitarra eléctrica ,acordeón)	Guitarra acompañante y (bajo eléctrico).	(Timbal), güiro, campana y conga)

³⁷ Los elementos relacionados entre paréntesis, son los instrumentos agregados al conjunto tradicional campesino.

³⁸ El compositor llamó al ritmo Cumbia “Fiestero”, no refiriéndose a un género musical, sino a una denominación campesina para hacer alusión a un estado de alegría.

³⁹ El compositor utiliza el ritmo de Albazo, acelerado y lo denomina “Guasquero” que no tiene relación con el género Guasca.

Tabla 10. Formato instrumental otras canciones, Francisco Jojoa

FORMATO	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Conjunto tradicional campesino.	Voces, requinto, (guitarra eléctrica, acordeón)	Guitarra acompañante, y (bajo eléctrico).	(Timbal), güiro, (campana y conga).

Tabla 11. Formato instrumental, Cordobeñita (Bambuco), Los padrinos y el ahijado (Corrido), Loco en la trova (Albazo) Fernando Pumalpa.⁴⁰

FORMATO	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Conjunto tradicional campesino.	Voces, requinto y (piano electrónico).	Guitarra acompañante, y (bajo eléctrico).	(Timbal), güiro, (campana y conga).

Tabla 12. Formato instrumental, Sta. María Magdalena (Cumbia) y Ya no insistas más (San Juanito) Fernando Pumalpa.

FORMATO	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Conjunto tradicional campesino.	Voces, requinto.	Guitarra acompañante, y (bajo eléctrico).	(Timbal), güiro, (campana y conga).

⁴⁰El compositor Fernando Pumalpa utiliza piano electrónico, bajo, timbal y conga para sus grabaciones, sin embargo, el formato que maneja en las presentaciones es de conjunto tradicional campesino.

Tabla 13. Formato instrumental, El jornalero (Bambuco) Luis Villota⁴¹

FORMATO	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Solista	Voz	Guitarra acompañante	

Tabla 14. Análisis armónico, compositor Fernando Pumalpa

Referencia	Modo	Parte	Función Armónica	Ejemplo.
Los Padrinos y el Ahijado (Corrido)	Menor	A	III-V7-I	G-B7-Em
		B	VI-III	C-G
María Magdalena (Cumbia)	Menor	A	V7-I	B7-Em.
		B	I7-IV-III-V7-I	E7-Am-G-B7-Em
Cordobeñita (Bambuco)	Menor	A	V7-I	B7-Em
		B	I7-IV-VI-III	E7-Am-C-G
		C	V7-I	B7-Em
Loco en la Trova (Albazo)	Menor	A	I-III-V7-I	Em-G-B7-Em
		B	VI	C
		A'	VI-III-V7-I	C-G- B7- Em
Ya no insistas mas (San Juanito)	Menor	A	III-V7-I	F -A7- Dm
		B	VI-III	Bb- F

⁴¹Esta canción fue transcrita y analizada, con base en los videos de esta investigación.

Tabla 15. Análisis armónico, compositor Francisco Jojoa

Referencia	Modo	Parte	Función Armónica	Ejemplo.
Comadre Chavelita (San Juanito)	Menor	A	III-V7-I	G-B7- Em
		B	VI-III	C-G
Pobre y Parrandero (Cumbia)	Menor	A	I-V7-I	Am- E7 -Am
		B	V7-I	E7 -Am
		C	I-V7-I	Am- E7 -Am
Porque me Buscas Cariño (Bambuco)	Menor	A	III-V7-I	A- C#7- F#m
		B	bVII7-III-V-I	E7- A- C#7 -F#m
		C	VI-III	D- A
		A'	III-V7-I	A-C#7-F#m
Me voy de tu lado (Corrido)	Menor	A	IV-I-V-I	Bm-F#m-C#7-F#m
		B	I-IV-I-V	F#m-Bm-F#m-C#7

Tabla 16. Análisis armónico, compositor Luís Villota

Referencia	Modo	Parte	Función Armónica	Ejemplo.
El jornalero (Bambuco)	Menor	A	VI-III-V7-I	C-G-B7-Em
		B	I-III-V7-I	Em-G-B7-Em
		C	VI-III	C-G

8.2.2 Análisis melódico. Para realizar el análisis en la forma melódica, hemos tomado segmentos o fragmentos de la canción, con algún sentido estructural, dentro de los fragmentos analizados tuvimos en cuenta las siguientes características: El impulso inicial o el que después del inicio se articula y mantiene el movimiento rítmico-melódico de la canción, el perfil de la melodía, que se entiende como el dibujo lineal que forma en el pentagrama, que puede ser cóncavo, convexo, cóncavo-convexo, lineal ascendente, lineal descendente, o una mixtura de todos esto; la direccionalidad que significa, que se dirige claramente a cierto punto, o es indeterminado y dudoso su movimiento; otra característica es la dimensión, que nos dice qué tan extensa es la obra y como está construida esa extensión; el tempo que se refiere a su velocidad global; la densidad interválica, en la que pueden existir muchos intervalos diferentes o tan solo unos pocos, para terminar encontramos la densidad rítmica, que puede ser de alta actividad, mediana, baja o bien las combina y de qué manera lo hace. En resumen estas características: Impulso, perfil, Direccionalidad, Dimensión, Tempo, Densidad interválica y Densidad Rítmica son importantes elementos, que ayudan a formar una imagen del "carácter" de una Melodía.⁴²

Canciones del compositor Arturo Tandioy (Trío Los Diferentes)(ver anexo M)

⁴² BEDOYA SANCHEZ, Samuel. Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos1947-1994. (Citado febrero 2012). Encontrado en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/modulos/indice.htm>

Tabla 17. Análisis melódico, A mi humilde esposa, Corrido

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
A MI HUMILDE ESPOSA		CORRIDO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-C	Compás 2/4 anacrúsico, binario y motivico

Figura 1. Análisis melódico partitura, A mi humilde esposa

A MI HUMILDE ESPOSA

Arturo Tandioy

CORRIDO

primera vez requinto
segunda vez voz

FINE

El tema está en compás binario de 2/4, su inicio es anacrúsico, está construido sobre la escala de mi menor armónica. La melodía tiene las siguientes características: un articulador de impulso, que inicia con anacrusa (c 1 y 2) que se presenta también en (c 10-11) y es el mismo motivo rítmico, el perfil es descendente en la finalización de las frases de todas las partes, la direccionalidad es siempre hacia el tercer grado de la tónica, menos en la parte A, que termina en el quinto grado, la dimensión de la sección A es de 8.

compases lo mismo que la B y C, es un corrido alegre, la densidad interválica es escasa, pero la rítmica consta de cuatro figuras: blanca, negra y corchea, algunas de ellas con su respectivo silencio. La composición tiene algunas secciones, donde la nota Re no se encuentra alterada, como en la escala armónica (c 14), existe sincopa (c 1,5), en la segunda corchea del compás 10 se utiliza una sexta agregada con respecto a la armonía y termina con la tónica de Mi menor con cadencia perfecta (V-I).

Tabla 18. Análisis melódico, A mi lindo pasto, San Juanito

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
A MI LINDO PASTO		SAN JUANITO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-C	Compás 2/4 anacrúsico, binaria, motívico

Figura 2. Análisis melódico partitura, A mi lindo Pasto

A MI LINDO PASTO

SAN JUANITO

Arturo Tandioy

primera vez
requinto
segunda vez
voz

1. G 4 25 B G 6 7

B7 8 1. Em 9 2. 10 C B7 11 12 13 1. Em 14 2. 15 G 16

17 B7 18 1. Em 19 2. 20 B7 21 22 23 1. Em 24

2. 25 G 26 27 B7 28 1. Em 29 2. 30 B7 Em 31

Fine

Este San Juanito es rápido, está en compas binario de 2/4, su inicio es anacrúsico y fue construido sobre la escala de Mi menor armónica, las características de la melodía son: tiene un articulador de inicio (dos semicorcheas, corchea con puntillo, una semicorchea y dos corcheas) que además coincide con el motivo rítmico- melódico desde el inicio hasta el fin, el perfil es descendente en la finalización de la frase en todas las partes, en la parte B y C la direccionalidad es siempre hacia el tercer grado de la tónica, menos en el parte A que termina en el quinto grado de la tónica, la dimensión es corta: la sección A 4c, lo mismo que la B y C, la densidad interválica es muy poca, la densidad rítmica es limitada y maneja pocas figuras musicales, la composición tiene algunas secciones donde la nota Re no se encuentra alterada como en la escala armónica, al inicio del compás 17 se utiliza una sexta agregada, con respecto a la armonía y termina con la tónica de Mi menor con cadencia perfecta (V-I).

Tabla 19. Análisis melódico, A mi tierra del encano, Corrido

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
A MI TIERRA DEL ENCANO		CORRIDO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-C	Compás 2/4 anacrúsico, binario, sincopado, motivico

Figura 3. Análisis melódico partitura, A mi tierra del Encano

A MI TIERRA DEL ENCANO

la primera vez CORRIDO
requinto
la segunda
voz

Arturo Tandioy

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'A' and contains measures 1 through 8. The second staff is labeled 'B' and contains measures 9 through 18. The third staff is labeled 'C' and contains measures 19 through 27. The fourth staff contains measures 28 through 36. The fifth staff contains measure 37. Chords are indicated above the notes: C, G, B7, Em, and G. Measure numbers are placed above the notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

El tema está en compás binario de 2/4, su inicio es anacrúsico, está construido sobre la escala de mi menor armónica. La melodía tiene las siguientes características: un articulador de impulso, que inicia con anacrusa (c 1 y 2) que se presenta también en (c 10-11), es el mismo motivo rítmico, el perfil es descendente en la finalización de las frases en todas las partes, la direccionalidad es siempre hacia el tercer grado de la tónica, menos en la parte A, que termina en el quinto grado, la dimensión de la parte A es de 8 compases lo mismo que la B y C, es un corrido alegre, la densidad interválica es escasa, pero la rítmica consta de cuatro figuras:(blanca, negra y corchea), algunas de ellas con su respectivo silencio. La composición tiene algunas secciones, donde la nota Re no se encuentra alterada, como en la escala armónica (c 14), existe sincopa (c 1,5), al inicio del compás 12 se utiliza una sexta agregada con respecto a la armonía y termina con la tónica de Mi menor con cadencia perfecta (V-I).

Tabla 20. Análisis melódico, De mi lindo pueblo, San Juanito

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
DE MI LINDO PUEBLO		SAN JUANITO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-C	Compas 2/4 sincopado, tético, binario, motivico

Este San Juanito es de tempo rápido, está en compas binario de 2/4, el inicio es tético y fue construido sobre la escala de Mi menor armónica, las características de la melodía son: tiene un articulador de inicio (5 corcheas, negra, corchea, negra) que además coincide con el motivo rítmico- melódico, el perfil es ascendente y descendente en la finalización de las frases, en la parte A, B, la direccionalidad siempre es en el tercer grado de la tónica, menos la parte C, que termina en el sexto grado, la dimensión es corta: la sección A 8 compases, al igual que la B y C, la densidad interválica es amplia, la densidad rítmica es limitada y maneja pocas figuras musicales, (corchea, negra, negra con puntillo), alguna de ellas con su respectivo silencio, la composición tiene algunas secciones donde la nota Re no se encuentra alterada como en la escala armónica, (c15) existe sincopa (c2 y 6), en la última corchea del compás 26 se utiliza una sexta agregada con respecto a la armonía y termina con la tónica de Mi menor con cadencia perfecta (V-I).

Figura 4. Análisis melódico partitura, De mi lindo pueblo

DE MI LINDO PUEBLO

SAN JUANITO

Arturo Tandioy

la primera vez
requinto
la segunda vez
voz

Fine

Tabla 21. Análisis melódico, Dices que tú no me quieres, Corrido

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
DICES QUE TU NO ME QUIERES		CORRIDO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-C-D	Compas 2/4, motivico, binario, tético, sincopado

El tema está en compás binario de 2/4, su inicio es tético, está construido sobre la escala de mi menor armónica. La melodía tiene las siguientes características: posee un articulador de impulso que consta de cuatro corcheas y dos negras (c 1 y 2), (c 5 y 6) que coincide como motivo rítmico, el perfil es descendente en la finalización de las frases en todas las partes; en la parte, A, B y C la direccionalidad va hacia el tercer grado de la tónica, en la parte D va hacia el quinto, la dimensión de la parte A es de 8 compases, lo mismo que la B, C y D; es un corrido alegre, la densidad interválica es escasa, pero la rítmica se basa en cuatro figuras (blanca, negra y corchea) algunas de ellas con su respectivo

silencio. La composición tiene algunas partes donde la nota Re es natural y no como en la escala armónica (c 13), existe sincopa (c 1,5), al inicio del compás diez, se utiliza una sexta agregada con respecto a la armonía; esta canción termina en la tónica de Mi menor con cadencia perfecta (V-I).

Figura 5. Análisis melódico partitura, Dices que tu no me quieres

DICES QUE TU NO ME QUIERES

CORRIDO

Arturo tandioy

primera vez
requinto
segunda vez
voz

10 11 12 B7 13 14 Em 15 1. 16 2. 17 B B7 18 19

20 21 22 23 Em 24 1. 25 26 2. G 27 C G 28

29 30 B7 31 32 Em 33 34 1. G 35 2. 36 D C 37

38 39 40 41 42 G 43 1. 44 2. 45 G 46

47 48 49 B7 50 51 Em 52 1. 53 2. 54 B7 Em 55

Tabla 22. Análisis melódico, No puedo olvidarme, Bambuco sureño

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
NO PUEDO OLVIDARME		BAMBUCO SUREÑO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor Armónica	A- B-A'-C-D	Compas 6/8 acéfalo y motivico

Figura 6. Análisis melódico partitura, No puedo olvidarme

NO PUEDO OLVIDARME

Arturo Tandioy

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of 43 measures. The score is divided into sections A, B, C, and D. Section A (measures 1-7) starts with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature. Section B (measures 9-14) and Section C (measures 24-28) are marked with repeat signs. Section D (measures 32-35) has two endings. The piece concludes with 'Fine'.

El tema está en compás de 6/8, su inicio es acéfalo y su construcción está sobre la escala de Mi menor armónica, las características de la melodía son: utiliza varias semi-frases como pregunta (c 1-4,9-12,17-20), el perfil melódico es ascendente y descendente en la finalización de todas frases, la direccionalidad va hacia el tercer grado de la tónica, menos en la parte C que termina en el quinto grado, la dimensión es de 8 compases en todas las partes, la extensión de la composición es corta; el tempo de esta canción es rápido; la densidad interválica

y rítmica es limitada, al inicio en el compás tres se utiliza una sexta agregada con respecto a la armonía; está en ritmo de Bambuco sureño y termina en la tónica de Mi menor con cadencia perfecta (V-I).

Tabla 23. Análisis melódico, Son las dos de la mañana, San Juanito

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
SON LAS DOS DE LA MAÑANA		SAN JUANITO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-C-D	Anacrúsica, binaria, sincopada

Figura 7. Análisis melódico partitura, Son las dos de la mañana

SON LAS DOS DE LA MAÑANA

San Juanito Arturo Tandioy

primera vez
requinto
segunda vez
VOZ

Este San Juanito es de tempo rápido y está en compas binario de 2/4, el inicio es anacrúsico, la melodía está construida sobre la escala de Mi menor armónica y posee las siguientes características: tiene un articulador de inicio (corchea, semicorchea, corchea, semicorchea y dos corcheas), que coincide con el motivo rítmico- melódico, el perfil es ascendente y descendente en la finalización de las frases de todas las partes; en la parte A, B, C, la direccionalidad siempre va hacia

el tercer grado de la tónica y la parte D termina en el quinto grado; la dimensión es de cuatro compases en cada una de las partes resultando una extensión corta, la densidad interválica es corta, la densidad rítmica es limitada porque no contiene motivos rítmicos diferentes; la composición tiene algunas secciones donde la nota Re, no se encuentra alterada como en la escala armónica, (c3) existe sincopa (c2y 4), en la primera corchea del compás 2 se utiliza una sexta agregada con respecto a la armonía y termina con la tónica de Mi menor con cadencia perfecta (V-I).
Fernando Pumalpa

Tabla 24. Análisis melódico, Los padrinos y el ahijado

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
LOS PADRINOS Y EL AHIJADO		CORRIDO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-A	Compas 2/4 Anacrúsico y Motívico.

Figura 8. Análisis melódico partitura, Los padrinos y el ahijado (ver anexo L)

LOS PADRINOS Y EL AHIJADO

Corrido

Carlos Fernando Pumalpa
Transcripción: Alvaro Daniel Getial

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 30 measures. The first system (measures 1-7) features a first ending (A) and a second ending (B). The second system (measures 8-16) features a first ending (C) and a second ending (D). The third system (measures 17-30) features a first ending (E) and a second ending (F). Chord symbols are indicated above the staff: G, B7, Em, G, B7, Em, G, B7, Em.

El tema está en compás binario de 2/4, su inicio es anacrúsico, está construida sobre la escala de mi menor armónica. La melodía posee las siguientes características: Tiene un articulador de impulso que inicia con anacrusa (c 1 y 2) que se presenta también en (c 11-13) y coincide con el motivo rítmico, el perfil es ascendente en su apertura y descendente en la finalización de las frases; en la parte A, la direccionalidad siempre es resolutive a la tónica, la dimensión de la sección A es de 8 compases lo mismo que la B; Los padrinos y el ahijado es un corrido alegre, la densidad interválica es escasa, pero la rítmica consta de cuatro figuras: blanca, negra, corchea y semicorchea, algunas de ellas con su respectivo silencio, la composición tiene algunas secciones, donde la nota Re no se encuentra alterada, como en la escala armónica (c 12), existe sincopa (c 5 y 7), al inicio del compás uno se utiliza una sexta agregada con respecto a la armonía, hay una bordadura superior (c 9).

Tabla 25. Análisis melódico, Sta. María Magdalena.

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
STA. MARIA MAGDALENA		CUMBIA	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B	Compas 2/4 Anacrúsico y Motívico.

Figura 9. Análisis melódico partitura, Santa María Magdalena

Santa Maria Magdalena

Cumbia

Fernando Pumalpa
Transcripcion: Alvaro Daniel Getial

La cumbia está en compas binario de 2/4, el inicio es anacrúsico, construida sobre la escala de mi menor armónica, la melodía tiene las siguientes características : el articulador de impulso esta al inicio de la melodía (dos corcheas, dos semicorcheas y dos corcheas) y es parte del motivo rítmico que se forma hasta la negra del compás 2, el perfil es cóncavo en la parte A y la finalización del tema es descendente (c 14) , la direccionalidad es resolutive hacia la tónica en las partes A y B, la dimensión es corta en A 4 y en B 8 compases, esta cumbia es rápida, la densidad interválica es escasa, la densidad rítmica es muy poca y el inicio de la parte A y B son anacrúsico.

Tabla 26. Análisis melódico, Cordobañita

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
CORDOBEÑITA		BAMBUCO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-C	Compas 6/8 Motívico

Figura 10. Análisis melódico partitura, Cordobeñita

CORDOBEÑITA
Bambuco

Carlos Fernando Pumalpa
Transcripción: Alvaro Daniel Getial

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is divided into segments A, B, and C, each enclosed in a box. The chords are indicated above the notes: A, B7, Em 2, B7 3, Em 4, B, E7 5, Am 6, C 7, 8, G 9, C, B7 10, 11, Em 12, B7 13, Em 14, B7 15, Em 16, E7 17, Am 18, C 19, 20, G 21, B7 22, 23, 1. Em 24, 1. 25, B7 Em 26. The score consists of five staves of music.

Este Bambuco es lento y está en compás de 6/8, su inicio es tético y fue construido sobre la escala de mi menor armónico, la melodía tiene las siguientes características por segmentos: el articulador de impulso se encuentra en (c 1) al final de algunos compases se utiliza la sincopa (1,2,3,7 y 8), el perfil melódico es ascendente y descendente compas 1-4, la direccionalidad resuelve en la tónica, la dimensión es reducida en la parte A 4 compases, B 5 compases y C 3 compases, la densidad interválica es poca, la densidad rítmica es poco densa, inicia con el arpegio del acorde mayor

fundamental ascendente sobre el quinto grado, hay varias bordaduras inferiores y superiores (compas 11 y 23), todas sus partes comienzan en dominante.

Tabla 27. Análisis melódico, Loco en la trova

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
LOCO EN LA TROBA		ALBAZO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A- B-A`	Compas 6/8, Anacrúsico

Figura 11. Análisis melódico partitura, Loco en la trova

LOCO EN LA TROBA Carlos Fernando Pumalpa
Albazo Transcripción Alvaro Daniel Getial

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of 23 measures. Chords are indicated above the staff: A (measures 1-2), Em (1), G (2), B7 (3), Em (4), G (6), B7 (7), 1. Em (8), 2. Em (9), C (12), 1. (15), 2. (16), A' (17), G (18), B7 (19), 1. Em (20), 2. Em (21). Articulation marks include a box 'A' above measure 1, a box 'B' above measure 12, and a box 'A'' above measure 17. The score includes repeat signs and first/second endings.

Loco en la trova es un Albazo rápido y está en compás de 6/8, su inicio es anacrúsico iniciando en la quinta corchea del compás y fue construido sobre la escala de mi menor armónica, las características de la melodía son: el articulador va desde el inicio hasta la primera negra del (c 2) y está presente en varios segmentos del tema (c 4-6 y 11-13), el perfil es cóncavo (3-4 y 7-8), la direccionalidad en la parte A siempre va hacia la tónica, la dimensión es pequeña 23 compases, tiene articuladores de cierre (c 10 y 22), la densidad interválica es muy reducida primando la segundas y terceras mayores, la densidad rítmica es limitada porque las figuras rítmicas de la composición esta (c 1-4), la melodía

tiene algunas secciones, donde la nota Re no se encuentra alterada, como esta en la escala armónica (compas 3), la parte A' es muy parecida a la parte A, a excepción de la anacrusa y la nota Do (c 17), existe una bordadura inferior (compas 5), la parte A inicia en el tercer grado mayor.

Tabla 28. Análisis melódico, Ya no insistas más

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
YA NO INSISTAS MAS		SAN JUANITO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Re menor	Re menor armónica	A-B-A	Compas 2/4 Anacrúsico Motívico.

Figura 12. Análisis melódico partitura, Ya no insistas más

YA NO INSISTAS MAS

San Juanito Carlos Fernando Pumalpa
Transcripcion: Alvaro Daniel Getial

The musical score is written in 2/4 time and consists of five staves. The key signature has one flat (Bb). Measure numbers are indicated above the notes. Chord symbols are placed above the staff at various points: A (measures 1-7), F (measures 1, 19, 21), Dm (measures 8, 32), Bb (measure 12), and A7 (measures 7, 27, 33). The score includes first and second endings for several sections, such as measures 8-9, 19-20, and 27-29.

Este San Juanito es rápido, está en compas binario de 2/4, su inicio es anacrúsico y fue construido sobre la escala de Re menor armónica, las características de la melodía son: tiene un articulador de inicio (corchea, corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas), que además coincide con el motivo rítmico-melódico desde el inicio hasta el (c 2), los articuladores de cierre se encuentran en los (10 y 30), el perfil melódico es convexo (c 9 y 10), en la parte A la direccionalidad va hacia la tónica, la dimensión es corta: sección A 8c y B 8c, la densidad interválica es poca, la densidad rítmica es limitada y maneja pocas figuras musicales, la composición tiene algunas secciones donde la nota Re no se encuentra alterada como en la escala armónica (c 1 al 8, excepto el (c 7), la nota Re forma un intervalo de sexta agregada, con respecto a la armonía (c 1) y unas bordaduras inferiores (c12 y 16).

Francisco Jojoa

Tabla 29. Análisis melódico, Comadre Chavelita

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
COMADRE CHAVELITA		SAN JUANITO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-A´	Compas 2/4 Anacrúsico

Comadre Chavelita está en compás de 2/4, su inicio es anacrúsico y fue construido sobre la escala de Mi menor armónica, las características de la melodía son: utiliza sincopa (c 2,4,6,20,25,27 y 31) que da un efecto rítmico característico a esta canción(corchea, negra y corchea), utiliza un puente que son articuladores de cierre para pasar de la sección A hacia la B (compas 11,12,13), el perfil melódico es lineal y ascendente (c 1-5), en la parte A la direccionalidad va hacia la tónica, la dimensión es corta, es un San Juanito rápido, la densidad interválica maneja pocos grados, es característico de esta composición utilizar segundas mayores y llegar a una tercera mayor o menor (c 1-5), la densidad rítmica maneja pocas figuras musicales que coinciden en las diferentes secciones (c 1-8 y 26-32).

Figura 13. Análisis melódico partitura, Comadre Chavelita

Comadre Chavelita

San Juanito Francisco Jojoa

Transcripción: Alvaro Daniel Getial

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff contains measures 1-7, with a first ending bracket labeled 'A' over measures 1-4. The second staff contains measures 8-15, with a first ending bracket labeled '1.' over measures 8-9 and a second ending bracket labeled '2.' over measures 10-11. The third staff contains measures 16-23, with a first ending bracket labeled '1.' over measures 16-17 and a second ending bracket labeled '2.' over measures 18-19. The fourth staff contains measures 24-31, with a first ending bracket labeled '1.' over measures 24-25 and a second ending bracket labeled '2.' over measures 26-27. The fifth staff contains measures 32-36, with a first ending bracket labeled '1.' over measures 32-33 and a second ending bracket labeled '2.' over measures 34-35. Chord symbols are placed above the notes: A (measures 1-4), G (measures 5-7), Em (measures 8-9), G (measures 10-11), Em (measures 12-13), B7 (measures 14-15), G (measures 16-17), Em (measures 18-19), G (measures 20-21), B7 (measures 22-23), G (measures 24-25), Em (measures 26-27), G (measures 28-29), B7 (measures 30-31), Em (measures 32-33), G (measures 34-35), and Em (measures 36).

Tabla 30. Análisis melódico, Pobre y parrandero

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
POBRE Y PARRANDERO		FIESTERO (CUMBIA)	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
La menor	La menor armónica	A-B-C-B'	Compas partido 2/2, motivico

Figura 14. Análisis melódico partitura, Pobre y parrandero

Pobre y Parrandero
Cumbia

Francisco Jojoa
Transcripción: Alvaro Daniel Getial

The musical score is written in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into several measures, with some measures containing specific markings for instruments or sections. The markings include 'A Timbal Requinto' at the beginning, 'A m' (Am) at measures 2, 3, 4, 19, and 46. Other markings include 'E' at measure 5, 'E7' at measures 13, 17, and 23, and 'C' at measures 21, 22, 31, and 32. The score also includes markings for 'Voz' (Vocal) and 'Requinto' (Requinto) at various points. The score ends with a double bar line at measure 46.

El tema está en compas partido, su inicio es acéfalo y la construcción está sobre la escala de La menor armónica, las características de la melodía son: tiene un articulador rítmico (c 1) propio del ritmo Porro que también hace parte del motivo rítmico para la sección A (c 1,2 y 3) que se encuentra también en varias regiones

de la canción(c 20- 22, 30-32 y 35-37), el perfil melódico es lineal y descendente (c 1-5) y cóncavo (c 13-14), la direccionalidad es resolutive a la tónica, la dimensión es corta, es una Cumbia rápida, la densidad interválica es poca, la densidad rítmica no es extensa, para las contra-melodías utiliza una figuración igual (c 24, 29 y 34), en la parte B la melodía es sincopada (compas 12 al 19) en la parte C utiliza el motivo rítmico(c 20-22).

Tabla 31. Análisis melódico, Porque me buscas cariño

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
PORQUE ME BUSCAS CARIÑO		GUASQUERO (BAMBUCO SUREÑO)	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Fa# menor	Fa sostenido menor armónica	A-B-C-A'	Compas 6/8, inicio tético

Figura 15. Análisis melódico partitura, Porque me buscas cariño

Porque me Buscas Cariño

Bambuco Francisco Jojoa
Trans: Alvaro Daniel Getial

El tema está en compás de 6/8, el inicio es tético y fue construida sobre la Fa sostenido menor armónica, las características de la melodía son: hay un articulador (c 1) que está presente en varios segmentos de la canción (c 1,3,5,11,13,17 y23) que a su vez forman parte de un motivo rítmico (c 1-2) el cual incide en el desarrollo de la composición, el perfil melódico es cóncavo en la parte A, la direccionalidad siempre va hacia la tónica, la dimensión es corta, ritmo de Bambuco rápido, la densidad interválica muy limitada utiliza segundas mayores y terceras mayores y menores, la densidad rítmica es escasa, se observa en la melodía un intervalo de onceava agregada (c 11), la forma A` utiliza solo cuatro compases de la forma A (c 5-8).

Tabla 32. Análisis melódico, Me voy de tu lado

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
ME VOY DE TU LADO		CORRIDO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Fa# menor	Fa sostenido menor armónica	A-B	Compas 2/4 Anacrúsico y Motívico

Figura 16. Análisis melódico partitura, Me voy de tu lado

Me Voy de Tu Lado
Corrido

Francisco Jojoa
Trans: Alvaro Daniel
Getial

Tabla 33. Análisis melódico, El jornalero (ver anexo M)

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
EL JORNALERO		BAMBUCO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor melódica	A-B-C-B	Compas 6/8 motívico

Figura 17. Análisis melódico partitura, El Jornalero

El Jornalero
Bambuco

Luis Villota
Transcripción: Alvaro Daniel Getial

The musical score for 'El Jornalero' is written in 6/8 time and consists of 34 measures. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major or B minor. The melody is characterized by a semi-phrase structure of four measures, which is repeated in sections A (measures 1-4), B (measures 9-12), and C (measures 17-19). The chord progression follows the A-B-C-B form, with chords including Em, A, C, B7, and G. The score includes repeat signs and first/second endings for sections A, B, and C.

El tema está en compás de 6/8, su inicio es acéfalo y la construcción está sobre la escala de Mi menor armónica, las características de la melodía son: utiliza una semi-frase como pregunta que consta de cuatro compases y se encuentra al inicio de las partes A, B y C (c 1-4, 9-12 y 17-19) tiene otra semi-frase de cuatro compases, que actúa como respuesta (c 5-8, 13-16 y 21-24), el perfil melódico es

convexo (c 1-4) y lineal descendente (c 5-8), la direccionalidad va hacia la tónica, la dimensión de la composición es corta, es un ritmo de Bambuco lento, la densidad interválica y rítmica es limitada, hay bordaduras superiores (c 7, 15 y 31).

Antonio Benavides

Tabla 34. Análisis melódico, Carnaval (ver anexo M)

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
CARNAVAL		SONSUREÑO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Si menor	Si menor armónica	A-B-C	Compás 6/8 anacrúsico y motívico

Figura 18. Análisis melódico partitura, Carnaval

Carnaval
Sonsureño Benítez

INTRO

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11

F#7 12 Bm 13 F#7 14 Bm 15

A 16 G 17 18 19

to man do_ ron bai lan do_ son co mien do cuy
to man do_ si bai lan do_ si co mien doA si

20 21 22 D 23

to man do_ ron bai lan do_ son en car na val.
to man do_ qui Bail lan do_ qui en car na val.

24 25 26 27

que ri co ron que ri co son que ri co cuy

F#7 28 Bm 29 30 31

en ca tam buy a lla_la_ nion a lla_pin zon

B 32 **G** 33 34 35
 bien bai la di ta mi co ma dri ta

A7 36 **D** 37 38 39
 bien co mi di to mi com pa dri to

F#7 40 **Bm** 41 **F#** 42 **Bm** 43 **C** **F#7** 44
 bien to ma di tos mis pai sa ni tos *D.S. al Fine* to man do
 bien bo rra chi tos que ri co

Bm 45 **F#** 46 **Bm** 47 **F#** 48 **Bm** 49
 ron bai lan do son co mien do cuy
 ron que ri co son que ri co cuy

F# 50 **Bm** 51 **F#** 52 **Bm** 53 **F#** 54
 en ca tam buy a lla tu maco a lla la
 en sa ma niego a lla an

Bm 55 **F#** 56 **Bm** 57 **F#** 58 **Bm** 59
 nion a lla la cruz a lla ge noy a pia les voy
 cuya a chacha giu al re mo lino y ce ba dal

F# 60 **Bm** 61 **F#** 62 **Bm** 63
 bien bai la di ta mi co ma dri ta
 bien to ma di tos mis pai sa ni tos

F# 64 **Bm** 65 **F#** 66 **Bm** 67
 bien co mi di to mi com pa dri to
 bien bo rra chi tos bien chu ma di tos

Esta canción titulada “Carnaval” de carácter alegre y carnavalesco, se interpreta en ritmo de Son sureño tiene una introducción anacrúsica, 3 partes(A-B-C) y una sección final o coda. Está en compás de 6/8 y construida sobre la escala de si

menor armónica, encontrándose el séptimo grado de esta escala solamente en su armonía (F#7 c12), el articulador rítmico inicial tiene perfil cóncavo y coincide con el motivo principal (corchea-corchea-negra-negra, c1), tres de estos motivos conforman una semi-frase musical que se repite en las diferentes partes de la obra. La parte A de 16, la B de 12 y la C de 8 compases finalizan en la función de tónica, en su parte final se repiten motivos de la partes anteriores. Las frases de la parte a tienen perfil cóncavo-convexo, la densidad rítmica es poca por que combina solo dos motivos (c 12, 36), su final tiene cadencia perfecta autentica (V-I), El ritmo del motivo inicial, es similar a la figuración rítmica del Albazo: negra, corchea, corchea y negra (c1) ⁴³

Figura 19. Patrón rítmico de Albazo



Fuente. Blog memoria musical del Ecuador

Tabla 35. Análisis melódico, Para que los caminos

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
PARA QUE LOS CAMINOS		PASILLO LENTO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Do menor	Do menor armónica	A-B-A'-B	Compás de $\frac{3}{4}$ Anacrúsico, motívico

Esta obra está escrita en $\frac{3}{4}$ y tiene ritmo de Pasillo lento, consta de una introducción, partes A y B, las partes siguientes A' y B se repiten hasta el final, el articulador de inicio consta de corchea, negra y blanca, la frase de la introducción está en los compases uno, dos y tres, es anacrúsica y utiliza la misma melodía de la parte B, la melodía empieza con salto de octava desde el quinto grado de la escala, en el compás 18 se encuentra el motivo rítmico básico para la construcción melódica de la parte A, encontramos variaciones del mismo en los compases 3, 21 y 73, la melodía utiliza escalas armónicas menores, construidas sobre la cuarta perfecta ascendente de la raíz de los acordes con función de dominante (V7) (c14,20 y 26), se utiliza inter-dominante

⁴³Este ejemplo encontrado en las investigaciones de Fidel Pablo Guerrero en su blog de internet "memoria musical del ecuador"

(V-V) (c13) y dominante secundaria del IV (c5). La parte A reposa en la tónica (c27) mientras que la B (c43) y la introducción (c15) lo hacen sobre la dominante G7. Esta canción termina sobre el acorde menor en primera inversión de tónica.

Figura 20. Análisis melódico partitura, Para que los caminos

Para Que los Caminos

Pasillo Benítez

♩ = 130 **INTRO** Cm 1 G7 2 Cm 3 4

C7 5 6 Fm 7 8 G7 9

10 Cm 11 12 D7 13 14

G7 15 **VOZ** A 16 N.C. G7 17 Fm 18 Cm 19

C7 20 21 Fm 22 Cm 23 Fm 24

Cm 25 G7 26 Cm 27 **CORO** N.C. 28 B Cm 29

G7 30 Cm 31 32 C7 33 34

Fm 35 36 G7 37 38 Cm 39

40 D7 41 42 G7 43 **VOZ** A' N.C. 44

G7 45 Fm 46 Cm 47 C7 48 49

The image displays a musical score for the song "Hermosa viajera". It consists of ten systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The score includes various chord symbols such as Fm, Cm, G7, C7, D7, and A7. Performance markings include "CORO" (chorus), "N.C." (no capo), "VOZ" (voice), and "B" (breath mark). The measures are numbered from 50 to 101. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Tabla 36. Análisis melódico, Hermosa viajera

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
HERMOSA VIAJERA		PASODOBLE	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica y melódica	A-A'	Compás 4/4, Anacrúsico y motívico

Figura 21. Análisis melódico partitura, Hermosa viajera

Heramosa Viajera

INTRO *trompeta* Em 1 *pasodoble* D 2 C 3 *Boniferran*

B7 4 Em 5 D 6 C 7

B7 8 Am 9 B7 10 Am 11

B7 12 Em *acordeón* 13 D 14 C 15

B7 Am 17 B7 18 19 *voz*

A Em 20 D 21 C 22 B7 23

24 Em 25 D 26 C 27

B7 28 29 Am 30 B7 31

Am 32 B7 33 Am 34 B7 35

C 36 B7 37 Am 39

B7 40 C 41 B7 42 Em 43

The image displays a musical score for the piece 'Heramosa Viajera'. It features a series of staves with musical notation and chord progressions. The score is divided into sections: an 'INTRO' section (measures 1-19) and a main section 'A' (measures 20-43). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 110. The score includes various instruments: 'trompeta' (trumpet) in measures 1-11, 'acordeón' (accordion) in measures 12-15, and 'voz' (voice) in measure 19. Chord progressions are indicated by letters like Em, D, C, B7, and Am, with measure numbers 1 through 43. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and slurs. A repeat sign is present at the beginning of section 'A'.

Hermoda viajera es un pasodoble que está en tonalidad de mi menor, la introducción está escrita en el compás 4/4, el inicio es anacrúsico, tiene 19 compases y reposa sobre la dominante B7, luego cambia al compás de 2/4, seguida de una parte A de 25 compases que reposa sobre la tónica, luego la precede una sección A' de 16 compases que conecta con el interludio, utilizando la escala melódica, que va ascendiendo hacia la tónica. El articulador de inicio y motivo principal de la parte A empieza en la última corchea del compás 19 hasta la negra del compás 21, este se repite en el desarrollo de la melodía. Existe cadencia suspensiva en el compás 18 y en el interludio (c77). En su ornamentación utiliza bordaduras al principio de los compases 1, 2, 4 y 8, también existen varias sincopas (c21, 26, 31, 33, etc.), identificamos la escala menor armónica por su séptimo grado (23, 28), hay apoyatura en la primera corchea del compás 43, aparecen tresillos de negra (62, 63, 64, etc.), observamos que en el primer tiempo de los compases 45 al 48, en la melodía se forman intervalos de

tercera con respecto al bajo fundamental de la armonía, esta obra finaliza con el acorde mayor de tónica en cadencia perfecta involucrando un cambio de modalidad.

Tabla 37. Análisis melódico, Maestra

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
MAESTRA		PASILLO LENTO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Sol menor	Sol menor armónica	A-B-A-C-A	Compás de $\frac{3}{4}$ Anacrúsico, motívico

Figura 22. Análisis melódico partitura, Maestra

Maestra
Pasillo Lento *Antonio Benavides H.*

♩=110 INTRO

Measures 1-7: INTRO (Gm, Bb, F, Eb)

Measures 8-35: VOZ (Cm, D7, A, N.C., Gm, Cm, Gm, Cm, Gm, F, Bb, Gm, N.C., Gm, D7, Gm, D7, Gm, B, Gm, D7, Cm, Gm, D7, Gm)

D7 36 Gm 37 D7 38 Gm 39
 40 **Interludio** Gm 41 B \flat 42 F 43
 E \flat 44 Cm 45 D7 46 **VOZ** A Gm **N.C.** 47
 Gm 48 Cm 49 Gm 50 Cm 51
 Gm 52 F 53 B \flat 54 Gm **N.C.** 55
 Gm 56 D7 57 Gm 58 D7 59
 Gm 60 61 **C** E \flat 62 63
 Cm 64 D7 65 Gm 66 E \flat 67
 68 Cm 69 D7 70 Gm 71
 E \flat 72 73 Cm 74 D7 75

Gm 76 Eb 77 78 Cm 79
 D7 80 Gm 81 Eb 82 83
 Am7b5 84 D7 85 Gm 86 Eb 87
 88 Am7b5 89 D7 90 Gm 91
 92 Interludio Gm9^b3 B^b 94 F 95
 E^b 96 Cm 97 D7 98 A Gm 99 N.C.
 Gm 100 Cm 101 Gm 102 Cm 103
 Gm 104 F 105 B^b 106 Gm 107
 Gm 108 D7 109 4 veces Gm 110 111

Pasillo lento en $\frac{3}{4}$ con articulador de inicio anacrúsico (dos corcheas, negra y blanca), la introducción es de nueve compases con reposo en la dominante D7, su forma es A-B-A-C-A, con un interludio que une la parte C con la última parte A, en los compases 10 y 11 se encuentra el motivo de la parte A, la parte B es anacrúsica con reposo en la dominante D7 y presenta una figuración rítmica más sincopada (c 25,33), el interludio lleva la misma armonía de la introducción, presentando una contracción rítmica en Gm y Bb, por reducción en el número de compases; la parte c tiene un articulador de inicio anacrúsico (corchea, negra y

blanca) y comienza con la función armónica VI (Eb), se utilizan arpeggios de acordes mayores en su melodía (c16,20), se utilizan sincopas (c8,25,26), al final utiliza un motivo que se repite cuatro veces para terminar sobre el acorde de tónica.

Tabla 38. Análisis melódico, Primer amor

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
PRIMER AMOR		VALS	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Re menor	Re menor armónica	A-B-C-D	Compás de $\frac{3}{4}$ Anacrúsico, motívico

Figura 23. Análisis melódico partitura, Primer amor

Primer Amor
Vals Antonio Benavides H.

♩=120 N.C. INTRO 1 2 3 VOZ A

Dm 4 A7 5 Dm 6 Gm 7

Em7b5 8 A7 Dm 9 N.C. B 10 Dm 11

A7 12 Dm 13 B^b A7 14 Gm Dm 15 B^b

A7 16 Dm 17 N.C. Puente 19

20 C A7 21 Dm 22 Gm 23

24 Em7b5 25 A7 26 27

Dm 28 N.C. 29 Puente 30 31

The image displays a musical score for the piece 'Primer Amor'. It consists of five staves of music, numbered 32 through 51. The score includes various chords and a Coda section. The chords are: C (measures 32-33), A7 (33), Dm (34), Gm (35), Em7b5 (36), A7 (38), Dm (40), D (41), Dm (42), A7 (43), Dm (44), F (46), Gm6 (47), Em7b5 (48), A7 (49), and Dm (50). The score ends with a Coda symbol (⊕) and the instruction 'D.S. al Coda'. Measure 51 is a separate staff with a Coda symbol (⊕) and the number 51.

Primer Amor es un vals lento y romántico, el articulador y motivo de la parte A (c 3) (tres corcheas y negra) es anacrúsico y se repite en los compases siguientes, la introducción es anacrúsica, se construyó utilizando las notas del acorde menor fundamental de tónica; La parte A empieza con el arpeggio ascendente del acorde fundamental de tónica, seguido por otro arpeggio construido sobre el acorde mayor de dominante, la melodía en la parte B inicia con el arpeggio fundamental del acorde A7, se incrementa la densidad rítmica y utiliza un motivo (dos semicorcheas, dos corcheas y negra) (c 13) para dar cierre a la parte B, existe un puente construido de manera similar a la introducción entre las partes B y C, pero sobre el acorde de dominante, la parte C inicia en función dominante y termina en tónica, tiene un perfil melódico inicial ascendente con incorporando mayor densidad rítmica para finalizar con movimiento melódico descendente hacia la tónica.

Tabla 39. Análisis melódico, Aprendiendo a vivir

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
APRENDIENDO A VIVIR		BOLERO	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Re menor	Re menor armónica	A-B-C	Compás de $\frac{3}{4}$ Anacrúsico, motívico

Figura 24. Análisis melódico partitura, Aprendiendo a vivir

Aprendiendo a Vivir *Benjérax*

Bolero

110

INTRO

Gm 1 Dm 2 A7 3 Dm 4 D7

Gm 5 Dm 6 A7 7 Dm 8

9 **A** 1^ª vez Dm 10 C 11 B \flat 12

A7 13 Dm 14 B \flat 15 A7 16

Dm 17 18 B \flat 19 E7 20

A7 21 Dm 22 B \flat 23 A7 24

Dm 25 **B** Dm 26 C 27 B \flat 28

A7 29 Gm 30 Dm 31 E7 32

A7 33 Gm 34 Dm 35 A7 36

Dm 37

D.C. al Coda

The musical score is written in E minor (one flat) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a C chord and measures 38-40. The second staff continues with Gm chords in measures 41-44. The third staff includes A7, Gm, Dm, and A7 chords in measures 45-48. The fourth staff starts with a first ending (1) in Dm for measure 49, followed by a CODA section in Gm for measure 50, and Dm chords in measures 51 and 52. The fifth and sixth staves continue with Dm chords in measures 53 and 54, ending with a final cadence.

Aprendiendo a vivir es un Bolero en Re menor, con una introducción de inicio tético que empieza en función subdominante, el orden de las partes es: introducción-A-B-C y coda, en la introducción y la coda encontramos tremolos de corcheas en terceras como ornamento principal, en otras composiciones de Antonio al igual que en esta, encontramos armonías propias de la escala melódica descendente (I-bVII-VI-V) en la parte A (c 10,11,12 y 13), las partes A y B reposan sobre la tónica mientras que la C lo hace sobre la dominante; sobre el tercer tiempo del compás 4 utiliza la dominante secundaria del IV grado (D7), también se utilizan interdominantes (c20, 32, 44), esta canción finaliza con una cadencia plagal (IV-I).

Tabla 40. Análisis melódico, Daniela

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
Daniela		Pasillo lento	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Re menor	Re menor armónica	A-B-C-D	Compás de $\frac{3}{4}$

Figura 25. Análisis melódico partitura, Daniela

Daniela
Pasillo Lento Letra y música: Antonio Benavides H.

-108 N.C. INTRO 1 2 3 4

5 A $\text{\textcircled{SS}}$ VOZ 6 Dm 7 8

A7 9 Dm 10 11 A7 12

Dm 13 A7 14 Dm 15 A7 16

D 17 18 N.C. 19 20

accel.

21 22 23 24

rit.

$\text{\textcircled{B}}$ D 25 26 27 A7 28

$\text{\textcircled{S}}$ Dm 29 30 A7 31 Dm 32

A7 33 Dm 34 A7 35 Dm 36

The image shows a musical score for the song 'Daniela'. It consists of ten staves of music. The first staff is the melody, with chord symbols A7, Dm, A7, and Dm above it. The second staff continues the melody with an 'N.C.' box above measure 38 and an 'accel.' marking below. The third staff has a 'rit.' marking below measure 42 and a 'C' box above measure 43. The fourth staff continues the melody. The fifth staff has chord symbols Gm, A7, and Gm above it. The sixth staff has a 'C' box above measure 52. The seventh staff has chord symbols D, Gm, C7, F, and E7 above it. The eighth staff has chord symbols Em7b5, A7, A7, and N.C. above it. The ninth staff continues the melody. The tenth staff ends with a 'Fine' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Daniela es un pasillo de tempo lento y de carácter nostálgico, porque el sentimiento que la inspira, es la ausencia de esa persona que se encuentra lejos (Daniela), su forma consta de una pequeña introducción y cuatro partes (A-B-C-D), la introducción utiliza un motivo pequeño de inicio tético, seguido por dos acordes que forman una cadencia autentica tónica (V-I), precedidos por una semicadencia (I-V);

Esta canción presenta alta densidad rítmica, el perfil de la melodía en algunos segmentos es cóncavo (c 6, 8,12), lineal ascendente (c 10, 14,17) y lineal descendente (c 19, 21); la direccionalidad en su final, se dirige hacia la tónica (c 70); tiene bastante densidad interválica, y la extensión total de la canción es

mediana, hay un momentáneo cambio de modalidad que produce un sentimiento de alegría (c 17, 25), las partes B, C, y D finalizan con cadencia semi-cadencia sobre el grado V, hay una modulación pasajera hacia la relativa mayor del tono principal (c 57-59), se utiliza en la melodía la escala de re menor armónica y concluye en la tónica menor.

Tabla 41. Análisis melódico, Vuelve a crear

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
Vuelve a crear		Zamba	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Sol menor	Sol menor armónica	A-B-C	Compás de $\frac{3}{4}$

Vuelve a crear es una Zamba de tempo lento, consta de una introducción, tres partes (A-B-C) y coda; la introducción es de cuatro compases y solo lleva ritmo armónico; la parte A tiene doce compases y un motivo acéfalo que se repite (c 11, 12); la parte B tiene ocho compases y un motivo que se repite (c 23, 24); la parte C de siete compases con un motivo que se repite (c 31, 32); esta canción es de corta extensión y de mediana densidad rítmica y su perfil melódico es cóncavo-convexo; tiene un puente de dos compases entre la parte C y la coda donde finaliza en cadencia autentica V-I.

Figura 26. Análisis melódico partitura, Vuelve a crear

Vuelve a crear
Zamba Antonio Benavides H.

INTRO **Guitarra** **Acordeón**

Tempo: $\text{♩} = 90$

Measures: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29

Chords: Gm, Cm, D7, A, B, Ab, Gm, D7, Adim

The image displays a musical score for a song, consisting of six staves of music. The score is written in a single system with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The measures are numbered from 30 to 53. The chords and annotations are as follows:

- Measure 30: Gm
- Measure 31: C
- Measure 32: Eb
- Measure 33: Eb7
- Measure 34: Eb7
- Measure 35: Eb7
- Measure 36: D7
- Measure 37: D7
- Measure 38: Gm (Acordeón)
- Measure 39: Fm (Punto)
- Measure 40: Fm
- Measure 41: G7 (VOZ)
- Measure 42: Cm
- Measure 43: G7
- Measure 44: Cm
- Measure 45: G7
- Measure 46: C
- Measure 47: G7
- Measure 48: C
- Measure 49: G7
- Measure 50: C
- Measure 51: G7
- Measure 52: Cm
- Measure 53: Cm (Coda)

Tabla 42. Análisis melódico, Surco y semilla

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
Surco y semilla		Bolero-balada	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Re menor	Re menor armónica	A-A'-B-B'-C	Compás de 4/4

Está en ritmo de bolero en Re menor, el compositor le antepone el ritmo balada para expresar que es más romántica, sus partes A-A'-B-B'-C antecedidas de una introducción que reposa sobre la dominante A7; el articulador rítmico principal de la melodía se encuentra en los compases segundo y tercero utilizando un tresillo de negras; la extensión de la parte A es de dieciséis compases reposando en la tónica; la parte b se desarrolla en la tonalidad relativa mayor F reposando en la

dominante C7; retoma nuevamente el tono menor principal finalizando sobre la tónica Re menor.

Figura 27. Análisis melódico partitura, Surco y semilla

Surco y Semilla
Balada-Bolero
Antonio Benavides H.

110

1 Dm INTRO 2 3 3 A7 4

Dm 5 D7 6 3 Gm 7 C7 8 3

F 9 E7 10 Gm 11 A7 A VOZ 12 3

Dm 13 14 3 Gm 15 A7 16 3

Dm 17 18 E7 19 20

A7 21 22 Dm 23 24

E7 25 A7 26 Dm 27 A' 28 3

Dm 29 30 3 Gm 31 A7 32 3

Dm 33 34 3 E7 35 36 3

Musical notation for guitar, showing measures 38 through 72. The key signature is one flat (Bb). The notation includes various chords and rhythmic patterns:

- Measure 38: 3A7
- Measure 39: Dm
- Measure 40: 3 (Triplet)
- Measure 41: $E7$
- Measure 42: $A7$
- Measure 43: Dm
- Measure 44: B (Barre), $C7$
- Measure 45: F
- Measure 46: 3 (Triplet)
- Measure 47: Gm
- Measure 48: $C7$
- Measure 49: F
- Measure 50: 3 (Triplet)
- Measure 51: Bb
- Measure 52: $G7$
- Measure 53: $C7$
- Measure 54: 3 (Triplet)
- Measure 55: Bb
- Measure 56: $G7$
- Measure 57: $C7$
- Measure 58: B (Barre), 3 (Triplet)
- Measure 59: F
- Measure 60: 3 (Triplet)
- Measure 61: Gm
- Measure 62: $C7$
- Measure 63: Bb
- Measure 64: 3 (Triplet)
- Measure 65: $G7$
- Measure 66: 3 (Triplet)
- Measure 67: $C7$
- Measure 68: 3 (Triplet)
- Measure 69: Bb
- Measure 70: $C7$
- Measure 71: F
- Measure 72: 3 (Triplet)

Tabla 43. Análisis melódico, Reproches

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
Reproches		Pasodoble	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Do menor	Do menor armónica	A-B-C	Compás de 2/4

Figura 28. Análisis melódico partitura, Reproches

Reproches

Antonio Benavides H.

130 1 Cm INTRO Trompeta Pasodoble 2 G7 3 A \flat 4 G7 5

6 Fm 3 Cm 3 G7 3

7 8 9

10 Cm Fm 3 Cm 3 G7 3

11 12 13

14 Cm 15 A VOZ 17

18 19 G7 20 21

Fm 3 G7 23 Cm 24 25

22 3

Fm 3 26 27 Cm 28 29

G7 3 30 A \flat 7 31 G7 32 33

Fm 3 Cm 3 G7 3 Cm 37

34 35 36

38 Fm 39 Cm 40 G7 41

Cm 42 43 44 45 B

Cm 46 Db7 47 Cm 48 49

Cm Fm 50 Cm 51 52 53 C7 54

Fm 55 56 57 58 Ab 59

3 60 61 62 Bb 63 Ab 64

Cm 65 66 67 68 Bb 69

Ab 70 Cm 71 72 73 C 74

Fm 75 76 77 Eb Db 78 C7 79

80 81 82 83 84

85 86 87 88 89

90 91 92 93 94 95

C7 96 Coda 97 Ebdim7 98 Dm7 99

100 101 102 103 104

G7 105 106 107 108 109

Fm 110 111 112 113 114

C 115 116

Este es un pasodoble en Do menor, posee la forma A, B, C; la densidad rítmica es alta incorporando tresillos de negra y corchea para darle un estilo español; perfil descendente (c 7, 11) (46-48 parte B); utiliza notas de paso cromáticas (c 47); utiliza en algunas partes armonías del modo frigio (c 78) en combinación con el modo frigio español ⁴⁴(c 79) reposando sobre el acorde de primer grado pero desempeñando función dominante C7, el uso de estas armonías tiene relación con las influencias musicales que tuvo el compositor en la infancia⁴⁵.

⁴⁴ El modo frigio formado por los grados I, bII, bIII, IV, V, bVI, bVII y el modo frigio español también conocido como frigio mayor tiene los grados I, bII, III, IV, V, VI y VII..

⁴⁵ Su padre interpretaba diferentes géneros musicales, entre ellos el pasodoble.

Esta canción finaliza con perfil descendente hacia el acorde mayor de tónica Do mayor⁴⁶.

Tabla 44. Análisis melódico, Pobre mi país

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
Pobre mi país		Son sureño	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Do menor	Do menor armónica	A-A'-B-B'-C	Compás de 6/8

⁴⁶ Una tercera de Picardía o tercera picarda (del francés *tierce picardie*) es un recurso armónico usado en música clásica. El término "picardía" no se refiere a una cierta astucia sino a la región del norte de Francia donde este recurso era utilizado en la música popular. Se refiere al uso de un acorde mayor de tónica al final de una sección musical que está en una tonalidad menor o modal. Esto se consigue al aumentar la tercera de la tríada menor que se espera en un semitono para crear un acorde mayor, como una manera de resolver.

Figura 29. Análisis melódico partitura, Pobre mi país

Pobre mi país
Son Sureño
Antonio Benavides J.

Trombón

104 **INTRO**

The musical score is written for Trombone in 2/4 time with a tempo of 104. It consists of ten systems of two staves each. The first system is an introduction. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. Chord symbols are placed above the staff, and measure numbers are placed below. The score includes a 'VOZ' section starting at measure 14 and an 'A' section starting at measure 47. The key signature has one flat (Bb).

Chord symbols: G7, Cm, Fm, Ab, G7, Cm, A, Cm.

Measure numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50.

Musical score for guitar, measures 51 to 109. The score is written in a single system with 11 staves. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 3/4. The score includes various chords and melodic lines.

Measures 51-60: Chords: G7, Cm, Ab. Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

Measures 61-70: Chords: Fm, Cm, Ab, Eb. Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

Measures 71-75: Chords: G7, Cm. Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

Measures 76-80: Chords: Cm. Section: **Marimba** (measures 78-79), **Puente** (measures 79-80). Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

Measures 81-85: Section: **Interludio** (measures 81-82). Chords: Eb, Ab, Bb7, Eb, G7. Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

Measures 86-89: Chords: Cm, G7, Cm. Section: **MOZ** (measure 88), **B** (measure 89). Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

Measures 90-95: Chords: Cm, G7. Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

Measures 96-100: Chords: Cm, G7, Cm. Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

Measures 101-105: Chords: Eb. Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

Measures 106-109: Chords: Bb7, Eb. Melody: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5.

110 $A\flat$ 111 $G7$ 112 113 114

1 115 Cm 116 117 2 118 Cm 119

120 121 $B\flat$ Cm 122 123 124

$G7$ 125 126 Cm 127 128 $G7$ 129

130 Cm 131 132 133 134

$E\flat$ 135 136 137 $B\flat7$ 138 $E\flat$ 139

140 141 $A\flat$ 142 $E\flat$ 143 144

$G7$ 145 1 146 Cm 147 148 2 149

Cm 150 151 152 C $G7$ 153 Cm 154

$G7$ 155 Cm 156 $G7$ 157 Cm 158 $G7$ 159

Cm 160 $G7$ 161 Cm 162 $G7$ 163 Cm 164

$G7$ 165 Cm 166 $G7$ 167 Cm 168 169

The image shows a musical score for the Trombone part of the song 'Pobre mi país'. The score is written on ten staves, with measures numbered from 170 to 197. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are placed above the staves: G7 (measures 170, 174, 180, 190, 194), Cm (measures 172, 176, 183, 187, 191, 195), Fm (measures 184, 186), and G7 (measure 192). A 'Coda' section is indicated between measures 179 and 180. The score concludes with a double bar line and two slashes (//) at the end of measure 197.

Pobre mi país es un Son sureño en do menor, expresa inconformismo con la forma como actúan los gobernantes; una obra de gran extensión debido a su densidad rítmica, tiene una introducción armónica de catorce compases, no posee un motivo melódico definido en el desarrollo de la canción, se utiliza un puente más de carácter rítmico que melódico para pasar a la parte B; en varias partes encontramos modulaciones pasajeras a la relativa mayor del tono Eb (c 81 interludio, y parte B 107, 108); tiene perfil melódico cóncavo (c 15); y convexo (c 33, 34, 102, 107); para finalizar utiliza una coda ritmo-armónica en trombones que reposa sobre el acorde de tónica Do menor.

Tabla 45. Análisis melódico, Perla caucana

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
Perla caucana		Vals (estilo rondalla)	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Re menor	Re menor armónica	A-B	Compás de 3/4

Figura 30. Análisis melódico partitura, Perla caucana

Perla Caucana
Vals Rondalla Antonio Benavides H.

♩ 140

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as 140. The score includes an 'INTRO' section and two main sections, 'A' and 'B'. Chords are indicated by letters above the notes: Gm, Dm, A7, G, D, Bb, F, and F#m. Section 'A' starts at measure 9 and ends at measure 32. Section 'B' starts at measure 33 and ends at measure 40. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F#).

Perla caucana un Vals al estilo rondalla⁴⁷ en tonalidad de re menor, tiene introducción, parte A y B; su introducción de ocho compases, inicia en el IV grado Gm, sus parte B está en la tonalidad de Re mayor la cual es la relativa del tono principal, el articulador que se desarrolla en el transcurso de la melodía está en los compases dos y tres teniendo perfil melódico ascendente, tiene un motivo melódico en la parte B (c 34 y 35); en la parte B se utiliza el IV menor en la tonalidad de Re mayor, esto le da un carácter melancólico; esta canción tiene una mediana extensión y finaliza con el arpeggio ascendente de tónica Dm.

⁴⁷ La rondalla o conjunto instrumental se compone sobre todo de ejemplares de la familia de la cuerda pulsada, especialmente de guitarra, bandurria y laúd, aunque poco a poco se va recuperando el uso de guitarrico y guitarro, requintos, hierrecillos acompañados por percusión de castañuelas y panderetas.

Tabla 46. Análisis melódico, Madre

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
Madre		Balada	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Si menor	Si menor armónica	A-B-C-C'	Compás de 4/4

Figura 31. Análisis melódico partitura, Madre

Madre
Balada Antonio Benavides H.

The musical score for 'Madre' is presented in a 4/4 time signature. It begins with an introduction (measures 1-3) featuring a tempo of 110 and markings for 'INTRO', 'STRINGS', and 'N.C.'. The main melody starts at measure 4 with a G major 7 chord (GM7) and a C# minor 7 with a flat 5 chord (C#m7(b5)). The score includes various chord changes such as F#7sus4, F#, Bm, Em, F#7, G, and A7. Instrumental sections are marked for 'VOZ' (voice) starting at measure 7, 'VIOLIN' at measure 35, and 'Punte' (pizzicato) at measure 35. The piece concludes at measure 38 with a D minor 7 chord (DM7).

39 **C** **VOZ** 40 Em 41 A7 42 D

43 A7 44 D 45 D7 46 G **Puente** **VIOLIN**

47 E7 48 A7 49 DM7 **VOZ** **C'** 50

51 Em 52 A7 53 D 54 Em

55 A7 56 D 57 A7 58 D

59 D7 60 G **STRINGS** **Puente** 62 Bm

63 **VOZ** **A** 64 Bm 65 66 C#m7(b5)

67 F#7 68 Em 69 F#7 70 Bm

71 72 73 74 F#7

75 Bm **B** 77 Bm 78 C#m7(b5)

Detailed description: This is a musical score for guitar, voice, violin, and strings. It consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into sections: measures 39-46 (VOZ), measures 47-50 (VOZ), measures 51-58 (VOZ), measures 59-62 (STRINGS), measures 63-66 (VOZ), measures 67-70 (VOZ), measures 71-74 (VOZ), and measures 75-78 (VOZ). Chord changes are indicated above the notes. Instrumental sections are labeled 'VIOLIN' and 'STRINGS'. The score ends with a double bar line at measure 78.

79 F#7 Bm 80 F#7 81 Bm 82

83 84 85 86

G 87 F#7 88 Bm 89 90

G 91 F#7 92 Bm 93 Coda 94 VIOLIN

95 96 C#m7(b5) 97 F#7 98

Em 99 E#7 100 Bm 101 102

103 104 C#m7(b5) 105 F#7 106

Em 107 F#7 108 Bm 109 F#7 110

Bm 111 112 113 114

Madre es una canción inicialmente en ritmo de Bolero, pero el compositor decidió que estaría más adecuada en ritmo de Balada, tiene introducción, parte A, B, C y C'; tiene una introducción utilizando el tema de la parte B, en la melodía se utilizaron sustituciones armónicas, en las partes A y B utiliza la escala de si menor armónica, en la C modula a la relativa mayor D, por su gran variedad de ritmos es una obra de gran extensión, teniendo en cuenta las otras composiciones musicales de esta investigación, en la parte B el perfil melódico de inicio es ascendente, empezando en la quinta nota de la escala de si menor armónica para llegar a la octava de la misma; se utiliza un puente para ir a la parte C en tonalidad de Re mayor; un pequeño puente para retomar la parte A, después de la C' que está construido sobre el arpeggio descendente del acorde mayor séptima del VI

grado de si menor, finaliza con una melodía similar a la parte A, pero con algunas variaciones melódicas y rítmicas, terminando en la tónica principal.

Tabla 47. Análisis melódico, La vida sigue

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
La vida sigue		Bolero	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Mi menor	Mi menor armónica	A-B-C-D	Compás de 4/4

Figura 32. Análisis melódico partitura, La vida sigue

La vida Sigue
BOLERO
Antonio Benavides H.

The musical score is written in E minor (one sharp, F#) and 4/4 time. It consists of 36 measures. The tempo is marked as 110. The score is divided into sections: INTRO (measures 1-4), STRINGS (measures 1-8), ACORDEON (measures 9-16), VOZ (measures 17-36), and A (measures 17-20). The chords used are Em, Am, B7, F#m7b5, B7sus4, and A.

37 B 38 39 B7 40

41 B7 Em 42 Am 43 B7 44

Em 45 Am 46 B7 47 Em 48

Am 49 B7 50 51 Em 52 Am 53

B7 54 55 Em 56 **STRINGS** **Puente** Am 57 D7 G 58

C 59 **VOZ** G 60 G#dim Am D7 61 G 62 63

Am 64 D7 Am 65 D7 G 66 E7 Am 67 D7 G 68

69 **D** F#m7b5 70 71 B7 72 73

C 74 75 B7 76 77 **CORO** Em 78

79 Am 80 B7 81 Em 82 83

84 Am 85 B7 86 Em 87 **Interludio** B7 88 **ACORDEON**

The musical score is written in E minor (one sharp, F#) and 2/4 time. It consists of the following parts and measures:

- Measures 89-93:** Vocal line (VOZ) starting with a whole note E4, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a half note C5.
- Measures 94-98:** Guitar (B) part with eighth-note patterns. Chords: B7 (94), B7 (96), B7 (97), B7 (98).
- Measures 99-103:** Bass line with quarter notes. Chords: Em (99), Am (100), B7 (101), Em (102), Am (103).
- Measures 104-108:** Bass line with quarter notes. Chords: B7 (104), Em (105), Am (106), B7 (107), B7 (108).
- Measures 109-113:** Bass line with quarter notes. Chords: Am (109), Am (110), B7 (111), Em (113).
- Measures 114-118:** Coda section for strings (STRINGS). Chords: Em (115), Am (117), B7 (118).
- Measures 119-123:** Bass line with eighth-note patterns. Chords: Em (119), Am (122), B7 (123).
- Measures 124-128:** Acordion (ACORDEON) part. Chords: B7 (124), B7 (125), B7 (126), F#m7b5 (128).
- Measures 129-132:** Bass line with quarter notes. Chords: B7 (129), Em (130), F#m7b5 (131), B7 (132).
- Measures 133-136:** Strings (STRINGS) part. Chords: Em (133), Am (134), B7 (135), Em (136).
- Measures 137-140:** Bass line with quarter notes. Chords: Am (137), B7 (138), Em (139), Em (140).

La vida sigue es un bolero en mi menor, consta de una introducción, parte A, B, C y D, con una coda similar a la introducción, el articulador rítmico y motivo de la introducción, está en el compás uno y dos, también se utilizan varios arpeggios de acordes (c 1, 6 y 11) y es de gran dimensión (17 compases), la parte A tiene una extensión de 19 compases, iniciando y terminando en la tónica mi menor, la parte B tiene una extensión de 20 compases y un pequeño puente de 3 compases para pasar a la parte C que está en el tono de la relativa Sol mayor, retoma la tonalidad de mi menor en la parte D, de corta dimensión, para seguir con un pequeño coro

con la melodía de la introducción, su densidad rítmica es poca, la extensión de la obra es grande.

Tabla 48. Análisis melódico, Imprescindibles

TITULO DE LA CANCION		RITMO	
Imprescindibles		Bolero (estilo pop latino)	
TONALIDAD	ESCALA	FORMA	CONSTRUCCION
Si menor	Si menor armónica	A-B-C	Compás de 4/4

Figura 33. Análisis melódico partitura, Imprescindibles

Imprescindibles
Latin Pop
Letra y música: Antonio Benavides H.

~110

The musical score for "Imprescindibles" is presented in a single system with ten staves. The first staff is the treble clef melody, and the subsequent staves are the bass clef accompaniment. The score is divided into sections: an introduction (measures 1-5), section A (measures 6-25), section B (measures 26-29), section C (measures 30-41), and a final section (measures 42-45). Chords are indicated below the staff, and sections are labeled with boxes: "INTRO", "A VOZ", "B", "C", "Puentes", and "VOZ". The tempo is marked as *~110*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

The musical score is written for guitar and voice. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written on a treble clef staff, and the guitar accompaniment is on a bass clef staff. The score is divided into several sections:

- Section C:** Measures 46-57. Chords: D, G, A7, Em, Bm.
- Section D:** Measures 58-65. Chords: Am7, D7, G, Bm, Em, B7, C.
- Section A:** Measures 75-76. Chords: F#7.
- Section B:** Measures 77-90. Chords: Em, F#7, Bm, G, A7.
- Puente:** Measures 72-73. Chords: C#m7b5, F#7.

Imprescindibles es un Bolero en tonalidad de Si menor, el articulador rítmico inicial se repite a lo largo de la canción (c 3, 4) tiene una introducción y tres partes A-B-C, la extensión de la introducción es de diez compases de carácter alegre y de inicio acéfalo, empieza en tonalidad vecina del VI grado (Sol Mayor para dirigirse a la tonalidad central de si menor), la parte A empieza y finaliza en la tónica, la B inicia en la dominante F#7 y finaliza en la tónica Si menor, se utilizan sustituciones de la dominante por el segundo menor relativo (c 12, 33), tiene una densidad interválica alta, entre la parte B y C hay un puente para modular al tono de la

relativa mayor D donde se desarrolla la parte C, la parte D está sobre la tonalidad de Sol mayor, sexto grado vecino de la tonalidad principal; finaliza con la parte a en acorde de tónica.

8.2.3 Análisis rítmico. La mano derecha es la encargada de realizar los diferentes movimientos, para producir el sonido deseado a las cuerdas, para esto es importante conocer las diferentes formas de ejecución y sus respectivas convenciones.

Convenciones para la articulación de los ritmos en la guitarra.



Este símbolo representa el movimiento de la mano atacando hacia abajo, con los dedos índices, medio y anular, desde las cuerdas de los bajos hasta las altas. (Golpe hacia abajo).



Este símbolo representa el movimiento de la mano derecha atacando hacia arriba con los dedos índices, medio y anular, desde las cuerdas altas hasta los bajos. (Golpe hacia arriba).



Este símbolo representa el movimiento del pulgar de la mano derecha atacando hacia abajo, desde la cuerda sexta hasta la cuarta.



Este símbolo representa el movimiento del pulgar de la mano derecha atacando hacia arriba, desde la cuarta cuerda hasta la sexta.



Sonido aplatillado se ejecuta como el apagado pero sin presionar demasiado las cuerdas.



Tremolado: Son movimientos rápidos de la mano hacia arriba y abajo (como aleteo de colibrí).



Sonido apagado o tapado, se logra presionando las cuerdas con la mano para detener el sonido.

Son sureño rural

Figura 34. Articulación rítmica de Son sureño para Guitarra

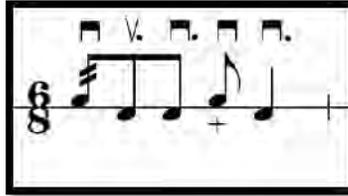
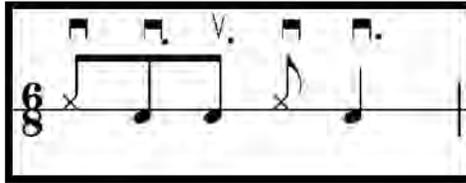
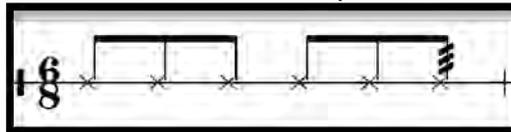


Figura 35. Articulación rítmica de Son sureño para Guitarra Variación 1



Onomatopeya para este ritmo: “zungo con mote” (plato típico Nariñense hígado de cuy-animal comestible- con maíz cocido) utilizada por algunos músicos del departamento de Nariño, para enseñar este ritmo.

Figura 36. Articulación rítmica de Son sureño para Güiro



Primer golpe hacia abajo y los demás alternados

Sanjuanito

Figura 37. Articulación rítmica de Sanjuanito para Guitarra

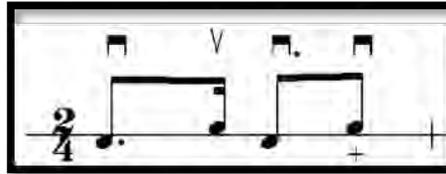


Figura 38. Articulación rítmica de Sanjuanito para Guitarra Variación 1

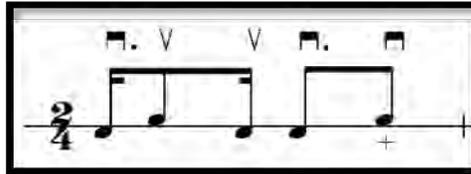
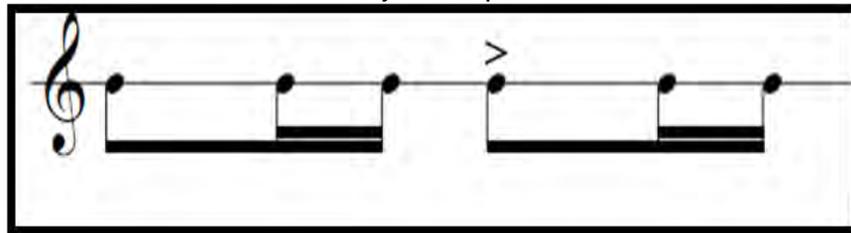


Figura 39. Articulación rítmica de Sanjuanito para Güiro



Corrido

Figura 40. Articulación rítmica de Corrido para Guitarra



Figura 41. Articulación rítmica de Corrido para güiro forma 1

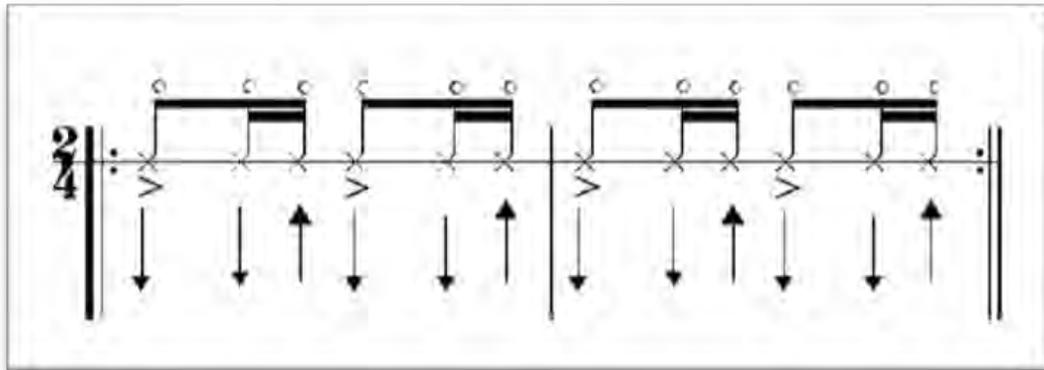


Figura 42. Articulación rítmica de Corrido para güiro forma 2

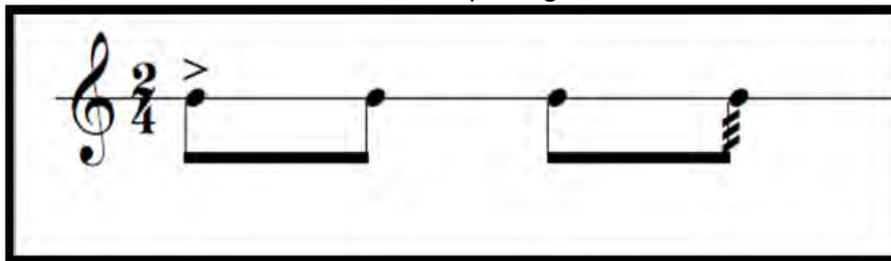


Figura 43. Articulaciones rítmicas de Bambuco y Albazo para guitarra, como las ejecutan los músicos tradicionales de Yacuanquer



Bambuco y Albazo Luis Villota

Albazo Fernando Pumalpa

Albazo de Fidel Pablo Guerrero, Revista EDO

Bambuco sureño de Los Diferentes

Figura 44. Articulación rítmica de Bambuco para Guitarra

Analizando las anteriores articulaciones rítmicas, concluimos, que el ritmo albazo interpretado por Fernando Pumalpa, coincide con el Bambuco sureño del trío los diferentes. Luís Villota toca el Bambuco con las mismas articulaciones del Albazo.

Cumbia

Figura 45. Articulación rítmica de Cumbia para Guitarra

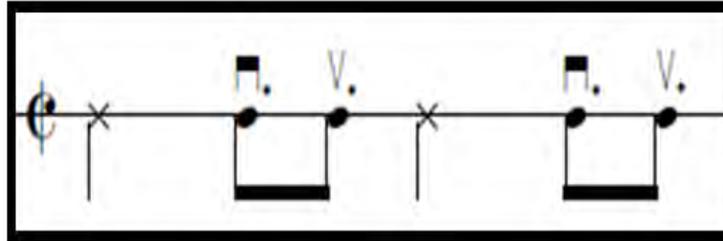


Figura 46. Articulación rítmica de Cumbia para Güiro

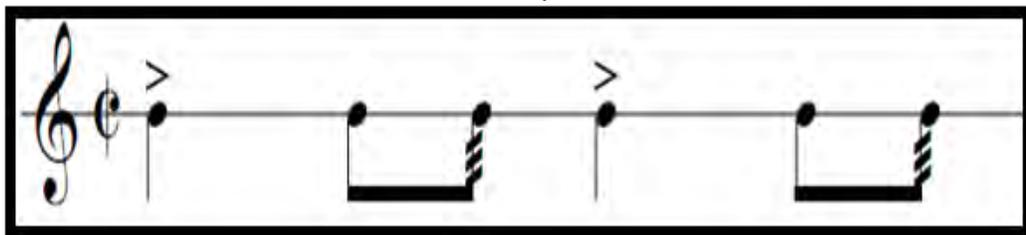


Tabla 49. Formato instrumental de Pedro Álvarez (Ricaurte Nariño)

FORMATOS	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Solo de Marimba (Bases de ritmo)	Melodías de improvisación Marimba	Bordón de Marimba	Marimba

Bases de marimba, Pedro Álvarez

Figura 47. Bordón de Agua Larga



Figura 48. Melodías para improvisación en el ritmo de Agua Larga



Figura 49. Bordón Caramba corta

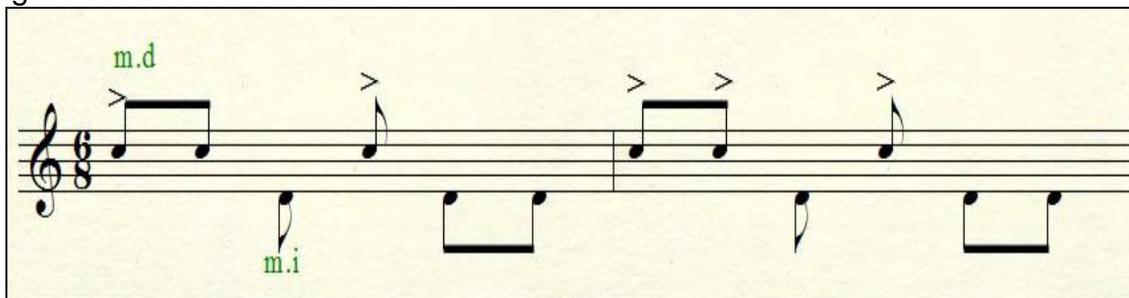


Figura 50. Melodías para improvisación en el ritmo Caramba corta



Figura 51. Bordón indígena

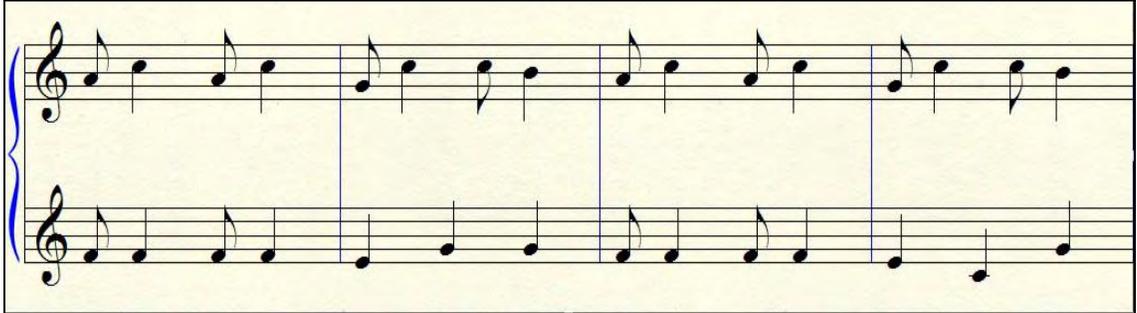


Tabla 50. Formato instrumental del grupo Marimba y sabor, de Luís Carlos

FORMATOS	ORGANOLOGIA		
	MELODICO	RITMO-ARMONICO	PERCUSIVO
Conjunto de Marimbas	Marimba	Bordón de Marimba	Güiro, guasa, Block, bombo y congas.

Figura 52. Convenciones para el uso de las manos

SIMBOLOGIA PARA MANOS

- Tocar con mano derecha
- Tocar con mano izquierda
- ♪ Nota con acento
- >

Figura 53. Convenciones para lectura de las congas

CONGAS

A = Abierto en la conga
grave y aguda

Q = Tabla o quemado

P = Punta de los dedos

U = Fondeo o palma
de la mano

Q P A U A U

Figura 54. Convenciones para lectura del güiro y las maracas

GUIRO Y MARACAS

↑ (up) Golpe hacia arriba

↓ (down) Golpe hacia abajo

↑ Para güiro: Golpe hacia arriba raspando

Figura 55. Convenciones para lectura del Bombo

BOMBO (BANDA Y ANDINO)	
	Golpe normal
	Golpe en el aro para bombo Andino
	Golpe en el vaso para bombo de Banda

Estas convenciones, también sirven para el Bombo Ricaurteño

Figura 56. Convenciones para lectura del Guasa

	(down) Golpe hacia abajo
	Sacudir

Figura 57. Base de Son sureño marimbas de Ricaurte

Formatos marimba de ricaurte
Sonsureño Como toca el grupo Marimba y sabor

The musical score is written for six instruments: Guiro, Block, Congas, Bombo, and Guasá. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is divided into two measures, with a repeat sign at the end of the second measure. The Guiro part consists of eighth notes with accents. The Block part has notes with accents and a 'Q' above the first note. The Congas part has notes labeled 'P', 'A', and 'U'. The Bombo part has notes with accents. The Guasá part has notes with accents and a series of up and down arrows below the staff.

Guero

Block

Congas

Bombo

Guasá

Figura 58. Base de currulao marimbas de Ricaurte

Currulao

The image shows a musical score for marimba, titled "Currulao". It consists of seven staves. The first and seventh staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with beams, marked with accents and slurs. The second and sixth staves have single notes with accents. The third and fourth staves contain more complex rhythmic patterns, including slurs and accents, with the letter "A" written below them. The fifth staff has single notes with accents. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The second measure is mostly empty, with a double bar line and a slash indicating a repeat or continuation. At the bottom of the first measure, there are six arrows pointing up and down, indicating the direction of mallet strokes.

Figura 59. Base de cumbia marimbas de Ricaurte

Cumbia

The musical score is written in 2/4 time and consists of six staves. The first four staves are for marimbas, and the last two are for a vocal line. The vocal line has lyrics 'Q A U Q A U'. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the main rhythmic pattern, and the second measure contains a variation of the pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

8.3 ORGANOLOGÍA

Identificar la organología propia de las agrupaciones de músicas tradicionales de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y de la zona rural del municipio de Pasto.

En las regiones que se investigaron existen diferentes organologías debido a la diversidad de ritmos e influencias culturales que existen. Hemos identificado con esta investigación que en los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y la zona rural de Pasto, manejan instrumentos como: La guitarra, La guitarra requinto, El Acordeón, El teclado electrónico, La Marimba, Güiro de calabazo y Güiro metálico, El guasa, La timba, El bombo, Las congas, La campana y El Block, en ocasiones se incorporan otros instrumentos a los formatos originales como El bajo eléctrico, El timbal y los coros.

La función del bombo, Las congas, Los güiros, La timba, campana y El Block es percusiva, instrumentos como la marimba, La guitarra requinto, El acordeón, El teclado electrónico y el bajo eléctrico son ritmo-armónicos; las voces, el requinto, El acordeón, El teclado electrónico (instrumentos melódicos) y la marimba son melódicos. Como podemos observar hay instrumentos que desempeñan varias funciones a la vez, en esta organología no tendremos en cuenta los instrumentos que se utilizan de forma ocasional.

La música tradicional que investigamos en las diferentes regiones se ejecuta con el formato del conjunto tradicional campesino que consta de: Guitarra, Guitarra requinto, voces masculinas y güiro. Este formato produce un sonido típico en este estilo de música,

Estos instrumentos tienen características particulares que los identifican, el tamaño, la forma, el material, la afinación, la textura, el color y el diseño que los hacen únicos.

8.3.1 La marimba de chonta. La marimba de chonta es un Instrumento de percusión del pacifico sur colombiano que pertenece al orden de los determinados, ya que produce alturas sonoras identificables. Es de origen africano y se construye con tarros de guadua especial realizando agujeros por su parte superior, por donde pasa un tubo o varilla que las organiza en hileras. Las cortezas del árbol de chonta de la región, van cortados de mayor a menor tamaño, estos trozos reposan amarrados suavemente a dos tiras de madera, que están ubicadas sobre un marco y que actúan como resonadores. El diámetro de la marimba varía de acuerdo al gusto del constructor (mediana o grande).

Foto 6. La marimba de chonta



Fuente. Videos realizados por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Las chontas o tablillas son como teclas de madera que se percuten o golpean con dos palos con forma de baquetas, estos protegidos con bolas de caucho en las puntas para hacer contacto con las chontas. La marimba se utiliza para tocar melodías y para realizar acompañamientos a través de estructuras rítmico-melódicas.

Es un instrumento arraigado en la parte sur del pacífico colombiano pero actualmente utilizado en otros municipios del departamento de Nariño, este instrumento goza de gran importancia en el formato musical de marimbas, ya sea destacándose como solista o realizando la base para los cantos populares (esto último más utilizado en la región del pacífico), también sirve de apoyo a grupos de danzas en eventos regionales, municipales y departamentales tales como los carnavales que se realizan año tras año en casi todos los municipios del departamento sin olvidar y el encuentro de culturas andinas que tiene lugar en el municipio de Pasto.

En el conjunto de marimba en el cual es el protagonista, la marimba es por excelencia el instrumento solista y cantante en la interpretación de currulaos, son sureños y cumbias

Foto 7. Dos ejecutantes en la marimba



Fuente. Video grabado en la Plaza del Carnaval de Pasto, Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Otra característica denota el tocar melodías con un revés de acompañamiento, clásicamente son dos los ejecutantes de la Marimba, en su parte baja o izquierda, está el llamado bordón, aquel quien lleva el Bordoneo ejecuta una base ritmo armónica con una cierta constancia ó poca variabilidad en su esquema, mientras que en la parte superior otro ejecutante más experimentado realiza el canto o la melodía improvisando en la Marimba.

Entre las Marimba encontramos inconvenientes al poner en ejercicio dos o más Marimbas de zonas diferentes, ya que sus tonalidades cambian, ya sea por su diferente altura en el tamaño de las Chontas (Afinación) y también por los rasgos de acentuación como elemento estilístico y el desconocimiento del acento temático. Este fenómeno, no ha permitido que en el Pacífico Colombiano se unifique o haya una unidad sistemática de criterio en la construcción y afinación de las mismas, ó sea, que según la región, existe un tono de afinación diferente para su Marimba, en esto influye el oído ancestral y natural adquirido de la experimentación musical, ya sea tocando o construyendo el instrumento y a partir de lo que se ha escuchado en su entorno próximo, ya sea aldea, pueblo, comunidad, caserío, etc. Aunque últimamente la afinación se ha estandarizado un poco, con el uso de dispositivos modernos como el afinador electrónico, que si bien es utilizado para afinación de instrumentos en general, para la marimba resulta un tanto complicada por los armónicos que esta produce.

Actualmente en Ricaurte Nariño, existen varios fabricantes de marimbas entre ellos Luís Carlos Chicaiza y Pedro Álvarez, que fabrican marimbas de diferentes características, unas son desarmables y de piso, esto facilita su transporte y el tiempo de ensamble que dura aproximadamente de diez a quince minutos. Las otras son fijas, entre estas, algunas son colgantes y otras son de piso.

Foto 8. La marimba fija y colgante fabricada por Pedro Álvarez



Fuente. Video grabado en Ricaurte Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Aquí vemos como los músicos desarman la marimba de chonta después de una presentación:

Primero: Se retiran los trozos de chonta que van amarrados sobre los rieles del marco de madera con una fina cuerda plástica.

Foto 9. Retirando las tablillas de chonta de la marimba



Fuente. Videos o DVD # XX Video grabado en la Plaza del Carnaval de Pasto, Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Foto 10. Guardando las tablillas de chonta de la marimba



Fuente. Video grabado en la Plaza del Carnaval de Pasto, Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Segundo: Se retiran los tubos de guadua de las varillas

Foto 11. Retirando los tubos de guadua de las varillas



Fuente. Video grabado en la Plaza del Carnaval de Pasto, Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Tercero: Se guardan estos tubos en la caja de cartón

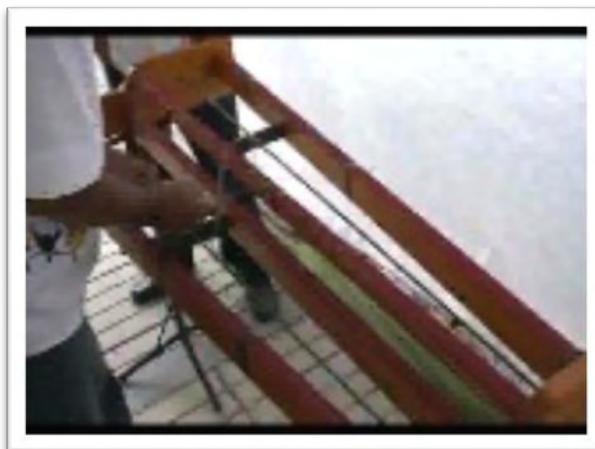
Foto 12. Guardando los tubos de guadua



Fuente. Video grabado en la Plaza del Carnaval de Pasto, Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Cuarto: Se procede a desarmar y doblar el marco de soporte

Foto 13. Doblando el marco de base



Fuente. Video grabado en la Plaza del Carnaval de Pasto, Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Al observar la función que este instrumento desempeña en el grupo, podemos afirmar, la marimba es el instrumento más versátil dentro de este formato instrumental, porque contiene los tres elementos básicos de la música como la melodía, el ritmo y la armonía, por este motivo es un instrumento completo y

autosuficiente, se puede interpretar sin el acompañamiento de otro tipo de instrumentos.

8.3.2 El guasá. Es un instrumento de percusión típico del litoral pacífico sur del orden de los idiófonos, que produce sonidos indeterminados (Sin altura sonora), sostiene una o variadas bases rítmicas dentro de una misma pieza musical.

Se construye con material propio del medio o región, ya sea Guadua u otra corteza de árbol con un diámetro longitudinal que oscila entre 40 y 50 cm., aproximadamente, por 6 cm. u 8 cm. de ancho o espesor, en el cual un extremo de la nudosidad del cono cilíndrico sirve de protector o tapón y el otro extremo va sellado con una tapa de la misma caña o guadua, en su interior posee una serpentina en espiral, que contacta con las semillas depositadas allí para la producción del sonido característico de este mágico instrumento. Puede producir sonoridades naturales que simulan lluvias, movimientos de aguas de mares y riachuelos entre otros.

Foto 14. El guasa tocado por las mujeres del grupo



Fuente. Video grabado en la Plaza del Carnaval de Pasto, Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Su ejecución se realiza a través de movimientos de manos y brazos con desplazamientos diagonales, frontales y ascendentes, que logramos denominar como meceos. Podemos definirlo como una maraca tubular africana se usa en el formato de conjunto de marimba, particularmente para el acompañamiento percusivo de sus bordoneos y melodías.

8.3.3 Las congas. Inicialmente el nombre actual de este instrumento de percusión no era “conga”, sino “Tahona” debido a sus raíces africanas, este era el nombre que originalmente tenía, impuesto por los nativos africanos, luego se le

llamo tumba, cuyos antecedentes vienen de la fonética lingüística de los bantú (África) posteriormente adopto nombres como “Salidor” “3-2” y “quinto”, no es hasta los años 50 en que el nombre de conga se populariza en el mundo por el apogeo de la salsa y los ritmos caribeños, siendo este un nombre más comercial que autóctono.

Foto 15. Tocando las congas en el grupo Marimba y sabor



Fuente. Video grabado en la Plaza del Carnaval de Pasto, Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Las congas han evolucionado drásticamente tanto en técnica como en morfología a través de los años, sus orígenes se remontan a la época prehispanica, adaptado de África, el tambor de makuta⁴⁸ ha sido identificado como un antepasado posible del tambor en forma de barril cubano conocido como tumbadora. A pesar de cualquier linaje remoto de África, no podía haber sido desarrollado sin la tecnología de fabricación y materiales de los europeos incluyendo los barriles de vino españoles.

Al principio, las tumbadoras desempeñaron un papel mayormente folclórico en Cuba. Cuando el género afro-hispánico de la rumba surgió en La Habana y Matanzas, se tocaba inicialmente en cajas de bacalao o de velas (barriles de dichos productos), las cuales se transformaron eventualmente en los llamados cajones. Tales instrumentos improvisados fueron remplazados (al menos parcialmente) por las tumbadoras; posteriormente en el siglo XXI este modelo rudimentario de la tumbadora fue adquiriendo una forma más parecida a que la

⁴⁸ Se cree fue traído a Cuba por los esclavos Bantú, provenientes del Congo.

El makuta, usado para ceremonias religiosas, es un tambor construido de un tronco de madera hueco con una membrana que se coloca sobre una de sus partes abiertas. (batería. about.com).

que tenemos hoy en día, aunque aún era un tambor muy sencillo, que estaba comprendido del solo vaso y el cuero, este último estaba sujeto a la boca de la conga con clavos, no existían los herrajes, se afinaba el cuero (o parche) acercándola al fuego, no es hasta los años 40 en que aparecen los herrajes de afinación en las congas, esta adaptación que la revoluciono es atribuida al pionero Potato Valdés.

Las congas se tocan con golpes directos de las manos, en casos muy particulares se tocan con baquetas. Como la mayoría de los membranófonos latinoamericanos que han perdurado, su parche originalmente estaba hecho de cuero natural, es decir de ganado animal, aunque actualmente también se fabrican sintéticos, estos últimos son más resistentes, los sonidos son más fáciles de obtener y no se desafinan con el cambio de temperatura, ambos cueros tienen sus pro y sus contra. El ejecutante de congas puede tocar sentado o de pie. Es habitual que la conga se presente por pares sobre un trípode, como ocurre con los timbales, aunque también las podemos encontrar con un formato de tres, cuatro, cinco hasta 6 congas (lo cual no es tan habitual). La conga está constituida por un vaso (el tambor de madera que está hecha de gajos y en raros casos de una sola pieza). Un cuero, un aro y 5 herrajes que sirven de afinadores del parche, (también las hay de 6 herrajes).

Existen varios golpes:

- Tono abierto (Open o Abierto)
- Tono ahogado (*Muff*)
- Tono seco abierto (Mejor conocido como *Open-Slap*)
- Tono seco tapado(o *Slap*)
- Tono bajo de palma (mejor conocido como bajo)
- Toque de punta
- *Hillfinger* (bajo y dedos)
- *Glissando*

En la escritura musical, cada uno de estos toques tiene un símbolo que los representa.

Hay hasta 5 tipos de congas, que se diferencian por su tamaño y afinación, de más agudo a más grave:

El Re-quinto: conga de cuerpo delgado de afinación muy aguda aún más alta que la del quinto. Su función en la rumba es improvisar. El Quinto: conga de cuerpo delgado de afinación aguda. Estos dos son utilizados a manera de cencerro habiendo ya desarrollado la independencia en este instrumento musical, útil para marcar el tiempo.

Macho, 3-2 o Conga: de cuerpo mediano, se puede afinar de 2 formas: una es más aguda para poder tocar como tumbadora central en formato de dos o más congas; la otra es más grave para poder tocar únicamente esa tumbadora en la rumba.

Hembra o Tumbadora: afinación grave, su cuerpo es más ancho.

Re-tumbadora: es la más grave de todas, su cuerpo es más ancho que todas las demás.

Las congas se manufacturan de distintos tipos de materiales. El más utilizado es la madera pero las hay construidas de fibra de vidrio o "fiberglass"; hay modelos viejos manufacturados en metal. Los fabricantes más conocidos son Latin Percussion, Meinl Percussion, y Pearl. La afinación del quinto con respecto a la tumbadora es de intervalo de cuarta justa, llevando este último la nota más grave. La función del quinto es marcar un ritmo base como el block o la campana, mientras la tumbadora rellena la rítmica con sus variaciones rítmicas. Estos dos instrumentos reemplazan a los cununos, cumpliendo similares funciones que desempeñan en el formato original de marimbas del pacífico Sur y Norte. En el caso de la música de marimbas de Ricaurte se utilizan solo el quinto y la tumbadora.⁴⁹

8.3.4 El bombo. Tambor cónico de doble parche que se percute con dos palos, uno de ellos golpea la madera, mientras que el otro recubierto en su punta con tela, caucho o espuma golpea el cuero y también a veces el borde.

Este tipo de bombo produce un sonido de tono medio y la función que desempeña este instrumento en el grupo, consiste en marcar el tiempo fuerte o pulso en la madera junto a instrumentos como la campana y el Jean Block, los sonidos graves son marcados en el cuero produciendo un sonido bajo.

⁴⁹ Wikipedia. (citada noviembre 2011)

Foto 16. Tocando el Bombo en una presentación



Fuente. Video grabado en la Plaza del Carnaval de Pasto, Nariño por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Esta es la descripción de la organología del Municipio de Ricaurte, teniendo en cuenta que pueden existir varios formatos en otras agrupaciones de esta región del departamento de Nariño.

8.3.5 El teclado electrónico:

Foto 17. Teclado electrónico Yamaha



Fuente. http://es.wikipedia.org/wiki/Teclado_electrónico

Un teclado electrónico es un instrumento de teclado que generalmente puede reproducir muchos sonidos, similares o no a los que producen otros instrumentos musicales. En algunos casos, su funcionamiento se basa en mecanismos eléctricos, electrónicos o digitales que crean los sonidos. Aquí se encuentran tanto los sintetizadores como otros instrumentos originalmente creados para imitar pianos (Rhodes, pianos acústicos, etc.) u órganos (Hammond).

Otros teclados reproducen muestras (en inglés samples) de sonidos previamente grabados. Éstos pueden venir fijos “de fábrica”, o ser capturados y manipulados mediante un sampler. Una de las primeras versiones de éste tipo de teclado fue el Mellotron, el cual reproducía muestras de instrumentos reales grabados en cintas, con una muestra diferente para cada nota. Estos teclados tienen una variedad de estilos musicales y la función de crear otros ritmos nuevos a partir de los existentes si se prefiere.

También hay teclados que combinan las dos facetas de los dos anteriores, incluyendo tanto instrumentos como pueden ser la guitarra, el piano, la trompeta, etc., como sonidos de palmadas, números en inglés o español, helicópteros.

Los sintetizadores y sampleadores no necesariamente cuentan con un teclado para ser tocados. En los últimos años se han desarrollado teclados controladores para el protocolo MIDI, los cuales no producen sonidos por sí mismos, sino que envían señales MIDI a un sintetizador, sampler o computadora capaz de interpretarlos y traducirlos en sonidos.⁵⁰

En la composición Antonio utiliza el registro medio-agudo del teclado para realizar sus melodías, y el registro medio-grave para los acordes y el bajo. Cabe destacar que el no utiliza los ritmos incorporados del teclado para componer sus canciones. En algunas ocasiones utiliza la voz cantada para componer sus melodías.

⁵⁰ Wikipedia. Citado noviembre 2011. Disponible en Internet: [http://es.wikipedia.org/wiki/Teclado electrónico](http://es.wikipedia.org/wiki/Teclado_electrónico)

Foto 18. Antonio Benavides utilizando su instrumento



Fuente. Videos de esta investigación, grabado en la vivienda de Antonio por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Este instrumento lo utiliza también para tocar en reuniones familiares. Este instrumento también lo emplea en la grabación casera de sus temas inéditos, utilizando los diferentes sonidos de instrumentos como trompeta, acordeón, violines, piano, etc.

Como anécdota especial, grabando en su computador el tema Carnaval en ritmo de son sureño, utilizó unas maracas hechas con una taza de porcelana rellena de arroz, tapada con un trozo de papel y amarrada con un pedazo de cuerda o piola, Debido a que en el momento no contaba con este instrumento de percusión.

Otro instrumento que toca Antonio pero con menor habilidad, es la guitarra acompañante, ejecutando ritmos de bolero, vals, pasillo, cumbia entre otros.

Esta es la descripción de la organología utilizada por este compositor, pero pueden existir otros compositores en esta zona con otras características en su organología.

8.3.6 El güiro. Instrumento de origen Africano, que se utiliza 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 güícharo, aunque no se descarta la utilización de este instrumento por los amerindios. En Colombia existe un material de extracción natural llamado calabazo, propio de la región del departamento Cauca con el que se realiza la construcción de este instrumento, difundido en muchas partes del territorio del país, este instrumento se caracteriza porque tiene dos huecos en la parte posterior y, en la parte frontal tiene surcos,

los cuales, al ser friccionado con el tenedor, emiten un sonido percusivo musical. El tenedor o trinche como lo llaman, está construido en madera, alambre.

Foto 19. Güiro de Arturo tandioy.



Fuente. Fotografía tomada por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

Este instrumento cumple una enteramente función rítmica dentro de la canción, interpretando la misma célula rítmica durante toda la obra, con algunas variaciones leves.

8.3.7 El acordeón. Tenemos que remontarnos año 2700 a.C. con el órgano de boca o Teheg como primer vestigio de lo que será luego un acordeón, más adelante, en los vitrales de las catedrales de la Edad Media, aparece con el nombre de archichembalo o armónica, entre los años 1817-1822 David Buschman crea el instrumento con cinco botones melódicos y dos bajos; en los mismos años aparece la hermana menor del acordeón con el nombre de Wheatstone, de 24 botones en cada mano, fuelle de cuatro pliegues. Su expansión llega hasta Estados Unidos y a Latinoamérica. Aparece una variante del acordeón como lo es el Bandoneón instrumento que tendrá gran importancia en Europa y más adelante lo acogerá Argentina, la primera fábrica de acordeones es registrada en Toulla Rusia.

Foto 20. Orlando Gamboa tocando su acordeón



Fuente. Videos de esta investigación grabado en la casa de Orlando Gamboa por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

A la mitad del siglo XIX de los años 1850 en adelante el Francés Bouton fabrica el acordeón piano lo que tiene una expansión grande en todo el mundo, en el año 1930 es dotado de registros (mecanismo que tiene este instrumento para variar su timbre). El acordeón de punto como se lo conoce en la actualidad es de KirilDemon, Viena 1829, que fue traído a Colombia por inmigrantes alemanes procedentes de Curazao que entra a Colombia por Riohacha, la Guajira en 1885.

En ninguna de las regiones como Yacuanquer, Ricaurte y Zona rural de Pasto (Mocondino y el Rosario) se encuentra vestigios del acordeón de punto, pero si hay presencia del acordeón piano.

La función principal del acordeón en el grupo Son Guasquero es melódica, ayuda a reforzar la melodía principal intercalándola con el requinto. El intérprete utiliza muy poco los bajos, porque que su conocimiento del instrumento es muy limitado.

8.3.8 La guitarra requinto. La guitarra requinto es similar a la Guitarra acústica, en su construcción y forma; pero, su registro es más agudo, su caja y su diapasón son más pequeños, sus trastes son de menor dimensión y su afinación es: la, mi, do, sol, re, la.

Ha tenido gran difusión en México, donde se utiliza principalmente para la interpretación de boleros, trova yucateca y sones istmeños, también la quinta huapanguera (instrumento de cuerda mexicano) se conoce como requinto.

Foto 21. El requinto de Alfredo Narváez



Fuente. Videos de esta investigación, grabación realizada en la Vereda El Rosario por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

La función de la guitarra requinto es melódica, realizando las melodías en la introducción e interludios y cumple función ritmo-armónica reforzando la parte ritmo-armónica de las secciones cantadas.

8.3.9 La guitarra. Más que un instrumento musical de raíces europeas o árabes, debe considerarse un instrumento que nace como consecuencia del contacto de las culturas hispano-cristiana e hispano-musulmana en la Edad Media. Entre los siglos XVI al XVIII existía en España una guitarra de cuatro pares de cuerdas muy parecida al instrumento actual y en las tierras musulmanas una de tres pares llamada guitarra morisca siendo los predecesores de la guitarra Española.

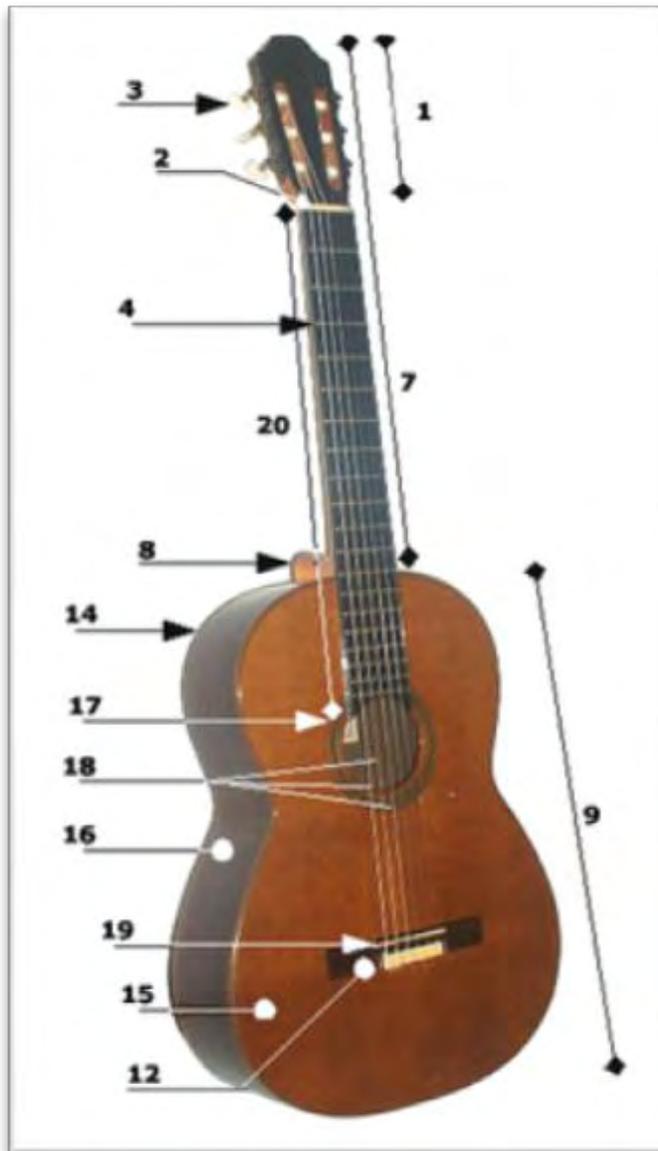
En el siglo XVI se aumenta la quinta cuerda a la guitarra, vihuelistas como Mudarra, Fuellana hicieron muchas obras para guitarras de cuatro y cinco órdenes. La guitarra de 5 órdenes se impuso como modelo en toda Europa gracias a la obra “Guitarra española de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado” publicada en 1596 por el catalán Joan Carles Amat (1572/1642) que obtuvo un éxito extraordinario en toda Europa y generalizó su denominación.

Solo hasta el siglo XVIII aparece la sexta cuerda se coloca trastes hasta la boca, clavijero metálico, es incluida en la música de cámara

La llegada de los colonizadores españoles a América, extendió los instrumentos de cuerda: guitarras vihuelas... entre la población indígena y más tarde criolla del Nuevo Continente que la adoptó en sus formas musicales.

Surgiendo una serie de instrumentos autóctonos de la familia de la guitarra como el tiple colombiano, la jarana mexicana, la mejoranera panameña, el charango peruano – boliviano, el tres cubano. El cuatro puertorriqueño... Convirtiéndose con el paso del tiempo en un elemento fundamental de su propio folclore. La guitarra es un instrumento musical armónico-rítmico que es utilizada para acompañar a la guitarra requinto, su papel es mantener el ritmo de una canción y proporcionar armonía a los instrumentos y voces. La función es armonizar y tocar o “marcar” los bajos o bordones que se ejecutan en las cuerdas más gruesas.

Foto 22. La Guitarra



Fuente. [Wikipedia.org/wiki/Guitarra](https://es.wikipedia.org/wiki/Guitarra)

1. Cabeza y clavijeros
2. Cejilla
3. Clavija
4. Mástil
7. Trastes
8. Cuello
9. Caja (clásica) o cuerpo
12. Puente
14. Fondo
15. Tapa (armónica)
16. Aro
17. Roseta y boca
18. Cuerdas
19. Solleta
20. Diapasón

Foto 23. Vista lateral y frontal del clavijero de una guitarra.



Fuente. [Wikipedia.org/wiki/Guitarra](https://es.wikipedia.org/wiki/Guitarra)

Foto 24. Guitarra de Arturo tandioy.



Fuente. Fotografía tomada por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

8.3.10 La Timba. La timba (especie de conga pequeña que se sostiene alrededor del cuerpo y sobre un costado) es una de las constantes percusivas de las músicas campesinas, su construcción se hace con tablillas las cuales van unidas dándole su forma cilíndrica, tiene un parche de cuero tensado por un aro metálico. La manera de interpretar este instrumento es muy peculiar ya que con una mano se golpea el parche de cuero y con un anillo grande se efectúa el otro golpe en el cuerpo de madera del instrumento.

Foto 25. La Timba



Fuente. Videos de esta investigación, grabado en el municipio de Yacuanquer por el grupo de investigación de Colombia Creativa.

8.4 DEVELAR LA REPRESENTACIÓN QUE TIENEN LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE LOS MUNICIPIOS DE YACUANQUER, RICAURTE Y DE LA ZONA RURAL DEL MUNICIPIO DE PASTO SOBRE EL ASPECTO CULTURAL, TERRITORIAL Y COMUNITARIO.

Cuando hablamos de develar nos estamos refiriendo, a publicar lo que hasta ahora ha sido ignorado, en este caso las prácticas musicales tradicionales, estas son de gran importancia en el contexto socio-cultural del departamento de Nariño porque representan la identidad cultural develando sus costumbres y tradiciones. Esta representación, es un contenido mental que restituye simbólicamente algo ausente, es portadora de un significado asociado que le es propio, al ser formulada por sujetos sociales, no se trata de una simple reproducción, sino de una complicada construcción del carácter activo y creador de cada individuo, el grupo al que pertenece y al contexto que lo rodea. Las representaciones musicales han apuntado siempre a mostrar la parte exterior de una realidad, dejando a un lado la parte más importante que es la *realidad interior*. Esta se percibe como un conocimiento que tienen los músicos a partir de sus propias experiencias, logrando de esta manera hacerla evidente, por medio de esta se integran en grupos para intercambiar experiencias y vivencias musicales para liberar imaginación y creatividad.

Toda representación social posee los siguientes rasgos (Jodelet, 1986: 478):

- a) siempre es la representación de un objeto.
- b) tiene un carácter de imagen y la propiedad de poder intercambiar lo sensible, la idea, la percepción y el concepto.
- c) tiene un carácter simbólico y Significante.
- d) tiene un carácter constructivo.
- e) tiene un carácter autónomo y creativo.⁵¹

Las músicas tradicionales de los municipios de Yacuanquer, Ricaurte y la zona rural del municipio de Pasto son muy importantes, porque tienen representación en el aspecto cultural: con la arqueología, las artesanías, las festividades, la población, los mitos y leyendas, los ritmos, las danzas y los personajes; en lo territorial: los lugares, los asuntos políticos, históricos y jurídicos, los ámbitos ancestrales y los espacios territoriales; en lo comunitario con la escenificación de cultos y los desfiles en general. Estas músicas de alguna manera, siempre están en relación con cada uno de estos aspectos, constituyéndose en el eje articulador de la cultura.

⁵¹ Wikipedia. (citada febrero de 2012). Consultada en internet: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Representaciones_sociales&oldid=53565074>

8.4.1 La representación que tienen estas músicas sobre el aspecto cultural.

Las músicas tradicionales siempre han estado presentes, convirtiéndose en fiel testigo de las diferentes manifestaciones culturales de estas regiones; donde las primeras festividades de esta nueva sociedad en formación fueron en honor a los santos cristianos- católicos, que datan desde los tiempos de las encomiendas, donde también existieron ritos que se negaban a desaparecer, como las tradiciones aborígenes con sus guacas (dioses para la cosmogonía indígena) bajo el yugo inclemente de sus conquistadores, donde todas estas poblaciones se gestaron alrededor del culto a las imágenes religiosas, costumbre que perdura hasta el momento representando la cultura musical en todas las regiones del departamento de Nariño, con mayor énfasis en la población rural, que ha permitido el desarrollo musical de los cultores tradicionales, esto se ve reflejado en las composiciones, que revelan la naturaleza interior, desde el punto de vista etnográfico donde lo primordial es ver más allá de lo evidente, como ejemplo representativo, podemos referirnos al compositor Fernando Pumalpa donde en una de las canciones, rescata el relato del abuelo, que trata sobre la aparición de la virgen en el bosque, este realiza una composición llamada Sta. María Magdalena ella representa un icono religioso dentro del contexto socio-cultural; todo este tejido social y cultural se desarrolló sobre la piedra angular que fue la religión.

En el municipio de Yacuanquer en 1993 comienzan los encuentros de música campesina que buscan rescatar las diferentes manifestaciones musicales de las veredas, luego en el año 2000 estos encuentros se convierten en festivales de música campesina, que se constituyen en la representación del carácter simbólico y significativo de las músicas tradicionales. A raíz de estos encuentros se han logrado realizar algunas grabaciones de estos festivales financiadas por el municipio. Los carnavales de Yacuanquer y las fiestas religiosas del pueblo se convierten en escenarios para la práctica de las músicas tradicionales, en las fiestas del Señor de la agonía de la vereda Chapacual, donde existían músicas tradicionales campesinas que acompañaban los desfiles durante diez días, convirtiéndose en una las principales representaciones de la cultura musical en esta región.

Las músicas tradicionales son importantes porque constituyen la identidad de este municipio departamento, ya que se narran en las composiciones, costumbres y vivencias de la comunidad formando una memoria cultural en los pobladores. En el municipio de Ricaurte se celebran las festividades de kwaiquer(hoy Kwaiker Viejo, donde se existió una alta concentración de indígenas con el mismo nombre y por ende autoridad civil y religiosa impuesta por los españoles) en estas festividades la música es de gran representación cultural para el municipio de Ricaurte, porque se constituyen en una tradición religiosa desde los indígenas hasta la actualidad, allí era contratado al músico tradicional Pedro Álvarez para tocar ritmos como: currulaos, bambucos, corridos y cumbias, estos ritmos que provenían de la música que él escuchaba

en radiolas (Tipo de radio antiguo que además tenía la función de reproducir discos *long-play* o de larga duración fabricados en acetato). La música ecuatoriana se comenzó a escuchar en estas radiolas, ya sea en emisoras o en *long-plays*, lo que se constituyó en una influencia para las músicas de marimba de este municipio que representan la cultura de esta región.

En la investigación encontramos corregimientos en donde se realizan prácticas de músicas tradicionales, por ejemplo en la vereda el Rosario del corregimiento de Jamondino, donde existe un trío de música inédita llamado: El trío los diferentes, que ha participado en la eliminatoria del concurso de música campesina que se realizó en el corregimiento del Encano, el día 12 de Octubre del 2011, donde el trío muestra su música dando a conocer el carácter simbólico y significativo que tienen estas músicas en la vereda El Rosario; también han develado la representación musical tradicional en los festivales del corregimiento de Jamondino; ellos participan en las serenatas a los santos católicos, en especial a la Virgen del Rosario, que se celebra el día 12 de Octubre del 2011, a partir de esta fecha las vienen realizando todos los años. El trío ha dedicado varias composiciones a San Sebastián y también ha asistido a las fiestas de la vereda Yascual, haciendo que estas se constituyan en la representación del carácter simbólico y significativo de las músicas tradicionales, músicas que son representativas para la vereda; Acercándonos al municipio de Pasto encontramos el festival de música campesina que realiza las eliminatorias en los corregimientos: El Encano, Catambuco, Genoy y en la vereda El Socorro que se realiza hace nueve años, este tiene dos modalidades: La primera modalidad es la música tradicional campesina y la segunda las nuevas tendencias en música tradicional (que son músicas campesinas, realizadas con ritmos tradicionales y formatos instrumentales diferentes al original), este festival es importante porque busca estimular la producción de valores culturales a nivel local y regional; fortalece el desarrollo y promueve manifestaciones musicales autóctonas. Todos estos valores culturales autóctonos están reflejados en la música tradicional, que se percibe como un conocimiento que tienen los músicos a partir de sus propias experiencias, logrando de esta manera hacerla evidente en estos festivales.

8.4.2 La representación que tienen estas músicas sobre el aspecto comunitario. La música que empezó en las antiguas comunidades que fue impuesta en el proceso de interculturalidad no recíproca, sino forzada, se dividió en dos direcciones, la primera era puramente religiosa y dedicada a los cultos de los santos católicos, mientras que la segunda aprovechó las enseñanzas musicales de estos religiosos y los combinaron con los ritmos mestizos nacientes como dice Javier Ocampo: “Los aires folclóricos sureños reflejan la melancolía y el vigor de la raza indígena inca, quiteña, de los Pastos y Quillacingas, mezclados con los aires folclóricos españoles y mestizos” de estas combinaciones surgen ritmos en Nariño como bambucos, pasillos, danzas y otros, escuchamos también las puyas, sanjuanitos, albazos y otros ritmos típicos del Ecuador, que son

utilizados para realizar la música del pueblo. Esta expresión musical que se conserva y a la vez sufre modificaciones por influencias externas, se sigue practicando actualmente en las comunidades, convirtiéndose en la representación de la identidad de la comunidad. Estas músicas al pasar de los años, se han convertido en resistencia social y musical, porque han sobrevivido buscando elementos en lo local y lo foráneo, se han adaptado a los cambios socio-culturales, porque incorporan temáticas e ideas relacionadas a esos cambios, "...1950 los abuelos hablaban de un pasillo, de un Bambuco....hablaban de un Son sureño que venía del Ecuador..."(Orlando Gamboa) vemos claramente la influencia de los ritmos del Ecuador en las músicas del departamento de Nariño, que eran conocidos por las generaciones anteriores.

En el aspecto comunitario, estas músicas tradicionales toman importancia en lo religioso como: La fiesta de la virgen del Rosario y San Sebastián de Yascual, Santa María Magdalena y el señor de la agonía en Chapacual, en las festividades de Kwaiker del municipio de Ricaurte. Las músicas tradicionales también tienen importancia en las fiestas familiares, estas músicas develan la representación de la identidad de las comunidades del Departamento de Nariño.

En Ricaurte la música tradicional comienza a difundirse en la comunidad, por medio de las clases para aprender marimba y cununos, también la fabricación de estos instrumentos, clases que imparte Pedro Álvarez a los niños de las regiones como Altaquer y Ricaurte, en el municipio de Yacuanquer se encuentra el músico Orlando Gamboa quien utilizó su acordeón para musicalizar, las pasadas del niño Jesús, que se realizaba a las cinco de la mañana en épocas decembrinas en otras ocasiones ayuda a recaudar dineros para las fiestas religiosas, que son destinados a los gastos parroquiales y fiestas patronales, en las cuales está vinculada toda la comunidad. Francisco Jojoa en el año de 1969 con la música de su agrupación Flor del campo, acompañó en los traslados de los niños muertos.

Al dar a conocer esta tradición musical, podemos decir que esta música es símbolo representativo de la comunidad, de las tradiciones y costumbres que le son propias y auténticas, construyéndose sobre ideologías que permanecen latentes en el contexto donde se desarrollan.

8.4.3 La representación que tienen estas músicas sobre el aspecto territorial. En el aspecto territorial debemos tener en cuenta los lugares, los asuntos políticos, históricos y jurídicos, los ámbitos ancestrales y los espacios territoriales. Cuando hablamos de este aspecto es necesario conocer la diversidad cultural, para saber de dónde vienen y cuál es la representación que tienen las músicas tradicionales en la región.

Para la difusión de las músicas tradicionales en Departamento de Nariño existen los medios de comunicación, es importante mencionar que la fuente de mayor

influencia en los municipios ha sido, la emisora radio Zaracay, de Santo Domingo de los Colorados; esta se encarga de transmitir los ritmos musicales ecuatorianos, en todas las regiones del Departamento de Nariño. Otra forma de difundir las músicas tradicionales, es por medio del desplazamiento de los grupos musicales a otras regiones, donde son contratados, un ejemplo es la música de marimbas de Ricaurte, que empieza a desplazarse a otras regiones como Cumbal y Guachucal, la música de marimbas comienza a enseñarse en la comunidad, por medio de las talleres para el aprendizaje de la marimba y cununos, también en cursos para la fabricación de estos instrumentos, que imparte Pedro Álvarez a los niños de la región de Altaquer y de Ricaurte.

Otros familiares de Pedro se han encargado de llevar esta música a otras regiones vecinas, al cambiar su lugar de residencia de Ricaurte a Chucunes, Otros que se encargan de revelar esta cultura musical son los hermanos Chicaiza, una generación que viene practicando esta música por más de cuarenta años. Ellos han participado en los carnavales de negros y blancos de Pasto (declarado por la UNESCO⁵² en 2009, patrimonio cultural intangible de la humanidad) y en el Primer Encuentro de Culturas Andinas, siendo eventos de gran importancia y significado cultural en el Departamento de Nariño. Otros compositores de la región de Nariño, se desplazan en la zona rural, para llevar la música de la vereda El Rosario, (corregimiento de Jamondino), a otros corregimientos como el Encano y la vereda de Yascual. El compositor Francisco Jojoa del corregimiento de Mocondino se presentaba en las veredas como: el Río Bobo, La cruz de Amarillo; donde participabas en los festivales;; en 1985 con su grupo Constelación Andina viaja a San Gabriel, Julio Andrade (en Ecuador) y Jamundi Valle.

Estas músicas al ser reconocidas en otros territorios distintos al lugar de origen, contribuyen a un intercambio multicultural, que es importante para el enriquecimiento y difusión de las músicas tradicionales en el Departamento de Nariño.

⁵² *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

9. CONCLUSIONES

La investigación ha aportado, en la documentación de materiales musicales como partituras y análisis morfológicos, estos nuevos materiales quedan a disposición para todos los interesados en realizar investigaciones y estudios culturales relacionados.

También ha aportado en la construcción de una base de información (Audios, videos, bases de datos Excel) de las músicas y datos personales de los músicos entrevistados.

Se preservaron los elementos musicales que en su gran mayoría eran inéditos, que caracterizan a las diferentes culturas donde se desarrolló la investigación, además de reconocer con nombres propios a los compositores.

Se aportó también en el engrandecimiento del repertorio de músicas tradicionales de Nariño, convirtiéndose en un legado para las diferentes agrupaciones musicales de la región, del mismo modo, este repertorio se constituye en material educativo para la formación musical de las nuevas generaciones, buscando la apertura y desarrollando la cultura musical en el departamento.

El uso de las metodologías que aplicamos, permitió observar la forma de vida a nivel global e individual de los actores involucrados en las entrevistas. Las costumbres, las creencias, las tradiciones y las ideologías que logran plasmar en las composiciones musicales dejan una huella en la memoria musical del departamento de Nariño.

Por medio de las entrevistas se descubrieron las experiencias, que nos llevaron a conocer la parte interna de los entrevistados, para comprender mejor como realizaron las composiciones.

Durante el desarrollo de la investigación, se logró que los entrevistados se dieran cuenta de la importancia que tienen las prácticas musicales en su contexto, para contribuir en la construcción de la memoria musical colectiva.

Los resultados significativos de la investigación estuvieron representados en la comprensión de las músicas tradicionales como objeto de investigación.

La investigación de las músicas tradicionales se convirtió en una estrategia, para que los investigadores se integraran en las actividades con los entrevistados, participando activamente y logrando aportes significativos en el proceso de validación y conocimiento de las músicas tradicionales.

Las músicas tradicionales lograron revelar un importante proceso creativo, reconocido como parte de la cultura musical del departamento de Nariño, que a través de los años se ha convertido en un patrimonio cultural vivo.

Con el análisis de las entrevistas se concluyó, que las primeras escuelas de música tradicional, se desarrollaron dentro de los núcleos familiares.

10. RECOMENDACIONES

Recomendamos analizar los resultados obtenidos, dándole un enfoque etnográfico ya que es importante hacer una exploración de la naturaleza de los fenómenos sociales.

Buscar la manera de concientizar a las entidades encargadas de fomentar la cultura, solicitando el apoyo económico, pedagógico e institucional; para fortalecer y conservar las músicas tradicionales de la región.

Crear dentro de los concursos de música campesina, una categoría exclusiva de músicos tradicionales aficionados, para fomentar la participación la creación de más agrupaciones de música tradicional.

Utilizar esta información como complemento en la enseñanza-aprendizaje de la música en los establecimientos educativos.

Implementar cursos prácticos de formación musical, para que los músicos tradicionales adquieran herramientas que les permitan mejorar el desarrollo en las prácticas musicales.

Fomentar encuentros donde participen grupos musicales, que incluyan las músicas tradicionales como parte de sus prácticas, para enriquecer este proceso creativo.

BIBLIOGRAFÍA

GABRIEL MORENO, Luís. “Quechuisimos del Habla Popular Nariñense” 1999

HERRERA ENRÍQUEZ, Enrique. “Yacuanquer y el General Pedro León Torres”

BASTIDAS ESPAÑA, José Menandro. “Compositores Nariñenses de la zona andina 1860-1917”. Centro de publicaciones de la universidad de Nariño (CEPUN). Febrero de 2011.

BASTIDAS URRESTY, Julián. Equinoccio. En: Revista de Arte y Cultura. No. 7. Alcaldía de Pasto, octubre 2005. 3 p. Son Sureño. Bogotá: Ediciones Testimonio, 2003. 32-34 p.

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

CONVERS, Leonor, OCHOA, Juan Sebastián. Una Propuesta Metodológica para Abordar el Estudio de las Músicas Tradicionales en Ambientes Académicos. En: Ponencia para el IV Congreso de Música del Conservatorio del Tolima. Ibagué, Junio de 2008

CÓRDOBA JIMÉNEZ, Clodomiro. Documento Histórico escrito. 1925 Santa fe de Bogotá 1991

DUEÑAS NARVÁEZ, José Vicente. “Agenda Histórica de Nariño” 1997

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

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

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

GUMPERZ J. P. Etnografía: métodos de investigación. Barcelona: Paidós; 1981.

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

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

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

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

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

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

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

MINISTERIO COLOMBIANO DE CULTURA, "Plan nacional de música para la convivencia", Escuelas de música tradicional, 2003.

MIÑANA BLASCO, Carlos. Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. Artículo publicado en *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, N° 11 (2000) pág. 36-49. ISSN 0121-2362.

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

POLIT D F, HUNGLER B P. "Diseños de muestreo". En: Polit D F, Hungler B P. Investigación científica en ciencias de la salud. 6ª ed. México: McGraw-Hill Interamericana; 2000. p. 285-289

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

RIVAS, Gloria, FUERTES, Roberto, OVIEDO, Armando. Yacuanquer 450 años de Historia Americana. Pasto 1988.

SÁENZ DE VITERI, Ernesto. "Monografía del departamento de Nariño" 1938.

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

SANTANDER, Alejandro. "Biografía de Aldana y Corografía de Pasto". 1985.

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. "Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia", 2007.

VELASCO H M, DÍAZ DE RADA A." Lo que hicieron Harry y John". En: Velasco H M, Díaz de Rada A. La lógica de la investigación etnográfica. Madrid: Trotta; 1997. p. 87-103

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

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

INTERNET

ARENAS MONSALVE, Eliecer. Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus

contextos. En: Revista Acontratiempo. N° 13 Mayo de 2009. (Citado en octubre 2011). Disponible en Internet:

<<http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13/articulos/elementos-para-el-abordaje-de-las-msicas-tradicionales-y-populares-desde-las-necesidades-del-msico-p.html>>

Biblioteca Luis Ángel Arango (online) (citada junio 2011) Disponible en internet:

<<http://www.banrepcultural.org/blaa>>

BEDOYA SÁNCHEZ, Samuel. La forma melódica. (Online). En: Biblioteca Luis Ángel Arango. Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos (citada en noviembre 2011). Disponible en Internet:

<<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/modulos/4/4c.htm>>

GÓMEZ MENDOZA, Miguel Ángel. Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo: Definición, clasificación y metodología. (Citada en diciembre 2011).

Revista No. 20 (online). Disponible en Internet:

<<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev20/gomez.htm>>

GUERRERO GUTIERREZ, Fidel Pablo. Revista Musical Ecuatoriana EDO II Época. Quito-Ecuador, febrero, 2011, No. 1 al 9. (El diablo Ocioso) (Online) (Citada en octubre 2011) disponible en Internet:

<<http://www.ecuadorconmúsica.com>>

INGA VÉLEZ, Pedro. Los ritmos del Ecuador. (citada en diciembre de 2011). Disponible en internet: <

<http://edlettersandpoems.wordpress.com/2008/08/20/los-ritmos-del-ecuador/>>

Aimara A. Bracho T. Espacio virtual. (Citado en enero 2012). Disponible en

Internet: <<http://espaciovirtual.wordpress.com/>>

Metodología de la investigación. Técnicas e instrumentos de recolección de datos. Escrito por Iyanu el 03/04/2008 03:13. (Citado en octubre de 2011). Disponible en

internet: <<http://iyanu.blogspot.es/>>

ANEXOS

Anexo A. ENTREVISTAS TRANSCRITAS

ANEXO A. ENTREVISTA A PEDRO ALVAREZ-TRANSCRIPCIÓN Músico e intérprete del municipio de Ricaurte-Nariño

“Esto tiene una historia de lo que yo se, la marimba de lo que yo principie son por lo menos unos 45 años. Y el papa mió comenzó con la marimba, y cuando yo estaba peladito unos 12 o 13 añitos, entonces el dijo: “a esa marimba hay que agregarle otra cosa póngale el cununo, el bombo, la guasa”, y entonces comenzamos así. Mi papá dijo: “siga con eso pa delante”, y hasta ahora seguimos tocando en toda parte. Entonces de ahí ya comenzamos a aprender la música moderna, tocábamos nosotros música vieja, lo que es de hace cuantos años, pero ahora ya tocamos de todo, música vieja y de la de ahora, mejor dicho le metemos de toda música.

Pedro Álvarez



Fuente. Fotos del grupo de investigación

Yo le preguntaba a mi papa que música era, por que el únicamente sabia dos tonos, yo le preguntaba entonces: ¿papa y esa que música es?, entonces mi papa decía: “esta se llama caramba corta”, y otro tono que tocaba se llamaba agua larga, esas las dos piezas que tocaba mi papa. Ese tono que me contaba mi papa, el decía esto es inventada por nosotros (caramba corta y agua larga). A mi padre nadie le enseñó a tocar marimba, sino que el miro en un tiempo que tenia el papa, del (padrastro se llamaba Rubén Chicaiza) el había colocado una marimba, pero una marimba sola, cuando en el tiempo de la record, los que bajaban de la record a barbacoas, se quedaban tomando guarapo y bailando, con la marimba pero así

un solo tono, entonces mi papa cogió eso así. Entonces coloquemosle a este una caramba corta y la otra agua larga. Mi papá tocaba solo marimba y luego le colocaron el bajo, entonces el decía toque el bordón o la segunda, entonces el tocaba la caramba corta o el agua larga, pero no le añadían los demás elementos la tumbadora, el bombo o el guasa, nada de eso, eso ya le coloque fue yo, dije, este son que yo me aprendo por ejemplo, yo comencé a tocar mi buenaventura, entonces este es un ritmo de bambuco. De los temas de mi papa, el uno caramba corta es como mapalé así como de la costa y el otro agua larga como bambuco.

Utilizó el cununo hembra y macho, timbal y después va el bombo y las guasa, en el grupo de nosotros somos 6, tocamos dos en marimba y los demás acompañan.

En el tiempo del turismo de la gente que venia para acá, les gustaba mas la marimba, pero había la música de unos aparatitos de unas radiolas entonces, que ponían musiquita ecuatoriana que venia esa música de monpley (long play), entonces yo la escuchaba esa música, y eso suenan esas vainas allí, pues por que no vamos a sacar en marimba también, yo me puse a repasar y ya iba sacando la música,

Hay unos que me aprendieron también a mi, entonces colocaron marimbas por un lado por el otro, unos ya se fueron de aquí, otros se murieron, otros se casaron, otros ya buscaron otro ritmo de trabajo, entonces la marimba ha quedado todo el tiempo aquí, también había música de guitarra y un par de maracas, cuando ya Salí con la marimba, ya me contrataban para Cumbal, para Guachucal o me llevaban para las fiestas de Cuaiquer, yo tocaba currulaos, bambucos, corridos, cumbias y yo me basaba en la música amplificada(radiolas).

Acabe hace por ahí unos 20 días de darle clase a unos niños, pero de la parte de la gente indígena, en la parte de acá de Altaquer en un barrio, eran como unos 25 niños, pero me contrataron únicamente por horas, no mas por ahí como 150 horas pero ya termine, pero los niños no quedan muy bien aprendidos, ellos estaban reclamando pues el tiempo es poco, entonces en ese sentido ellos no quedaron bien, pero en otros instrumentos como cununos si aprendieron, pero en marimba quedaron medio enredados, porque se necesita mínimo un año para interpretar la música de marimba. En un tiempo fui a la alcaldía y le dije al alcalde que sería bueno enseñar a un grupo de niños aquí la marimba, para que quede aquí en Ricaurte la historia, entonces me dijo muy bien la propuesta suya me parece muy bien, entonces dijo: ¿qué es lo que quiere don Pedro que hagamos? -le dije que enseñemos la música y también a hacer los instrumentos, dijo muy bien, vaya con la secretaria que le haga un contratíco de esos, ¿será por cuánto tiempo? Le dije usted vera ,entonces entro un señor y dijo: “bueno esos recursos no están pendientes pero vamos a ver esos recursos de donde sacamos”, y me dieron como por 5 o 6 meses,

pero tampoco los niños quedaron prácticos en las cosas, la gente quiere que le enseñen gratis, pero uno no puede porque tiene obligaciones y oficios que hacer,

muchos en Ricaurte quisieran aprender marimba, eso llegan aquí varios y me dicen usted no será que me le puede enseñar al niño, les digo claro hablen con el señor alcalde y organicen unos 10 o 12 niños, a ver si el alcalde me designa un sueldo con mucho gusto nos dedicamos a eso, pero no dicen que el alcalde no quiere, etc.

De los familiares míos que tocan marimba hay varios, son como unos 4, uno de ellos está viviendo por Chucunes y los demás ya se han ido pa otra parte, hay otros primos que también aprendieron y ellos están por allá por noruega, los hijos de Álvaro Chicaiza, a ellos les fue bien por que salieron a unos carnavales a pasto. A nosotros también nos había invitado el doctor navarro, y yo toque cuando el vino a pasto, la primera vez tocamos toda la tarde y toda la noche, el doctor navarro dijo: “que la marimba no la muevan de ahí”, y habían orquestas en cantidad, entonces el Doctor Juancho dijo: “Pedro, el Doctor Navarro dijo que no se vaya, que se queda la marimba hasta mañana”, el señor nos regaló hasta una buena propina. Mi papa era el único que cantaba y decía: “el jovencito que baila se le ha roto el calzoncillo, y yo que le hecho de ver la cabeza del morcillo” era como tema de bambuco y con doble sentido. En el tiempo de mi papa, hasta le pagaban para verlo tocar y cantar, cuando desapareció el comencé yo. yo también tenía unos niños que eran berracos pa tocar los timbales, el uno de 11 años y el otro de 12, y a la marimba ya tenía que ponerle un banquito pa que toque. Lo llevaba para Bogotá(al niño) lo llevaba pa Cali, pero la cuestión de ayuda, de apoyo, esto aquí no se preocupan, ojala sea una cosa de que la hagan en serio y lo hagan como para ayudarlo a uno, porque la marimba nadie quiere que desaparezca. La gente dice: “don Pedro usted no vaya a faltar nunca con la marimba, si no hay marimba aquí en Ricaurte, entonces ya no venimos más, porque nosotros venimos es por la marimba. El primer niño aprendió viéndome tocar a mí, y después dijo el niño: ¿papá toco yo el cununo? y le digo- pero usted esas manitos pequeñitas, no, está muy tiernito, no, dijo papa yo le voy a ayudar, y comenzó a tocar la tumbadora hasta que le dio al golpe muy bien, y de ahí comenzó el a verme tocar la marimba y también cogía unos tonitos, aprendió el cununo y la marimba, y después de un tiempo vino el otro muchacho y también fue la misma cosa, le aprendió al otro hermanito, ya se ponían a repasar entre ellos hasta que aprendieron. Lastimosamente tuve un problema, que mi Dios me los quitó, el uno murió enfermito y el otro en un accidente, sino, fueran también maestros, porque cuando fui a Bogotá en una ocasión hace unos 15 años, me recibían al niño en un conservatorio, que lo dejara al niño estudiando y no me cobraba un peso, y le daban 2 , 3 horas para que enseñe a los demás niños, en ese tiempo que yo lo lleve estaba como de 4 añitos, entonces me daba pena del niño, ahora le estoy enseñando al niño menor Freddy, Él si está aprendiendo la cuestión de marimba y también a hacer los instrumentos, hacer las marimbas también es difícil, toca a puro oído, mi papa hacia los tambores y las guasa, yo aprendí a hacer la marimba en base a la marimba que tenía mi papa, entonces dije voy a hacer una marimba, a ver si soy capaz, pero eran

como dos o tres meses y no la podía acompañar (terminar), un poco de chonta y nada, hasta que le cogí en ese tiempo, como uno a puro oído no más, ahora ya hay unos aparatos para afinar, pero sin embargo es duro también, y la marimba de los negros es diferente a la marimba de los indios.

La gente lo contrata a uno por una noche y quieren que sigamos hasta la otra noche o al otro día, hay unos que dicen yo pongo tanto el otro tanto, y les encanta mucho, hay unos que dicen no yo no tengo plata, etc.

En tiempo de invierno cuando no trabajo en el campo, entonces le dedico ese tiempo a hacer los instrumentos y a la música,

ANEXO B. ENTREVISTA A LUIS CARLOS CHICAIZA-TRANSCRIPCIÓN Músico e intérprete del municipio de Ricaurte-Nariño

Entrevista realizada en la plaza del carnaval de Pasto Nariño al músico Luís Carlos Chicaiza, director del grupo Marimba y sabor del municipio de Ricaurte. Presentación realizada en el marco de clausura del primer encuentro de culturas andinas llevado a cabo en el municipio de Pasto.

“Este es el grupo marimba y sabor venimos desde Ricaurte Nariño, un grupo de bastante recorrido bastante conocimiento, hemos tenido mucha acogida a nivel nacional como internacional, venimos haciendo música a lo largo de 40 años, los de nuestra generación, y de los marimberos originales. Esto viene desde nuestro papa abuelo, luego viene mi papa, luego de él, venimos nosotros los hijos, como decir la tercera generación con la marimba, nos ha ido bastante bien a pesar de que nos hemos valido de nuestros propios medios, por parte de algunas entidades hemos tenido muy poco apoyo pero vamos pa’ delante.

Luis Carlos Chicaiza



Fuente. Fotos del grupo de investigación

La marimba un instrumento bastante acogido, bastante conocido y muy apreciado por los turistas y la gente del mismo municipio es algo muy novedoso. La chonta por medio del tubo de guadua produce el sonido y eso es lo que a la gente le llama la atención.

Somos cuatro hermanos que hemos sido ejecutantes de este instrumento. Está mi hermano julio, Álvaro, Ramiro, Ladia y mi persona, me llamo Luís Carlos (Chicaiza), hemos venido ejecutando esto, esperamos continuar con esto y cada vez darle una mejor acogida y mayor realce a la marimba.

Grupo Marimba y Sabor



Fuente. Fotos del grupo de investigación

-¿De las nuevas generaciones cuales están siguiendo la herencia de la marimba?

-Mis sobrinos los hijos de Álvaro, los hijos de Ramiro y los hijos míos.

Entre los ritmos tenemos currulao, son sureño y tenemos cumbia. (La marimba se desempeña principalmente como instrumento melódico y en algunas ocasiones tocan dos ejecutantes, uno haciendo melodía y otro la base armónica o bordoneo como le llaman ellos). El grupo consta de marimba, congas, bombo, guasa, güiro y Jean block. En algunas ocasiones bajo eléctrico pero en esta presentación no se utiliza.

-¿Un consejo para las nuevas generaciones?

Que sigan la cultura que este es un arte muy sano, muy lindo, la música es algo muy especial que nosotros, por lo menos de mi nombre, soy una persona que agradezco a mi Dios y a mis padres, que nos dejó esta profesión, porque es muy bonito esto, la música me gusta bastante, me gusta muchísimo la música.

A todos los niños les digo que aprovechen y que sigan estos caminos de la cultura, la música.”

ANEXO C. ENTREVISTA A CARLOS FERNANDO PUMALPA- TRANSCRIPCIÓN
Músico, compositor e intérprete del municipio de Yacuanquer-Nariño

“Pues para mi es un placer que me haigan hecho esta visita, yo les agradezco muchísimo por haberse acordado siquiera de un pobre campesino.

Las emisoras que yo escucho son: ecos de pasto, la voz del Galeras, radio viva, y de aquí de Yacuanquer, Trigal Estéreo. Yo toco el requinto y la guitarra, pero más me especializo en el requinto, y toco ritmos como el albazo, el Sanjuanito, el pasacalle, el corrido y la cumbia.

Carlos Fernando Pumalpa



Fuente. Fotos del grupo de investigación

Del tema musical “Cultura en mi pueblo” ese tema fue el más inspirado, que yo pues lo hice con mucho cariño, porque el pueblito estaba perdiéndose, nos iba a quedar corregimiento, entonces yo le inspire en ese tema, y cuando ya fue alcalde el doctor Julio Insuasty Guzmán entonces, pues yo me hice ese tema, pues porque de verdad el paró (levantó) por lo menos las calles, paró la alcaldía, formó un coliseo, formó un poco para hacerse un hospital, entonces yo me base de eso, entonces yo le hice ese tema con mucho cariño.

A mí también me gusta tocar la música del Trío Fronterizo, Campitos Rosero, Los Realeros y música ecuatoriana. Lastimosamente a festividades casi no nos han llevado, entonces hemos salido de repente, aquí cuando ha habido fiestas, de pronto aquí en la vereda y no más. Para los carnavales de Yacuanquer no he querido salir por que traen gente de otra parte, y entonces a los de por acá del campo o sea de la tierra, quedamos por ahy orillados.

Principalmente por el ritmo (Ritmo de Albazo) que es más alegre ritmo, que siempre más la gente lo acoge, por lo menos para las fiestas y para todo. De muchachito, me recuerdo tanto que escuchábamos radio Saracai (Ecuador) por ahí escuchábamos el albazo, el Sanjuanito, el pasacalle, habían otros temas, que decía mi tío hay que aprenderlos, bueno mi tío sabía mucho, pero pues lastimosamente el ya dejó de existir, ya no pudimos seguir más de ahí.

Yo he sido toda la vida el director, el compositor, el cantautor del trío. Pues lastimosamente le estoy contando me acompañaban los hijos, al un hijo le toco abandonar la música por el caso de la enfermedad que él tiene que es diabético, el otro hijo pues también dejó pues la música, y entonces ya me toca es buscar ya cualquier integrante que quiera integrarse con migo.

Bueno pues la inspiración mía es por lo menos no, cuando uno le quiere cantar a la vida, le quiere cantar al amor, le quiere cantar a todo. Yo escribo la canción como escribirse una poesía, y de ahí pues ya me voy basando por onde me va quedando bien la canción y para ponerse a sacar el ritmo de uno mismo no, pues si me voy a poner a remedarle al otro pues, es que por ahí no es pues, me pueden meter la ley no solo no, entonces no pues, me toca hacer la canción y pues de todos modos quebrar cabeza y sacarle la música del tema.

Si hubiera de pronto quien nos ayude a tener un acordeón, una batería pues nosotros no ocuparíamos más otro instrumento.

La primera canción que me aprendí en el requinto fue, se fue mi amor, y maldito licor.

La niñez mía pues fue muy hermosa a pesar de la pobreza, pero fue muy hermosa, yo pues cuando ya fui teniendo los 15, 16 años me gustaba la música, pero no tenía para un instrumento, usted sabe que en ese tiempo la plata era escasa y los instrumentos ya valían su billetito, pues yo recuerdo mucho, que mi mamá me compro una guitarrita en 7 pesos, y yo con esa guitarrita pues no sabía qué hacer, gustar me gustaba pero pues lastimosamente ya de verlo tocar a cualquier amigo, yo iba miraba y yo llegaba loco a darle como yo podía, pero total es que algún día aprendí.

La idea mía era pues tocar con los amigos, y nos íbamos de parranda, bueno pues tomábamos traguito a lo bien y todo, pero ya ultimadamente si hubo un recuerdo bien grande, que estuve yo con un amigo y a ese amigo le digo: ve yo tengo hechos unos dos temas, yo en algún día de pronto los voy a grabar, este amigo me dijo: "sabe que a usted toca hacerlo curar, usted esta es loco, usted nunca va a poder grabar y nunca va a poder sacarse un tema", le dije entonces, esto está por verse, vamos a ver, cuando el amigo pues ya me dijo un día: "si de verdad has

grabado”, pa ese día ya fue muy tarde, ya fue muy tarde para él, eso se necesita y se puede decir, la claridad que es el egoísmo.

Por ser parte de la vida, la música es muy hermosa, la música es una cosa que le puedo decir, que no es de todos, la música es del que es, la música no es decir, hoy me compro este instrumento y yo mañana soy músico, mentira, eso se puede llevar 20 años, si no fue para uno la música entonces no aprende, y uno la música la aprende de nada, cuando la música es para uno.

En la oportunidad que tuve yo de conocer muchos artistas, en esas épocas era la bandóla, tocaba música colombiana, solo música colombiana, y usted sabe que la música colombiana también tiene un poquito de dificultad, eso el que toca música colombiana también tiene que haber estudiado, tiene que saber mucho, pero yo aquí he conocido a muchos músicos que tocan, pues por decir, la cumbia, el pasodoble y bueno muchas cosas de la música.

Bueno yo el único que tuve de haber conocido en la época de cuando yo fui niño fue mi tío, y lastimosamente cuando yo quise seguir aprendiendo, mi tío murió, y de eso pues, si ha habido muchos primos que también les ha gustado la música, ellos han tocado su tiempo, y con el tiempo se han olvidado, ya como que se aburrieron y dejaron ya la música.

Muchísimas gracias, también yo les agradezco bastante, pues eso si ha sido pues un milagro, que ustedes haigan venido aquí a mi casa, siquiera pa tener una buena charla.

ANEXO D. ENTREVISTA A ANTONIO BENAVIDES-TRANSCRIPCIÓN
Músico, compositor e intérprete de la Zona suburbana del municipio de Pasto

Antonio Benavides



Fuente. Fotos del grupo de investigación

Yo nací en Córdoba en 1942, mi papá era el maestro de capilla, entonces yo conocí el órgano y el armonio de la capilla, y me interesó desde pequeño travesear con el armónico que teníamos a nuestra disposición. A los siete u ocho años yo le dije a mi papá que me enseñara, él dijo ¡claro! Y sacó toda la literatura que tenía el sobre la iniciación musical y la teoría musical, para hacerlo riguroso como él enseñaba y como él sabía, porque él no era de oído, era de nota, sabía mucho de gregoriana y de música popular, tenía libros de música variada, y compuso mucho a sus amores sobre todo a doña Rosario que era su esposa, entonces mi papá dijo: “le enseñó pero rigurosamente”, no acepté esa forma porque quería tocar vals, pasodobles, pasillos, etc. Entonces no le aprendí, pero me quedé con esa espina, después en el colegio la Normal, algo de solfeo y de canto eso nos enseñaron, porque estaba preparándome para maestro, y el amor a la música continuaba con el canto de los boleros, las serenatas, hasta que ya se hizo como más exigente a raíz de mi jubilación como docente en la Universidad de Nariño (no en música) en el año 2000, entonces ya asistí a escuelas, la primera escuela que asistí fue a la del maestro Guillermo Torres, Quillacinga, pero ahí no aprendí música, porque el enseña canciones, diría que yo como tenía el armonio lo tocaba con frecuencia y mi papa me permitía todo eso y me acuerdo la serenata de Shubert, pasodobles, y empezaba sin nota a tocarlos y la serenata de Shubert, era mi preferida, no debió ser una interpretación exquisita pero si me atreví a subir al órgano de la iglesia en semana Santa, pero por ahí a las dos o tres de la mañana, cuando la gente yo suponía que estaba muy cansada, o muy poca gente había en la iglesia, entonces me subí al órgano que mi papá lo tocaba, e interpreté la serenata de Shubert “de las estrellas la luz radiante turba mi corazón” esas partes me las sabía muy bien, y cual mi sorpresa, que cuando levanto la mirada

hacia el frente, el órgano estaba en la parte alta, en la parte trasera y alta, y cuando miro allá, el monseñor Remigio Narváez que era una autoridad, había acabado de hacer su visita a las dos de la mañana y se quedó mirando al coro(lugar donde se ubicaban los músicos), y movió la cabeza y le gustó, entonces yo supe que lo había hecho bien, pero era la única canción que me sabía, en la casa tocaba otras cosas, esa canción hasta ahora me gusta y la he interpretado y me gustaría interpretarla más perfectamente, Que recuerdo de ese tiempo, pues el armonio mi papá lo vendió, porque tenía que hacer unos gastos para la educación de los hijos, lo vendió a un cura en Ipiales, el señor cura de Ipiales lo vendió a otro señor de Pupiales, por allá no lo he podido recuperar, ese es mi sueño, recuperarlo ese Armonio de mi papá, ese era un Armonio Alemán, era exquisito sonaba delicioso, ahí tocaba yo de niño, algunos ritmos, algunas cosas pero no rigurosamente sino lo que a uno se le ocurría al rato.

Entonces mi padre era músico, y preparaba a personas que así lo querían en la música. Por el lado de mi madre también tengo el papá de ella, don Cornelio Sarasty músico, y era integrante de la orquesta María Luisa en Córdoba muy famoso por allá en el 30' al cuarenta y pico de años.

Entonces, yo debí ser músico, ser músico, no docente pero faltó algún toque de alguien, que no fue mi papá, ni fueron otras influencias.

Otra cosa que recuerdo, un amigo mío tenía un acordeón, lo tocaba pero exquisitamente tocaba unas canciones, a mí me parecía maravilloso, después él dijo. Yo voy a vender este acordeón, y yo quise comprarlo, claro que yo no tenía plata, no trabajaba en ese tiempo, dije: ¿cómo hacer para comprar ese acordeón?, el acordeón lo vendió a otra persona que no lo volvió a tocar.

Haciendo un salto ya coros pues en la Normal, cantando las canciones escolares, funiculi funicula, a la mar con palomar a la mar compañeros, Blanca la novia... los coros de la normal eran muy buenos se interpretaba bien. Después pase a la Universidad del Valle, allá fui integrante de los coros, fueron famosos y creo que son famosos hasta ahora. La preparación musical yo diría que en serio empezó en la Normal, con el solfeo de los solfeos, que es básico para todo lo que sigue, en cuanto a tiempos, toda la teoría musical, y el profesor que tuvimos era extremadamente exigente, de tal manera que la música en la normal era una de las materias más difíciles, y se perdía el año, se le daba tanta exigencia y tenía tanto rigor como la física, la química, etc. Porque un buen maestro tenía que saber buena música y tenía que enseñar música, entonces, la formación musical en cuanto a lectura la adquirí en la normal superior de Pasto, y de eso, pues como señale antes, el gusto por la música Colombiana, por la música romántica y también por la música española, los pasodobles fundamentalmente, tangos, incorporados a la cotidianidad de uno, se llevó ese hilo directriz hasta el año 2000, donde pude dedicarle todo el tiempo a lo que me gustó siempre, la música, entonces asistí a la escuela del maestro Guillermo Torres, Quillacinga, pase luego

a Claro de Luna y conocí al maestro Felipe Silva y pasé luego a la escuela sincopa del maestro Juan Carlos Gonzáles, ahí revise la teoría musical en cuanto a claves, acordes fundamentales, ejercicios de Hannon. Hasta que encontré la senda precisa para el aprendizaje de la música con un encuentro casual que tuvimos con el maestro Felipe Silva, él me dijo que podía ir a dictarme clases particulares, y entonces empezó en 2002, 2003, una enseñanza y un aprendizaje más regular de dos horas semanales y empezó entonces en serio la preparación musical, por una parte (hablando de sus composiciones) primero hacia yo la poesía, la canción, la letra, me demoraba un mes, dos meses, hasta que salía la letra y en ese momento coincidía con que se estaba en una temática de la música, son el maestro Felipe, los acordes, una clave, una escala musical, yo lo que hacía mí poesía era verterla a esa escala musical, porque ya tenía los acordes básicos, una variedad de acordes que hacían más exquisita la preparación para no caer en una monotonía de la tónica, la cuarta y la quinta, acá se enriqueció con otros acordes. Una vez con la poesía y la letra que se la había revisado una y otra vez, entonces entraba la parte musical, ya conociendo las escalas era pasar la poesía, a las notas de la organeta, el piano, entonces era como muy sencillo muy fácil, la poesía en do menor por ejemplo, entonces sabe usted por donde va, no era tan difícil ese proceso, para mí era mi fue supremamente fácil, entonces cuando el maestro Felipe Silva venía a los ocho días o a los quince días, entonces ya le tenía la letra, y le tenía también una propuesta de cómo interpretar esa canción en esa escala, entonces venían los arreglos(borrador musical o maqueta realizada de forma breve en cada sesión de clase). Lo mas demorado para mí era la poesía, y los temas por ejemplo el amor, ese no está cada día, sino que es un encuentro a una persona especial y hay motivos para hacer una poesía (inspirarse) ese proceso demoraba más, y ante la música con la firmeza que había en la escala, en los acordes y en todas las posibilidades que da la música, se hacía más fácil ya la parte musical, se hacía más rápidamente.

Las primeras canciones como fue Madre, Carol Daniela, María Cristina, etc. No obedecen a unos ritmos convencionales, tal vez se escapan yo diría que, con cierta pretensión de que eso tienen como un añejo de clásica, como que se adhieren a esa... y no a lo que es tradicional acá, a los ritmos muy conocidos, lo que si pasó con otras canciones por que había que verter la poesía en algún formato (estilo), entonces los ritmos que yo conocía como el Pasillo, el vals, el pasodoble me atrajeron y por eso fundamentalmente las canciones están vertidas a los ritmos, los ritmos son sureño, el ritmo de bambuco que también se intentó, san Juanito, albazo(estos son ritmos que interpreta el compositor entrevistado) Entonces se ha incursionado en Baladas, pasodobles, Boleros, Zambas y en los ritmos autóctonos como San Juanito, el Bambuco, el Albazo, la cumbia, entre otros. De tal manera que no ha estado inscrita mi trabajo, en un solo ritmo en una sola línea sino que es variada, la riqueza en la armonía. Se incursionaros en todos los ritmos (mencionados anteriormente).

ANEXO E. ENTREVISTA AL TRIO LOS DIFERENTES-TRANSCRIPCIÓN
De la vereda el Rosario, corregimiento de Jamondino

ARTURO TANDIOY
Compositor, Voz líder, güiro y Director musical.

ARTURO TANDIOY



Fuente. Fotos del grupo de investigación

-¿Ha tenido cambios el trío?

“El señor Arturo Tandioy director del trío.

si a habido cambios, en primer lugar yo siempre ha venido ha venido con el señor que se llamaba, Jesús Días, después Juan Cuaran, después de eso con el señor Marcos, con el señor Jorge; siempre habido varios, barios diferentes, pero lo que no a habido es comprensión, no habido como se dice confianza, en esos trámites habido como egoísmo, por eso ahora en el trío que estamos, ahorita que estamos comenzando no hace mucho, sino unos dos meses tal vez que estamos comenzando acá con mi amigo, que somos de la misma tierra nos ha dado más, mas, confianza, hemos puesto la música como más alegría, mas, más entusiasmo porque? Porque somos de la misma tierra e yo con el amigo acá él tiene pues ya tiene experiencia en música y yo no, pero si con el hombre, mas, como le digo vuelvo y le repito más confianza y hemos venido haciendo más, mas, alegría en la música”.

Foto 15. El trío Los diferentes tocando uno de sus temas



Fuente. Fotos del grupo de investigación

-¿CUALES HAN SIDO LAS EXPERIENCIAS COMO TRIO, HAN SALIDO A TOCAR?

“ahoritica, ahoritica, por este momento no, con mi compañero Alfredo no, no, todavía no se ha llegado la oportunidad, yo si, hay si hay salido como tres, tres, tres, así tres veces aparte de aquí del departamento de Nariño así a los corregimientos.”

-¿TIENEN ALGUN PROYECTO CON EL TRIO?

“Hasta ahorita no se ha llegado, el momento de aportar así porque todavía no se a ofrecido pues, un, agrandar el trió, no se a ofrecido todavía pues como se dice gastar hacer una cosa en los instrumentos, todavía no se ha ofrecido, pero yo creo que si porque, yo creo que si porque; en, en, los mismos de aquí somos pues somos conocidos teniendo las ideas como de tratar como de poder tal vez decir yo le presto o yo pongo y después me vuelvo entonces ya tenemos una confianza más y es una confianza muy, muy, excelente que tenemos.”

-¿EN CUANTO AL REPERTORIO QUE MANEJAN CUALES SON LOS TEMAS?

“En cuanto al repertorio que siempre pues a mí casi me ha gustado pues, e, Sanjuanés, cumbias, sureños, albazos, pasillos, poco los e practicado porque sinceramente toca, toca tener uno mucha, mucha memoria, toca ponerle mucho sentido al pasillo. No es porque, no es porque tal vez lo diga listo ya el pasillo ya está listo no en el pasillo siempre lleva más como más adorno y mas Y más por ejemplo un pasillo siempre, por decir como más apenado así es el pasillo”.

-¿UN TEMA QUE NOS PUEDA NOMBRAR?

“Por ejemplo un San juna que diga e son las dos de la mañana, por ejemplo que dice así. “Son las dos de la mañana vengo ante tu ventana a quitarte tu dulce sueño y a decirte que te quiero”.

-¿QUIEN ES EL COMPOSITOR?

“esa la inspire yo más o menos unos ocho meses, temas de otros grupos sinceramente no yo solamente los que voy haciendo de mi talento y acá le he dicho a mi compañero vea póngale la melodía queda bien o queda mal”

-¿TOQUES EN LAS REUNIONES FAMILIARES?

“Por el momento con el trió que horitica estamos comenzando todavía no se ha llegado la oportunidad, pero en el trió que yo venía manejando más antes sí, si a pegado la música mía porque yo he venido más o menos ahora siquiera, en este mes el veinte de enero , tengo composiciones de San Sebastián bendito en Yascual tengo como se ha venido haciendo las fiesta desde allá, tengo hecho una canción de san Sebastián y esa música me ha pegado arto en el mercado el potrerillo, la gente siempre me ha querido a mí por esa música”

PROCESO DE COMPOSICIÓN

“no, no solo mi persona como le digo en letra y canción en melodía se ha ocupado el señor Alfredo no más”.

APORTES

-¿LA FAMILIA SI APOYA?

“No, no en ese sentido muy bien, ellos quieren que salgamos adelante pero pues hasta hora no ha habido la oportunidad tal vez de decir que salieran disco así para el pueblo, como así para la venta, en ese sentido he venido yo así luchando y tal vez si algún día sacar un disco para la venta”.

-¿DON ARTURO, COMO DIRECTOR, COMO INICIO EN EL CUENTO DE LA MUSICA?

“En el cuento de la música pues era muy, era muy duro para mí cuando yo era pequeño, yo me gustaba así las canciones yo vía canciones yo me llevaba repasándolas se me quedaban grabadas en la cabeza y las cantaba, cuando yo era soltero la profesora mía pues en ese tiempo era duro, que ella me enseñaba a cantar una canción yo tal vez no la podía cantar bien entonces cogía y como él era el dicho en ese tiempo si no puedes a las buenas va a punta de vara, entonces ella me decía así para cantar tiene que expresarse, tiene que saber pausar, tiene

que saber hacer las letras, tiene que saber, tiene que saber, hacer, hacer, como gestiones algo así en las cantadas. Por medio de eso a mí me ha venido creciendo, me venía creciendo a mí así algo, algo de música y a mí me gustaba yo sabía decir de pronto, de pronto como poder tocar un instrumento, con los amigos de la vereda, como vuelvo y le repito yo soy de la vereda del encano de santa lucia donde se acaba la cocha, un, un, sabia haber músicos allá en ese tiempo y yo me gustaba ser metido ellos sabían estar tocando así y miraba como así bueno de pronto así ya iba metiéndome y darle al güiro, darle a la timba, y así, entonces yo iba así se me iba grabando algo de algún sentido de música, pero después, cuando bueno, lastimosamente ya me desaparte de mi casa ya, ya se quedaba mi familia sola, por eso también ahora no más, le hice una composición yo me desaparte y cuando yo ya hice mi hogar, fue tal vez la época también cuando ya cogí la música más, fue por un hijo que tuve lo matricule a una catequesis de confirmación, el catequicista dijo y aquí también tienes que venir a aprender a tocar la guitarra, todo eso, el niño dijo listo papá dijo tocaba que ir a tocar, le dijo mijito eso es difícil duro le dije, créalo que yo, me hice un esfuerzo y me toco comprar una guitarrita por ahí, una viejita, no me acuerdo, unos diez mil pesos, bueno nos fuimos cuando llegue mi hermano, te cuento que estábamos con la catequesista a tocar guitarra, ella ya podía, ya se sabía los términos que se dice; en esa época mi hermano me dijo que tocaba por ejemplo un término que se llama la y otro que se llama mi, tengo que coger mi- la- y si, yo cogía y subía pa ca, subí paca, cuando, cuando después llego otro señor y dijo usted tiene que coger así (mi, la do, sol, re dijo) donde aprendió eso usted se fue pa arriba dijo y sinceramente pues yo recibí con entusiasmo y seguí pa delante pa delante hasta que me los aprendí, bien no me los aprendí tampoco, a mí me fascina aprenderme bien los términos, que sea mejor dicho que quede una mar cante bien, bien acompasada, yo aprendí a la edad de cuarenta y ocho años, ahorita no llevo en la música aproximadamente unos dos años no más, mas no llevo yo, pero dando gracias a Dios, que es tan bueno me ha dado inteligencia para poder hacer mis temas, para poder hacer melodías, por eso con cualquiera que yo me e ajuntado le he dicho vea deme la melodía, de esta canción de esta canción nos a salido nos a salido bien hasta el momento que me e dado cuenta pues están excelente.”

-¿ES DIFICULTOSO LLEVAR EL TRIO?

“Bueno en segundo lugar para llevar el trió es siempre dificultoso, siempre es trabajoso, es siempre trabajoso, como vuelvo y le repito cuando no hay comprensión, no hay, no hay como se dice el camino que lo lleve que lo baya llevando, cuando hay comprensión si, por ejemplo ahorita yo acá, con el amigo que somos de la misma tierra pues le digo vea hay que hacer esto o hagamos esto o tal cosa listo dice vamos a lo fijo si a lo seguro; yo vengo fuera de aquí de lo que estamos organizando ya vengo como con cuatro participantes eiestado en cuatro señores que han salido ya pal trió, vuelvo y le repito, don Jesús Días, don Juan Cuaran, don Marcos y otro señor que se llama Jorge , pero como le digo no a habido comprensión , para poder, para poder seguir, para que diga no yo estoy fijo

con él y a mí me ha gustado la música de él, hay veces que si cuando se comienza unos dos tres temas, pero los que tenemos comprensión por ejemplo acá con el señor Alfredo Narváez si, si nos hemos comprendido yo veo que si nos vamos a comprender porque en las melodías que le digo saquemos así, el si me da comprensión, por lo menos el nunca hasta ahorita que yo me he dado cuenta él nunca me ha dicho así no es no me a volvido a corregir nada y no ha reprochado”

-¿A QUE EDAD COMENZO A CANTAR?

“más o menos de unos, de unos siete años, yo de siete años yo ya cantaba, yo por ejemplo me sabia cantar, en la presentación del día de la madre, señora luna usted que jira debe decirme donde estaría mi linda mamita, no sea malita señora luna usted la ve, dígame a ella que solo a ella siempre querré”

-LA VENA MUSICAL

“Bueno también mi querida madre ella pues así como se dice ella si sabía cantar así pues, sabia tener sus presentaciones en la escuela cuando decían antes los sainetes decían no , no decían las programaciones no sainetes, por ejemplo mi madre se llama Jaél Días, decía la señora Jael Días va a cantar la siguiente canción no, entonces ella cantaba decía pues, cantaba con pausa bien la letra y entonces decía haber si va a cantar cante bien y sino de pronto decía y si no en ese tiempo decía el mejor alumno le vamos a dar una medalla decía hasta ahora como mirar las cintas de la bandera, entonces y de allí nos ha dado medí, medio nos ha dado un inicio nos ha dado, pero como le digo para entrar a esto a tocado siempre, esto es duro no es que bueno que ya va a coger por decir va coger el güiro y le va seguir dando, si le sigue dando claro listo le sigue dando, pero la melodía ya va a ser distinta o sea la canción, porque la canción va a ser distinta o la composición va a ser más distinto, más que todo más que todo es dura lo de la composición, porque si yo sé que listo la hago la composición, listo la hago la composición tiene que darme la melodía y no tiene que darme por ejemplo, por decir una composición de compañero Segundo pinchao no tiene que darme lo mismo, tiene que darme composición y melodía a lo que yo estoy haciendo, entonces hay veces que a veces se me queda a mí, en veces yo me pongo hacer dos tres letras y se me queda dos tres días en el pensamiento, a no digo esto va así por ejemplo yo tengo aquí unos, unos cuadernos, por ejemplo está escrito esta melodía así vea, está escrito así vea estoy sufriendo con el corazón pero está escrito todo, pero esta todo escrito así no tiene ninguna pausa de nada, en cambio yo me pongo a pensar no, toca hacer así por decir a esta, que está ya viene, corregida, ya viene donde va hacer por ejemplo los pares, por ejemplo esta letra que dice así me duele el alma pa despedirme de ti mujer por eso quiero mejor morirme en esta vida, bueno vuelta regresamos en lo que decimos pues la variación , en los tormentos que me has dejado linda mujer yo no quisiera no más recordarlos, entonces yo vengo haciendo así estos cuadernos por que como le digo primero uno parece que va hacer bien las letras pero no dan, así me toca

hacerlas borrar volverlas a separar, volverlas a corregir, volver a dañar y poco, poco tiene que irme saliendo”

Tampoco, tampoco no eso nadie me ha dicho a mí esto tiene que comenzar por aquí hasta acabar no sino que yo me he dado cuenta en la guitarra a lo que yo cojo la guitarra, si cojo todo Do no me da si cojo yo voy variando entonces viene y me va dando.”

-¿LO QUE LO INSPIRA PARA COMPONER?

“Por ejemplo, por ejemplo yo ya aquí aquí en mi hogar como le decía al compañero la otra vez ayúdeme a sacar la melodía de este hogar que yo he vivido, la composición le tengo puesto a mi mujer, esposa mi linda esposa, que bonito es nuestro hogar, entonces yo cantaba y decía claro, esposa mi linda esposa que bonito es nuestro hogar, en toses después decía pero que hago con mi esposa, cuando me encuentro en sus brazos me palpita el corazón, y por lo menos, no es que por lo menos vuelvo y le repito, no solamente hacerla por hacerla, sino porque hay algo, hay algo que es original, hay un sentimiento, mi señora ella se llama Carmen, así le llamaron Carmen su nombre me fascino, /que lindo que es nuestro ilirio que bonito es nuestro hogar/

Se inspira a las cosas que son verídicas, a las cosas que si son realmente en verdad.

Otros temas, por ejemplo, a mi lindo pasto no, por ejemplo yo me pongo a pensar porque, porque antes cuando yo era niño pues yo miraba no, las , las lomas, estaba lleno de casas, que eran más , más un paisaje bien como se dice más bonito y todo eso no, entonces a mí me venía naciendo una vaina ejemplo, así para hacerle por ejemplo como, así para hacerle por ejemplo, cómo hacer una canción por ejemplo yo dije esto cuadra así, vamos a ponerle así a mi lindo pasto en toces comienza, por ejemplo comienza así /hoy alegre yo le canto a mi linda vecindad/, bueno, pero entonces es duro sí es difícil porque yo por ejemplo cojo la guitarra y bueno le doy, entonces a mí me viene naciendo, me viene naciendo melodía, me viene naciendo la canción de la letra, entonces por ejemplo, /muy alegre yo le canto a mi linda vecindad/, /a mi linda vereda y también a mi ciudad/, ahí vuelta por decir como le digo toca uno dedicarse, toca uno, tal vez saber llevar, como se dice, en primer lugar una personalidad de uno, por eso le puse así vea /mis canciones que yo canto me salen del corazón/, /entonando mi guitarra y con mi rondador/, después dice uno para terminar, /desde lejos que yo vengo yo vengo con emoción/, /por eso a mí lindo pasto yo le canto esta canción/ y tonces, por ejemplo, pasto no porque solamente tiene, pasto que lindo es el cielo no, es lo verídico por eso dice vea / pasto es un municipio y también su capital/, /por eso los corregimientos le vuelven a nombrar/, entonces de ahí, por decir, bueno si yo ya Dios me quita la vida, dijera la otra persona pues, quien, quien, como, como, la

haría o quien me va hacer así otra canción, entonces por eso le digo, por eso le digo, al último dice así, / el destino no me mata yo me vuelvo a regresar/, /demen otra oportunidad para poderle yo cantar/ “

DON ALFREDO NARVAEZ

Músico e intérprete de la guitarra requinto, Integrante del trío Los diferentes

ALFREDO NARVÁEZ



Fuente. Fotos del grupo de investigación

-¿QUE LO IMPULSO A SER MUSICO?

“ pues si yo a mí me gustaba de pequeño me gustaba la música, así puntear guitarra a yo me gustaba como miraba allá en la vereda así como él lo dice allá en mi vereda allá habían unos músicos y pues era metido allí era mirando como cogían los dedos como punteaban, como requinteaban y todo y a si, entonces yo decía yo si quisiera ser músico cuando yo sea grande decía yo eso me alegraba bastante entonces decía yo algún día tengo que tener mi guitarrita decía yo, bueno en ese tiempo y yo como sé que cuando los papas a uno no lo apoyan no lo apoyan, eso si no hay nada pues, uno desea, una vez que hubo un tiempo que me compre una guitarrita vieja que en un tiempo la guitarra era con clavijeros de palo, de madera si una guitarra más ancha que esta mas grandota y yo la compre, la compre y eso a si en un cambio a ya a un vecino y viejita la guitarra pues, la guitarra era viejita la guitarra pero si y yo me llevaba dele y dele yo aprendí yo aprendí a esas horas a deber sido como de siete años así era de ese tiempo bueno de ahí aun tiempo como usted sabe mi papa no apoya y son jodidos también esa vez me fui de la casa, fui por allá y por allá y así pues así ya miraba a los que tocaban allá y de allí iba cogiendo primero aprendí a tocar el güiro, después de eso las maracas, después una timba pequeña que se le daba así un timbalito pequeño con eso aprendí”

-¿LA MUSICA QUE MIRABA QUE MUSICA TOCABAN?

“La música como la nuestra de la misma así como albazos, san Juanes, corridos. De allí ya me crie ya puse a trabajar de allí ya dije no voy a comprar una guitarrita dije yo y la compre así compre un requinto así como esas, estaba contento lo compre nuevo ya con mi trabajo y con eso aprendí a puntear, esa ora tiene una edad fue una edad de catorce años”

-¿TUVO ALGUIEN QUIEN LE ENSEÑE?

“No yo solo como se dice yo los miraba a ellos después yo mismo ya lo que iba saliendo en mi cabecita allí iba cogiendo el termino así y silbando yo silbando; de allí ya aprendí a tocar el requinto a sonar la esa cómo es que se llama la marcantera, y todo a mí me gusto ya, ya , ya podía, bueno después de eso una vez compre un acordeón pequeñito y con eso aprendí también yo mismo, lo que hacía en el requinto lo pasaba al acordeón ; bueno de ahí bueno ya aprendí el acordeón y de allí ya si ya pues ya se el acordeón pero pues que un acordeoncito pequeño no me daba mucho bueno de hasta allí aprendí ya después de un tiempo otra vez, usted sabe que la gente por allá ya a esas horas ya le enseñe al cuñado mío, que se llama José Vicente usted lo conoce no él también ha venido a tocar, otro amigos también aprendieron a si a ser mercante y yo punteando también y con ellos iniciamos y ya nos llevaban así a fiestas “

-¿USTED TIENE CONOCIMIENTO DE LOS TONOS O TERMINOS Y QUIEN LE ENSEÑO?

“Yo iba lo que otros lo decían yo iba haciendo este por sol, por mi menor, por la menor y yo ya aprendí eso pero yo mismo lo aprendí y con la organeta fue lo mismo lo que daba el acordeón como ya podía tocar el acordeón también le daba a la organeta, esa si fue difícil pero si la si aprendí “

-¿CON EL GRUPO TOCABAN EN QUE TIPO DE EVENTOS?

“No pues ese eran también así también música así alegre partes música ballenato también “

-¿DON ALFREDO POR QUE ESCOGIO LA MUSICA O POR QUE CREE QUE LA MUSICA ES IMPORTANTE PARA USTED?

“Porque a uno le gusta, le gusta es un deporte bonito, la música es como pa salir uno algo adelante por lo menos decía ahorita que estoy aquí en la ciudad, dije no que hubieran unas personas que me acompañen que sea responsables para estar en el grupo y darnos la mano del uno al otro, EN ESE TIEMPO HABIA POCO MUSICO, “si en ese tiempo la música nuestra era famosa y ahora ya no”

-¿COMO HA SIDO EL APOYO DE SU FAMILIA, ESPOSA CON RESPECTO A LA MUSICA?

“No, no de mi esposa no ella no me exige y ella, por eso allí esta ella viene a acompañarme y así”

-¿USTED SI HUVIERA QUERIDO QUE SUS HIJOS HEREDARAN LO QUE A USTED LE GUSTA?

“no le gusto ninguno le gusto especialmente yo le compre la organeta para mi hijo no le gusto”

LUIS CARLOS DIAZ

Músico e intérprete de la guitarra marcante, Integrante del trío Los diferentes

LUIS CARLOS



Fuente. Fotos del grupo de investigación

-¿QUE LO IMPULSÓ PARA LA MÚSICA?

“En primer lugar e como dice acá mi compañero mi hermano, yo desde niño me gustaba cantar como le digo, mi madre ella no canta bien pero así por cualquier cosa ella se lleva en la casa se pone a cantar unas canciones sobre eso a salido la esperanza de nosotros a lo de la música y también me ha gustado no, pues la guitarra yo desde pequeñito como dice acá el maestro Alfredo mi hermano, se cogían unas tablas y se ponía una cuerdas y decía yo quiero aprender a tocar guitarra, pero pues decía cuándo será eso, cuando será eso, yo quisiera, dando gracias a Dios yo Salí aquí a pasto, por ahí medio medio sabia los términos un término podía, Salí a la edad de 14, 15 años por aquí ya andaba así, siempre me gustaba la música y a ser curioso no, me dijo un amigo, Beni dijo Beni yo te voy enseñando poco a poco, los términos, do , la, si, los sostenidos, sol mayor, si menor, después dijo ve voz aprendes dijo, y él me andaba a traer cuando podía viajar, los pasillos el bolero, el vals, la cumbia, san Juan, no me cobraba nada era amigo, y dando gracias a Dios pude salir un poco adelante pero quiero salir más adelante todavía , interpretar el requinto la guitarra, dando gracias a Dios ahora lo

acompañó a mi hermano, lo acompañó aquí al trío de aquí de pasto, tenemos un grupo que es los ocho de Nariño”

-¿QUE MUSICA INTERPRETA?

“En los ocho de Nariño de toda música, Salsa, Merengue, Cumbias, San Juanes; la instrumentación que ahí se maneja es: piano requinto, bajo, timbales, güiro, congas, tuve un poquito más de suerte gracias a Dios maestro uno le gusta los amigos, ser amiguero ser metido, le cuento que cuando yo bien aquí recuerdo, en el grupo que estuve aquí yo no podía nada, pero me metí a un grupo y me puse a tocar los bongos, y la vez que me metí ya los podía tocar bien, no y así ahora pues estamos aquí con mi hermano y el compañero pues tratar de ayudarnos, aprender más de lo que sabemos , queremos seguir aprendiendo más de lo que sabemos”

-¿USTED CREE QUE LA MUSICA EN SI ES PARA PODER SOSTENERSE?

“Le cuento maestro que la música llevándola con sentimiento y para uno sostenerse si, pero hay bastante músico bastante maestro musicales entonces, no es la música para sostenerse, la música es para llevarla es como la relación de uno no es un nacimiento es un don, para llevarlo así lo que sabe uno, llevarse así donde lo lleven, disfrutarla porque es un don que nos da mi Dios para toda la vida”

-¿USTED HA APORTADO AL TRIO CON SU CONOCIMIENTO?

“Pues como conocimiento maestro de la música si he aportado un poco a mi hermano, todavía sigo aportando en el trío, este término es así, hay términos así, en esto si he aportado”

-¿QUE ES LO QUE LO MANTIENE UN GRUPO VIVO?

“En primer lugar el grupo los compañeros comprensión, dice don Arturo: eso es lo que nos hace falta eso es lo que yo he querido llegar a esa época que tal vez haiga, por decir en la casa de la cultura nos apoyara para hacer unos cursos, por lo menos yo, yo quisiera a marcar bien y mi hermano también que salga adelante en el requinto acá mi compañero también que salga más delante de lo que él puede eso si pues yo si quisiera, no pierdo las esperanzas de que tal vez haya la oportunidad que nos digan por ahí que si nos regalen mejor dicho que nos regalen las clases o los medios para poder extenderse más allá de la música”

-PARA SER RECONOCIDO ES NECESARIO SALIR PAGADO O QUE LO CONOZCAN POR EL TALENTO

“No eso para uno poderse hacer conocer en la música siempre toca uno como se dice en primer lugar perdone la palabra ser regalado, porque así no más venga yo le pago no nadie, por ejemplo, por ejemplo por decir en una fiesta, que diga vea aquí va venir tal conjunto tal trío, tal cuarteto, ahí toca uno protestar yo voy a ir a tales horas listo entonces festejos, juegos pirotécnicos siete de la noche o nueve de la noche , entonces la gente le ponen cuidado y dicen ah, el trío los diferente ha sido julano de tal de tal parte, entonces van poniendo cuidado y le van poniendo orden y dicen que vengan o por decir lo invitan a un bautismo y lo invitan a ese bautismo y uno tiene más conocimiento , de pronto por ahí se llega por decir, por decir a un festival dice no ustedes son los del trío los diferentes cuanto nos cobran para hacer esta fiesta entonces dice uno bueno , por tanto por tanto por decir por unos cien mil pesos, de ahí se va regando la bola entonces dicen, vamos hacer una fiesta por decir en cabrera vamos llevando el trío los diferentes por ahí se va haciendo conocer de lo contrario no”

ANEXO F. ENTREVISTA A ALVARO REYES-TRANSCRIPCIÓN Músico e intérprete del municipio de Ricaurte-Nariño

Entre los muchos datos que nos suministró rescatamos los siguientes: Esta población es Cuaiquer, su parte ancestral está vigente en los diferentes entierros indígenas que existen en su población. De la mano con el desarrollo de su pueblo nació la música, como se lo contaron sus abuelos, nos comentó de una familia destacada de apellido Insuasty de la vereda San Felipe que interpretaban bandóla, tiple y violín, que son los músicos a los cuales se hace más referencia cuando se habla de la música yacuanquereña. En el año 1949 Miguel Suárez funda la Banda Municipal; los músicos tradicionales más referenciados de esta región por su trascendencia son Fidencio Reyes, Segundo Navarro, Orlando Gamboa y Jorge Ortiz.

Álvaro Reyes



Fuente. Fotos del grupo de investigación

En 1950 en adelante se designa o conoce el nombre de ritmos tales como Bambuco, Pasillo, San Juan y Aire típico (San Juanito o Albazo), antes de esta fecha no se hablaba de ellos como ritmo.

Sus familiares cantaban un ritmo Son sureño que este había nacido según ellos por su cercanía al Ecuador con lo cual el señor Reyes deduce que la mayoría de ritmos se dieron por la migración de muchos compositores y cultores de la música tradicional, que muchos de los músicos no reconocen bien estos ritmos, que hablar de San Juanito en esta región en particular es decir que es un padre de la música tradicional Yacuanquereña, la interpretación según su experiencia es igual en cada una de las diferentes regiones del municipio de Yacuanquer lo que no pasa cuando se habla de Son sureño que tiene variaciones dependiendo de la región llámese casco urbano y rural, los términos utilizados por los músicos son

parte repetitiva (estribillo), parte alta o parte Fa (modulación a mayor), vamos a la cantada (generalmente parte A tonalidad menor).

En Yacuanquer existen diversidad de climas caliente, templado , frío y páramo nos informa el señor Álvaro Reyes que en su conocimiento atreves de haber convivido con estas agrupaciones su manera de interpretación tiene variaciones, las veredas de esta región son 22 asegura que en 12 de ellas existen agrupaciones de carácter tradicional pero que su esfuerzo para darlas a conocer ha sido infructuoso por lo que los cultores de este arte no lo ven necesario , porque son agrupaciones que existen pero que muchas de ellas son simplemente para compartir un momento después de las labores diarias del campesino sin perseguir otro fin en común.

Los grupos y tríos conformados son:

Inantax Bajo: Aires del placer y Trío Delgado Dorado.

La Guaca: Remembranza Trío.

Tasnaque: Carlos Salazar.

La Cuchilla: Brisas del Guaítara.

Yacuanquer: Trío Andino, Trío Cuaiqueres, Orlando Gamboa y su grupo, Trío Amistad, Los Labriegos, Rumba y Son, Trío Innovación, Trío Añoranza.

La organología de las agrupaciones tradicionales campesinas consta de requinto, guitarra, güiro y se ha implementado la percusión latina (timbal y conga) el sintetizador y bajo eléctrico.

El desarrollo social de esta música se da en la pasada del niño, fiestas patronales, actos culturales primando en las veredas, en el casco urbano se ha perdido un poco, los carnavales de Yacuanquer es el uno de los eventos donde tiene más cabida, además del festival de música campesina.

La administración que estuvo en el año 2000, apoyó la creación de los talleres de formación musical tradicional en el casco urbano de Yacuanquer y Alvaro Reyes fue nombrado profesor, por el alcalde River Insuasty. En el año2004 se abrieron las escuelas rurales con 360 alumnos en diferentes veredas, él nos comenta que en 1993 empezaron los encuentros de música campesina y que luego de tantos encuentros, solo ha sido posible sacar dos CDS, esto por falta de apoyo de las autoridades municipales.

ANEXO G. ENTREVISTA A LUIS VILLOTA-TRANSCRIPCIÓN
Músico, compositor e intérprete del municipio de Yacuanquer-Nariño

Luís Villota



Fuente. Fotos del grupo de investigación

Yo también quiero agradecer este encuentro que he tenido con su persona y sabiendo que estos encuentros son muy gratos para nosotros ya que a los campesinos no nos paran ni bolas porque realmente pues así somos del campo pero a pesar de eso nosotros siempre nos inspiramos porque tova para distraernos

P) ¿Nombre completo tenga la amabilidad?

R) Luís Eliodoro Villota.

P) ¿Numero de cedula?

R) CC: 5.379.740

P) ¿Fecha de expedición?

R) No me acuerdo.

P) ¿Tú perteneces al corregimiento o vereda?

R) al municipio de Yacuanquer la vereda la cuchilla.

P) ¿A cuento que da la Cuchilla de aquí a cuánto tiempo?

R) a 6Km de distancia.

P) ¿Su fecha de nacimiento maestro?

R) 3 de julio de 1958.

P) ¿En su casa que extracto económico tiene?

R) sisben 1.

P) ¿Cuántos hijos tiene maestro?

R) uno.

P) ¿hombre o mujer?

R) hombre.

P) pues si yo allá tengo u ranchito.

P) ¿Lo que le vamos a preguntar ahora es que ritmos toca maestro?

R) a mí me gusta el, los temas Bambuco, albazo

P)? usted solamente toca bambuco y albazo

R) pues así van que le digo e pasacalle

Entonces usted nos dice un Bambuco que Bambuco nos va a interpretar.” El maestro es zurdo”.

Bueno para demostrarles el tema que yo lo grave ese tema del *jornalero* -ese es bambuco, si, entonces tóquelo maestro

A... muy bien maestro bambuco no si...

P? Bueno aquí cabe una pregunta maestro que ritmos interpreta más de los que usted trabaja o que otro ritmo conoce. Que ritmo nos va a interpretar maestro, vals o un pasillo no sé, los que más usted utilicé. Nos hablaba de un albazo no, si o pasacalle, que albazo nos va interpretar un ejemplo de albazo. Es un tema de la guitarra, en que ritmo es ese maestro, este también es en... bambuco haber maestro. Perdón maestro como se llama el tema este se llama a... la guitarra o como le puso, *mi sonora Cristalina*.

A... que bonito maestro, pero no se la saque porque nos toca, a... bueno.

Ahora maestro que ritmo nos va a interpretar, así no sea canción suya que otro ritmo conoce. Nos hablaba de un albazo que, que canción en albazo maestro haber. El albazo pues nosotros tenemos acostumbrado la uñeta sino que ahorita pues no desprevénidamente. Los cogimos, si... pues con la uñeta siempre se introduce mejor el albazo, no importa maestro. Bueno entonces voy a tocar *la Guaneña* .

Muy Bien maestro. Ese es ritmo, que ritmo es ese. Ese ósea el albazo nosotros lo...ese es un albazo?, ese es un albazo pero pues como le digo nosotros estamos acostumbrados a la uñeta, claro, claro maestro , pues entonces hay se nota diferente no, maestro por ejemplo un ritmo de San Juanito lo conoce usted ritmo de San Juanito, si San Juanito, que tema por ejemplo en San Juanito uno que se conozca ósea el ritmo está muy bien pero, eso, eso, cual canta por ejemplo usted en San Juanito, hay otro, otro que... es una letra no que también la estoy terminando, o maestro uno de los últimos temas que usted haiga compuesto, de los que haiga grabado, no, no de los que tenga que no estén grabados, de la música vieja, no, no de los últimos que usted haiga hecho o compuesto, por eso dice, que no estén grabados todavía, bueno pues..., de los nuevos, de los que no están grabados ese tema de *mi sonora Cristalina* ese no está grabado, aja, el otro tema es. De los que se acuerdo ahorita que estén en su cabeza, ese es uno el otro tema me estoy olvidando del tema, mientras se va acordando de la letra bueno vera hagamos una cuestión así e... tocamos un... este el... este el ritmo San Juanito no que tema usted referencia del Muy bien maestro que otro ritmo conoce usted maestro fuera de los que ya hemos dicho, Son Sureño, ese es, pero otro ritmo, si se me pero no me recuerdo la canción, que, que ritmo ese maestro, pasacalle no, a ya por ejemplo el Chuya quiteño, a bueno.

P) Maestro Luís cuéntenos que canciones ya tiene grabadas que cuales el nombre?
R) el tema que lo tengo ya grabado es el *jornalero*.
P) En que tonalidad esta ese?
R) en Mim
P) Ritmo del tema el jornalero?
R) Bambuco
P) Esa producción la grabaron con el festival de música campesina?
R) si, con el festival de música campesina.
P) En qué año maestro?
R) en el 2003
P) que lo inspiro para a ser la canción del jornalero cuéntenos como nació el Jornalero
R) el tema del jornalero me inspiro porque en el hubo una mina de arena que hubieron tres que se taparon en la mina no se taparon y ellos fueron dos trabajadores que se enterraron con la arena y entre ellos un niño que también se tapo allí para poderlos rescatar a ellos duro cinco días que duraron ellos allí entonces que es lo que pasa eso era muy triste mirar eso hay entonces que tuvieron la entrada que tuvieron allí y a ellos los tuvieron que sacar por arriba de la entrada ya salieron descontinuados, descompuestos entonces debido a eso me trajo a inspirar esas canciones claro no me trajo a los familiares que eran los dolientes y cogí un ritmo más alegre y que ya hacía seis meses de lo que las cruces hay que do marcado habían tres cruces de palo hay está marcado aquí y esto se convirtió como habían minas de arena y en todas las minas de arena pasaba lo mismo quedaban atrapados uno quedaban dos, por eso ya estaba cogiendo como de costumbre decir que donde había una mina de arena tenía que haber una cruz puse en cruces.
P) Cual el segundo tema que tiene grabado maestro?
R) el de la mini falda.
P) Ritmo del tema la mini falda?
R) es el mismo Bambuco.
P) Porque el nombre Los Alegres De La Parranda?
R) vera el nombre de Los Alegres De La Parranda nació de la casa de la cultura que nos regaló ese nombre Don Álvaro Reyes y pues nos gustó y nos juntamos con el grupo que siempre tocamos nos llamamos así Los Alegres De La Parranda.
P) Por quien está constituido los alegres de la parranda?
R) empezamos con Gonzalo Villota que tocaba guacharaca, Abel Villota que tocaba organeta, yo la Guitarra, Don Jesús Patiño que nos acompañó con la timba y así compusimos el grupo Los Alegres De La Parranda.

ANEXO H. ENTREVISTA A BENJAMÍN CHÁVEZ-TRANSCRIPCIÓN
Músico, compositor e intérprete del municipio de Yacuanquer-Nariño

Benjamín Chávez



Fuente. Fotos del grupo de investigación

- P) Nombre completo tenga la amabilidad?
R) Benjamín Chávez Delgado.
P) Numero de cedula?
R) CC: 5.371.303
P) Fecha de expedición?R) No me acuerdo.
P) Su fecha de nacimiento maestro?
R) 14 de noviembre de 1958.
P) cuántos años tiene maestro?
R) 63 años.
P) usted pertenece aquí a yacuanquer o a algún corregimiento o vereda ?
R) al corregimiento de Tanindara
P) A cuanto que da la Tanindara de aquí a cuánto tiempo?
R) a 7Km.
P) En su casa que extracto económico tiene?
R) sisben 1.
P) Cuantos hijos tiene maestro?
R) seis.
P) Cuantos hombres y mujeres son?
R) cuatro hombres y dos mujeres.
P) tiene casa propia maestro allá donde vive?
R) si es propia la casita el ranchito.

P) a que se dedica maestro?

R) pues ahora soy constructor.

P) Que ritmos interpreta usted maestro?

R) el San Juanito, el Pasacalle, Bambuco, Albazo, la cumbia Son Sureño

Bueno maestro le vamos a pedir que toque algunos temas unos pedazos de los temas en la guitarrita. Que tema se va tocar maestro o que ritmo. Un San Juanito no importa que sea música obviamente de otros grupos que temas usted toca de San Juanito, o cuales temas a escuchado San Juanito, pasacalle, no, no en San Juanito que tema, el nombre no más, si tiene algún tema de San Juanito usted, sí, sí, eso, si no que ahorita estoy pues estoy negado, o cuales escucha usted, pobre corazón, eso ese, listo tóquelo entonces Pobre corazón, lo canto si, si un pedacito, hay le ayudamos.

Ahí se nota diferente no, maestro por ejemplo un ritmo de San Juanito lo conoce usted ritmo de San Juanito, si San Juanito, que tema por ejemplo en San Juanito uno que se conozca ósea el ritmo está muy bien pero, eso, eso, cual canta por ejemplo usted en San Juanito, hay otro, otro que... es una letra no que también la estoy terminando.

ANEXO I. ENTREVISTA A FRANCISCO JAVIER JOJOA-TRANSCRIPCIÓN
Músico, compositor e intérprete del corregimiento de Mocondino

Francisco Javier Jojoa



Fuente. Fotos del grupo de investigación

P) Nombre Y Apellido maestro?

R) “Francisco Javier Jojoa”

P) Tiene algún seudónimo?

R) “Pacho”

P) Documento de identificación?

R) “12. 969. 554”

P) Fecha de expedición?

R) “Bueno no recuerdo pero es en el 76”

P) Fecha y lugar de nacimiento?

R) “29 de septiembre del 53”

P) Lugar de residencia?

R) “Mocondino”

P) Edad?

R) “58 años”

P) Estudios de escolaridad?

R) “hasta octavo grado”

P) Estudios musicales?

R) “e... pues no estuve... si tuve unos estudios Universitario” en la Universidad de Nariño “si y hice un semestre”

P) En qué año se acuerda más o menos?

R) “en el 90”

P) Ocupación actual?

R) "Yo trabajo más en amplificación de sonido"

P) Estado civil?

R) "Casado"

P) Numero de hijos?

R) "Cinco"

P) Cuántos hijos hombres?

R) "dos"

P) Cuántas hijas mujeres?

R) "tres"

P) tiene servicios de luz, agua, televisión y teléfono?

R) "si, si tenemos"

P) tiene casa propia?

R) propia no, "si"

P) extracto socioeconómico?

R) "eso..." e que aparece con el extracto socioeconómico sea sisben que aparecen más que todo en los recibos de agua, "a... extracto uno"

P) Instrumentos musicales que interpreta?

R) "yo interpreto requinto y acordeón"

P) Ritmos que interpreta y conoce?

R) "De los ritmos que se conoce nosotros pues aquí siempre hemos pegado con la música guasca nariñense ósea la música son sureño que nosotros le decimos guasca porque todas mis canciones aparecen en mi CD de que cree y esta creado como guasquero, al albazo nosotros le decimos guasquero y ya no le decimos albazo porque es del sector ecuatoriano".

P) que más ritmos conoce aparte de este?

R) "siempre el que más se interpreta aquí es San Juan, corrido ósea Pasacalle ecuatoriano, o ritmos colombianos el merengue que a mí me gusta demasiado".

P) O algotros (algunos otros) que de pronto conoce pero no interpreta como que ritmos?

R) "no interpretamos nosotros poco el tango por ejemplo" pero si lo conoce, "si lo conozco".

P) Programas de radio que escucha?

R) "programas de radio me gusta la música Guasca ósea Guascarrilera, música tropical, música de despecho", ondas del mayo escucha,"hondas del mayo, ecos de pasto que son las más populares".

P)Cuál es la función referencial del grupo referente a en que se presentan ustedes, fiestas bautizos, desfiles, cumpleaños, concursos en que se han presentado ustedes?

R) "Bueno nosotros en concursos nosotros no nos hemos presentado, nosotros desde el inicio la música base la hemos hecho comercial como presentaciones en los pueblos pa festivales, bueno todo lo que se refiere a recolectar fondos y presentaciones en fiestas y música casera no como se debe a música guasca".

P) Que repertorio o canciones utilizan en el grupo desde el principio aclarar si son canciones fuera de las que no son originales?

R) “pues nosotros en la mayoría de las presentaciones que se asen mas se asen las canciones nuestras” a ustedes asen las canciones, si las canciones nuestras tenemos un repertorio de ochenta canciones”

P) los que más utiliza los que más usted piense que han pegado que piensan que más han llegado a la gente podría nombrar algunos “de los nuestro?” si de los que han tocado ustedes”.

R) “bueno hay tenemos como unos diez que son Mi Comadre Chavelita, Carta De Amor”, Mi Comadre Chavelita que ritmo es “ San Juanito” San Juanito después cual me dijo, “Carta De Amor es un merengue paisa, pero hay otro que es borrachito, borrachito que en San Juanito hay otro a Donde Vas Cariño que es Son guasquero que sería el albazo bueno nosotros le decimos Son Guasquero, bueno el otro es Pobre y Parrandero que es un merengue paisa, Pasajero Guasca ese también es merengue paisa, Después De Tanto Tiempo ese folclor cumbia ósea Colombiano, y bueno varios ritmos que identificamos que nosotros lo cambiamos a Guascaailable”.

P) Entonces usted la primera grabación usted en qué año la ase?

R) “En el año de 1998 grabe un primer tema como acompañante”.

P) Y su primera producción como grupo?

R) “1999 con el tema Mi Comadre Chavelita”

P) Con que sello grabo maestro?

R) “no ese es prensado por lisoles pero siempre va identificado con el sello de Franco.

P) Pero usted grabo donde Oscar Salazar?

R) “si” a entonces de ella es el sello.

P) Que instrumentos Utiliza Son Guasquero para hacer su música?

R) “bueno nosotros utilizamos dos modalidades en Son Guasquero el requinto y el acordeón pero en la otra modalidad el acordeón” ósea que usted utiliza guitarra, requinto, “guitarra, requinto, bajo, acordeón, güiro, congas

P) Queremos hacerle una pregunta muy importante en cuanto los ritmos usted nos dice que es un ritmo guasquero pero usted dice que los pasos de la música ecuatoriana maestro coméntenos un poco primero que todo como llego la música ecuatoriana a sus inicios musicales como llego esa música y luego como usted cambio eso al ritmo guasquero?

R) “Fácil, verá, la pregunta que usted me hace, es que no es cambiar el ritmo, porque el ritmo es igualito, pero lo que pasa es que el ritmo Ecuatoriano tiene un poquito de albazo y un poquito de cómo decir, más entristecido la forma del punteado y del cantado, para el guasquero como el guasca siempre está, el guasca quiere decir un poquito dada a la carrilera entonces esa música la cambiamos metiéndole un poquito de cómo mas rustico como el tema cogerlo y no hacerle tantos adornos y así hacerlo más guasca mas campesino porque usted valla al campo a los propios campos y de que la gente vive o no sabe porque entre mas guasca le canten en una fiesta más bailan, les gusta esa música que llegue definitivamente la letra y el ritmo con su traguito ellos dicen que se toque uno bien guasca entonces por eso nosotros dijimos coloque mole Guasca y nosotros le

decimos el fiestero porque de nosotros estaba el ministro hay y nos dice toque ritmo fiestero pero nosotros la cogimos y se la cambemos la cumbia y me dijo vea maestro porque no se toca uno bien fiesterito entonces el pusimos fiestero porque este es fiestero” pero es una cumbia, “una cumbia variada un poquito”.

P) Pero usted conoce obviamente las tonalidades digamos cuando se habla una cumbia manejan las mismas tonalidades?

R) “claro” pero no le asen ninguna variación, “ ósea si un poquito se le hace una variación pues porque la cumbia siempre atenido varias tonalidades porque casi toda la música Colombiana tiene el mismo sistema nosotros la variamos un poquito de pronto nosotros tocamos como mas aligeradito entre un corrido que es el corrido un tiempo más alegrado con la cumbia” a ósea, “fiestero tomado en una fiesta donde la gente baila y dice cante un fiestero más largo para que yo bailar y tomar más las canciones”,

P) ósea por ejemplo usted las canciones que ya tenemos recopiladas cual son de ese estilo cuéntenos como se llama la canción que está escrita en ritmo fiestero

R) En ritmo fiestero haber bueno hay sí tendría que mirarlo el de Mi Comadre Chavelita porque fue el primero que elegimos que estaba en disco y hay si” no para el final, “pues porque hay dice fiestero guasquero”.

P) Bueno el maestro nos va hablar sobre los temas el ritmo y en que tonalidad están.

R) “bueno pues el primer tema como ya lo decíamos era Mi Comadre Chavelita del volumen 1. El tema número 2º Que es no Niegues” que ritmo es, “en ritmo Guasquero” y la tonalidad, “ la tonalidad de este en Sol m” y grabado en qué año, “ en el 99 con el señor Oscar Salazar”, el 3º Siento Una Profunda Pena, “este si es una canción de un compañero, el 4º Pobre y Parrandero este si es un fiestero”, pero es grabado en 1999, “ todo el disco es grabado en 1999 todas las canciones entonces son grabadas en 1999, “y está en el tono de La, listo maestro después cual sigue, “ Porque Me Buscas Cariño, después pasamos a Después De Tanto Tiempo” que tonalidad es ese maestro y ritmo no, “ el ritmo de Después De Tanto Tiempo que es en ritmo San Juanito y los demás todos son guasquero porque aquí solo tengo seis canciones más.

Bueno veamos esta producción que es del 2002 en el volumen 2. Que es una producción grabada en el 2002, “bueno aquí tenemos el No Podrás Olvidarme que es creación mía en ritmo Guasquero, Borrachito Vivo Yo este es un San Juanito, Carta De Amor esta es una versión mía en ritmo Guasquero, La Desilusión Mía que este está en un ritmo Guasquero, Buen Viaje este es un ritmo fiestero de ahí dice otro tema que es Me Voy De Tu Lado este es otro guasquero, acá tenemos el Parrandero Guasca y así le denominamos Guasquero de ahí nace este ritmo.

Bueno aquí tenemos, “ si este es el bueno aunque tenemos ocho producciones grabadas pero las producciones que las tenemos aquí en la mano este si es el último volumen este si es grabado en la ciudad de Cali lo grabamos con un primo que también es compositor las letras entonces son dos mías y las demás del maestro Giovanni Castro de aquí son dos temas míos que son el Botaratas y el de Los años viejos”, El Botaratas que ritmo es maestro, “ ese si es un merengue fiestero, merengue fiestero pero es merengue paisa que también le decimos

merengue fiestero y el otro Los años viejos ese si es un ritmo que sería fiestero como porro.

P) En qué fecha nació Son Guasquero?

R) “En 1998 porque en 1999 grabamos un tema para lo del volcán”.

P) Actualmente tiene familia en el grupo hijos o hermanos o amigos?

R) “quieren que haga como el grupo como si fuera ahorita el grupo a pues porque ahorita están integrando el nos acompaña Segundo Bastidas que hace la primera voz en marcante, e Aquivaldo Aseaurelio Jojoa que es el hijo de mi Sobrina, el güiro le ase Alirio Jojoa que es también hijo de mi sobrina y al timbal le hace Efrén Jojoa que es mi hijo es músico también”.

P) Y alguno de ellos interpretan otros instrumentos también?

R) “si mi hijo él toca con otras agrupaciones y es percusionista ya ha estudiado un poco de percusión y también en Popayán toca trombón y Alirio el que toca güiro con migo toca en otro grupo trompeta y en otro grupo el Trió Sin Fronteras toca congas y Aurelio el toca en otro grupo con el Sabor Latino toca timbal”.

P) Para usted es familiar el maestro Florencio Jojoa?

R) “si con el maestro Florencio Jojoa con el tuvimos el primer dueto en 1973 cuando éramos el Dúo Los Sentimentales”, pero son familiares, “si porque la mama de él es prima de mi mama”.

P) Don pachito nos puede usted decir aparte de su papá que le enseñó usted tuvo alguien más que lo apoyo para que usted se fuera perfeccionando?

R) a bueno vera no la preparación que yo la ise en música de aprender ya la tonalidad ya la afinación 440 la afinación de música que ya la aprendí con los grupos que ya habían en Mocondino unos señores unos de la familia Piña que es ya mayor de mi

ANEXO J. ENTREVISTA A ORLANDO GAMBOA-TRANSCRIPCIÓN
Músico e intérprete del municipio de Yacuanquer-Nariño

Orlando Gamboa



Fuente. Fotos del grupo de investigación

Buenos días maestro.

“Buenos días en primer lugar quiero que estas culturas que hemos pasado no se olviden cojan un valor a lo que teníamos antes, por lo menos yo que he manejado un resto de compañeros, mi vida musical comenzó hace bastantes años en el tiempo que había un programa en Pasto no sé si hasta hora exista el de Pachito Muñoz que éramos los campesinos bien alagados por este señor por eso teníamos unos compromisos, sabíamos andar en los festivales de Río Bobo, por Sapuyes, Tùquerres y Chachagui en el tiempo de cometas, eran unos tiempos bien lindos porque había muchos grupos de música campesina unos mejores que otros, de esa manera nosotros íbamos haciendo la música tradicional música del campo que es la que a uno le llama la atención”

(Luego datos personales del registro Excel)

¿Qué ritmos usted conoce?

“Boleros, Pasillo, Pasillo Colombiano, Guasca, San Juanito y Cachullapi lo que dijo alguno lo que la tierrita nos ha dado, ahora como la tecnología avanzado tanto no nos podemos igualar estamos quedados en lo antiguo”.

¿Usted conoce el ritmo Son sureño o Bambuco como lo conocen acá?

“El Son sureño lo conocemos como una música alegre”.

¿Hace cuantos años conoce o escucho hablar de Son sureño?

“Hace 22 o 24 años”.

¿Cómo empezó su vida musical y lo más importante para este registro que tradiciones o eventos culturales han desaparecido que usted se acuerde?

“Pues lo que se le viene a la memoria lo de antes ya paso ahora ya estamos en lo presente, en la música recuerdo a unos amigos que eran muy buenos uno se emocionaba de verlos tocar, no teníamos cursos, no teníamos nada todo a punta de oído, aprendí la guitarra en 15 días a la edad de 16 años, porque yo quería manejar un grupo musical para hacer bailar a la gente, en ese tiempo no eran murgas sino comparsas, yo de director mi Dios me dio ese don, me ponían un compañero al frente para que yo lo mire como colocaba los dedos entonces yo dije esto ha sido lo mas de bueno me hice músico, de ahí pase al acordeón escuche a un señor del Cebadal que ya es difunto y que tocaba muy lindo, dije tengo que ser acordeonista lo realice en un mes el vino a darme unas clases me dijo así se coloca los dedos cuando yo venga le voy acompañar, en las tardes cuando me quedaba tiempo repasaba por este lado los bajos por este lado la melodía por aquí me suena lindo por aquí me voy”.

¿Cuándo usted era menor de edad escuchaba el Acordeón?

Si el Acordeón, Violín y Bandóla.

¿En su casa cantaban sus padres o tíos?

“No, mis hijos son músicos por la vena mía”.

¿En que otros eventos se hacían música?

“En las iglesias principalmente en la época de Navidad a las cinco de la mañana pero eso ya se ha perdido”.

¿Qué otros instrumentos de viento se acuerda usted que antes se tocaban?

“El bombo, el sarxo (saxofón), una trompeta un clarinete era lo más bonito acompañarse con esos mayores”.

¿Conoció de su padre que algunas personas tocaras dulzainas o hoja?

“No”

¿Con que personas empezó su primer grupo?

José María Riascos, Joaquín Caes, yo y otros que ya fallecieron yo no tengo grupo estable porque voy donde me ocupen como lo hacen los demás compañeros”.

Muy amable maestro gracias por su colaboración y que siga haciendo esta linda música campesina.

ANEXO K. FORMATO DE PREGUNTAS PARA LAS BASES DE DATOS Y ENTREVISTAS

<p>Datos personales</p> <p>Nombres _____</p> <p>Municipio _____</p> <p>Documento de identidad _____</p> <p>Lugar de expedición _____</p> <p>Año de nacimiento _____</p> <p>Lugar de nacimiento _____</p> <p>Departamento _____</p> <p>País _____</p> <p>Edad _____</p> <p>Escolaridad _____</p> <p>Estado civil _____</p> <p>Número de hijos _____</p> <p>Teléfono fijo o móvil _____</p> <p>Casa propia _____</p> <p>Extracto económico _____</p> <p>Emisora y programa radial que escucha _____</p> <p>Comentarios adicionales _____</p> <p>Ritmos musicales tradicionales que interpreta _____</p> <p>Repertorio que interpreta _____</p> <p>Nombre del grupo musical _____</p> <p>Integrantes _____</p> <p>Título de la obra _____</p> <p>Letra y música _____</p> <p>Tonalidad _____</p> <p>Ritmo de la canción _____</p> <p>Inédita sí o no _____</p> <p>Año de grabación de la canción _____</p> <p>Organología para interpretar la canción _____</p> <p>En qué ocasiones interpreta esta obra _____</p>
<p>Información de los Grupos musicales</p> <p>Nombre del grupo _____</p> <p>Director musical _____</p> <p>Director general _____</p> <p>Integrantes _____</p>

Historia de vida
Fecha de nacimiento_____
Edad acorde al evento de vida_____
Evento externo a fin_____
Evento de vida_____
Formación musical_____
Actores involucrados_____
Composiciones_____
Presentaciones_____
Salud_____
Pregunta abiertas
<ul style="list-style-type: none"> -¿Cuáles fueron sus inicios musicales? -¿Cuáles han sido las experiencias musicales? -¿Tienen algún proyecto musical actualmente? -¿Cuál es el repertorio que interpreta? -¿Que lo impulso a ser músico? -¿Cómo aprendió la música? -¿Cree que la música es importante para usted? -¿Cómo ha sido el apoyo de su familia? -¿Usted vive de la música? -¿Qué instrumentos musicales se interpretaban antiguamente en la región? -¿Cuáles fueron los primeros músicos de la región? -¿Cuáles fueron las primeras prácticas musicales? -¿En que se inspira para componer las canciones?

Según el desarrollo de las entrevistas, se realizaron otras preguntas abiertas.

ANEXO L. AUDIOS

No. de archivo en disco	TÍTULO DE LA CANCIÓN	AUTOR DE LETRA Y MÚSICA	INÉDITA	RITMO	MEDIO DE REGISTRO Y TIPO DE FORMATO
ANTONIO BENAVIDES HERNANDEZ					
001-	APRENDIENDO-A-VIVIR	Antonio Benavides	Si	Bolero	WMA Windows media audio
002-	CARNAVAL-2VOCES	Antonio Benavides	Si	Son sureño	MP3
003-	CARNAVAL-SAXO	Antonio Benavides	Si	Son sureño	MP3
004-	CARNAVAL-VOZ ANTONIO	Antonio Benavides	Si	Son sureño	WMA
005-	DANIELA	Antonio Benavides	Si	Pasillo lento	WMA
006-	DESENGANO-INSTRUMENTAL	Antonio Benavides	Si	Corrido lento	WMA
007-	DESENGAÑO-VOZ ANTONIO	Antonio Benavides	Si	Corrido lento	WMA
008-	HERMOSA-VIAJERA-VOZ	Antonio Benavides	Si	Pasodoble	WMA
009-	HERMOSA-VIAJERA-RECITADO Y SAXO	Antonio Benavides	Si	Pasodoble	MP3
010-	LA VIDA SIGUE-INSTRUMENTAL	Antonio Benavides	Si	Bolero	WMA
011-	LABRIEGO	Antonio Benavides	Si	Danzante	WMA
012-	MADRE-PIANO	Antonio Benavides	Si	Bolero-Balada	WMA
013-	MADRE-STRING	Antonio Benavides	Si	Bolero-Balada	MP3
014-	MAESTRA	Antonio Benavides	Si	Pasillo lento	MP3
015-	PARA-QUE-LOS-CAMINOS-LENTO	Antonio Benavides	Si	Pasillo lento	MP3
016-	PARA-QUE-LOS-CAMINOS-PIANO-	Antonio Benavides	Si	Pasillo lento	WMA
017-	PERLA-CAUCANA	Antonio Benavides	Si	Vals	MP3
018-	POBRE-MI-PAIS	Antonio Benavides	Si	Son sureño	MP3
019-	PRIMER AMOR	Antonio Benavides	Si	Vals	WMA
020-	QUETAL	Antonio Benavides	Si	Cumbia	WMA
021-	REPROCHES	Antonio Benavides	Si	Pasodoble	WMA

022-	SURCO Y SEMILLA	Antonio Benavides	Si	Bolero-Balada	MP3
023-	VUELVE-A-CREAR	Antonio Benavides	Si	Zamba	MP3
LUIS CARLOS CHICAIZA (RICAURTE NARIÑO)					
024-	MOSAICO CUMBIAS-1	Varios	No	Cumbia	MP3
025-	MOSAICO CURRULAOS	Varios	No	Currulao	MP3
026-	MOSAICO SONSUREÑOS	Varios	No	Son sureño	MP3
027-	MOSAICO CUMBIAS-2	Varios	No	Cumbia	MP3
028-	CURRULAO-TEMA	Varios	No	Currulao	MP3
FRANCISCO JAVIER JOJOA JOJOA GRUPO SON GUASQUERO (MOCONDINO)					
029-	NO PODRÁS OLVIDARME	Francisco Jojoa	Si	Albazo	WMA
030-	BORRACHITO VIVO YO	Francisco Jojoa	Si	San Juanito	WMA
031-	CRUEL Y TRACIONERA	Francisco Jojoa	Si	Corrido	WMA
032-	CARTA DE AMOR	Francisco Jojoa	Si	Albazo	WMA
033-	LA CONOCI UN DOMINGO	Francisco Jojoa	Si	Cumbia	WMA
034-	MI ALMA SUSPIRA POR TI	Francisco Jojoa	Si	Albazo	WMA
035-	ME VOY DE TU LADO	Francisco Jojoa	Si	Corrido	WMA
036-	POR QUÉ TE FUISTE DE MI	Francisco Jojoa	Si	Albazo	WMA
037-	PARRANDERO GUASCA	Francisco Jojoa	Si	Merengue	WMA
038-	EL BOTARATAS	Francisco Jojoa	Si	Merengue	WMA
039-	ADIOS AÑO VIEJO	Francisco Jojoa	Si	Cumbia	WMA
040-	NO CREAS EN MENTIRAS	Francisco Jojoa	Si	Merengue	WMA
041-	A MI COMADRE CHAVELITA	Francisco Jojoa	Si	San Juanito	WMA
042-	NO LO NIEGUES	Francisco Jojoa	Si	Merengue	WMA
043-	POBRE PARRANDERO	Francisco Jojoa	Si	Cumbia	WMA
044-	POR QUÉ ME BUSCAS CARIÑO	Francisco Jojoa	Si	Albazo	WMA
045-	DESPUES DE TANTO TIEMPO	Francisco Jojoa	Si	Corrido	WMA
046-	POR LA CALLE VOY	Francisco Jojoa	Si	Albazo	WMA

CARLOS FERNANDO PUMALPA CUALTÁN (YACUANQUER)					
047-	YA NO INSISTAS MAS	Fernando Pumalpa	Si	San Juanito	MP3
048-	NO QUIERO RECORDARLA	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
049-	CON CARINO MASTER MIX	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
050-	CULTURA EN MI PUEBLO	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
051-	CORDOBEÑITA	Fernando Pumalpa	Si	Bambuco	MP3
052-	LOS PADRINOS Y EL AHIJADO	Fernando Pumalpa	Si	Corrido	MP3
053-	LOS TRES LOCUTORES	Fernando Pumalpa	Si	San Juanito	MP3
054-	SANTAMARIA MAGDALENA	Fernando Pumalpa	Si	Cumbia	MP3
055-	FELIZ CUMPLEAÑOS	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
056-	LOCO EN LA TROBA	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
057-	EL NIÑO HUERFANITO	Fernando Pumalpa	Si	San Juanito	MP3
058-	DESPEDIDA DE AÑO	Fernando Pumalpa	Si	Merengue	MP3
059-	CARNAVAL EN YACUANQUER	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
060-	TRANS ESPECIALES	Fernando Pumalpa	Si	Corrido	MP3
061-	ALEGRE NAVIDAD	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
062-	JULIO INSUASTY	Fernando Pumalpa	Si	Corrido	MP3
063-	MALDITA CERVEZA	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
064-	EL CHULLITA	Fernando Pumalpa	Si	Pasacalle	MP3
065-	CANCION A MI GALERAS	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
066-	LA BOMBA EL SITIO	Fernando Pumalpa	Si	Albazo	MP3
ARTURO TANDIOY, TRÍO LOS DIFERENTES(VEREDA EL ROSARIO)					
067-	DE MI LINDO PUEBLO	Arturo Tandioy	Si	San Juanito	MP3
068-	SON LAS DOS DE LA MAÑANA	Arturo Tandioy	Si	San Juanito	MP3
069-	AQUI VENGO YO A ROGARTE	Arturo Tandioy	Si	Merengue	MP3
070-	HASTA CUANDO ME	Arturo	Si	Albazo	MP3

	HICISTE CREER	Tandioy			
071-	SON LAS DOCE EN MI RELOJ	Arturo Tandioy	Si	San Juan	MP3
072-	HOY SIENDO EL DIA DE LAS MADRES	Arturo Tandioy	Si	Pasillo Ecuatoriano	MP3
073-	LINDO PASTO	Arturo Tandioy	Si	San Juanito	MP3
074-	DICES QUE TU ME QUIERES	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
075-	QUE TRISTE QUE FUE MI VIDA	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
076-	MALDITO LICOR	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
077-	EN ESTA VIDA YO QUIERO AGRADECERTE	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
078-	EL PAISAJE MAS BONITO	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
079-	SON LAS DOS DE LA MAÑANA	Arturo Tandioy	Si	San Juanito	MP3
080-	A MI LINDO PASTO	Arturo Tandioy	Si	San Juanito	MP3
081-	MALDIGO HABERTE YO CONOCIDO	Arturo Tandioy	Si	Bambuco	MP3
082-	AQUÍ VENGO YO A ROGARTE	Arturo Tandioy	Si	Merengue	MP3
083-	CUANDO YO TE CONOCI	Arturo Tandioy	Si	San Juan	MP3
084-	DE MI LINDO PUEBLO	Arturo Tandioy	Si	San Juan	MP3
085-	SOLO RECUERDOS QUEDAN	Arturo Tandioy	Si	Pasillo	MP3
086-	MI SERENATA	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
087-	EN ESTE VALLE DE PENAS	Arturo Tandioy	Si	Pasillo	MP3
088-	UN SACRAMENTO	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
089-	EN ESTA VIDA YO QUIERO AGRADECERTE	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
090-	ERES AJENA	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
091-	ME DUELE EL ALMA	Arturo Tandioy	Si	San Juanito	MP3
092-	MALDITO LICOR	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
093-	MAÑANA CUANDO ME VAYA	Arturo Tandioy	Si	San Juan	MP3
094-	EL PAISAJE MAS BONITO	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
095-	NO PUEDO OLVIDARME	Arturo Tandioy	Si	Bambuco	MP3
096-	POR LAS CALLES DE MI	Arturo	Si	Bambuco	MP3

	BARRIO	Tandioy			
097-	QUE TE VAS ANDAS DICIENDO	Arturo Tandioy	Si	San Juan	MP3
098-	QUISIERA YO RECORDARME	Arturo Tandioy	Si	San Juan	MP3
099-	SON LAS DOCE EN MI RELOJ	Arturo Tandioy	Si	San Juan	MP3
100-	SE FUERON DE MI LADO DOS HIJOS TAN QUERIDOS	Arturo Tandioy	Si	San Juan	MP3
101-	QUE TRISTE QUE FUE MI VIDA	Arturo Tandioy	Si	Corrido	MP3
102-	HOY SIENDO EL DIA DE LAS MADRES	Arturo Tandioy	Si	Pasillo	MP3

ANEXO M. VIDEOS

No. de archivo en disco	Título del video	Actor o actores del video	Inédito	Ritmo o características del video	Tipo de formato de video
ANTONIO BENAVIDES HERNANDEZ					
001-	CARNAVAL-KARAOKE	Antonio Benavides	Si	Son sureño	FLV
002-	CARNAVAL-PROCESO DE COMPOSICIÓN	Antonio Benavides	--	Hablado	FLV
003-	CAROL DANIELA-PROCESO DE COMPOSICION	Antonio Benavides	Si	Pasillo	FLV
004-	ENTREVISTA ANTONIO -HISTORIA DE CANCIONES	Antonio Benavides	--	Hablado	FLV
005-	ENTREVISTA ANTONIO -HISTORIA DE VIDA	Antonio Benavides	--	Hablado	FLV
006-	MADRE-PROCESO DE COMPOSICION	Antonio Benavides	Si	Bolero	FLV
007-	MARIA CRISTINA-PROCESO DE COMPOSICION	Antonio Benavides	Si	Vals	FLV
ARTURO TANDIOY TRÍO LOS DIFERENTES					
008-	A MI HUMILDE ESPOSA	Arturo Tandioy	Si	Corrido	FLV
009-	A MI LINDO PASTO	Arturo Tandioy	Si	San Juanito	FLV
010-	A MI TIERRA DEL ENCANO	Arturo Tandioy	Si	Corrido	FLV
011-	ALFREDO NARVAEZ-ENTREVISTA 1	Alfredo Narváez	--	Hablado	FLV
012-	ARTURO TANDIOY-ENTREVISTA 1	Arturo Tandioy	--	Hablado	FLV
013-	ARTURO TANDIOY-PROCESO DE COMPOSICION	Arturo Tandioy	--	Hablado	FLV
014-	DE MI LINDO PUEBLO	Arturo Tandioy	Si	San Juanito	FLV
015-	DICES QUE TU NO ME QUIERES	Arturo Tandioy	Si	Corrido	FLV
016-	LOS DIFERENTES-INTRODUCCION	Trío Los diferentes	--	Hablado	FLV
017-	LOS DIRERENTES-ENTREVISTA	Trío Los diferentes	--	Hablado	FLV

018-	LUIS CARLOS- ENTREVISTA1	Luís Carlos Díaz	--	Hablado	FLV
019-	NO PUEDO OLVIDARME	Arturo Tandioy	Si	Cumbia	FLV
020-	SE FUERON DE MI LADO	Arturo Tandioy	Si	San Juan	FLV
021-	SON LAS DOS DE LA MAÑANA	Arturo Tandioy	Si	Son Sureño	FLV
022-	TRAS DE CAMARA	Trío Los Diferentes	--	Hablado	FLV
023-	VEREDA EL ROSARIO		--	Imágenes	FLV
LUIS CARLOS CHICAIZA GRUPO MARIMBA Y SABOR					
024-	1-MOSAICO CUMBIAS-1	Grupo Marimba y sabor	No	Cumbia	FLV
025-	2-MOSAICO CURRULAOS	Grupo Marimba y sabor	No	Currulao	FLV
026-	3-MOSAICO SONSUREÑOS	Grupo Marimba y sabor	No	Son sureño	FLV
027-	4-MOSAICO CUMBIAS-2	Grupo Marimba y sabor	No	Cumbia	FLV
028-	5-CURRULAO-TEMA	Grupo Marimba y sabor	No	Currulao	FLV
029-	ENTREVISTA-HISTORIA DE VIDA	Luís Carlos Chicaiza	--	Hablado	FLV
030-	MARIMBA Y SABOR- BASES DE BOMBO	Grupo Marimba y sabor	--	Varios	FLV
031-	MARIMBA Y SABOR- BASES DE GUASA	Grupo Marimba y sabor	--	Varios	FLV
032-	MARIMBA Y SABOR- DESARMANDO MARIMBA	Grupo Marimba y sabor	--	Varios	FLV
033-	MARIMBA Y SABOR- INTEGRANTES	Grupo Marimba y sabor	--	Hablado	FLV
034-	PRESENTACION DEL GRUPO	Luís Carlos Chicaiza	--	Hablado	FLV
035-	RITMOS QUE INTERPRETA-CUMBIA	Luís Carlos Chicaiza	No	Cumbia	FLV
036-	RITMOS QUE INTERPRETA-MAPALE	Luís Carlos Chicaiza	No	Mapalé	FLV

037-	RITMOS QUE INTERPRETA-SONSUREÑO	Luís Carlos Chicaiza	No	Son sureño	FLV
PEDRO ALVAREZ					
038-	AFINACION MARIMBA PEDRO ALVARES1	Álvaro Getial	--	Hablado	FLV
039-	AGUA LARGA1	Pedro Álvarez	No	Agua larga(ritmo)	FLV
040-	BORDON INDIGENA BAMBUCO PEDRO ALVAREZ1	Pedro Álvarez	No	Bambuco viejo(ritmo)	FLV
041-	CARAMBA CORTA1	Pedro Álvarez	No	Caramba corta(ritmo)	FLV
042-	ENTREVISTA PEDRO ALVAREZ	Pedro Álvarez	--	Hablado	FLV
043-	FABRICACION-MARIMBA	Pedro Álvarez	--	Imágenes	FLV
044-	MI BUENAVENTURA	Pedro Álvarez	No	Currulao	FLV
045-	TIERRA MIA	Pedro Álvarez	No	Corrido	FLV
FRANCISCO JAVIER JOJOA JOJOA GRUPO SON GUASQUERO					
046-	SON GUASQUERO-HISTORIA 2	Francisco Jojoa	--	Hablado	FLV
047-	SON GUASQUERO-HISTORIA COMPOSICIONES	Francisco Jojoa	--	Hablado	FLV
048-	SON GUASQUERO-PREGUNTAS DE RIGOR	Francisco Jojoa	--	Hablado	FLV
049-	SONGUASQUERO-HISTORIA 1	Francisco Jojoa	--	Hablado	FLV
ALVARO REYES					
050-	ALVARO REYES-HISTORIA CULTURAL	Alvaro Reyes	--	Hablado	FLV
051-	ALVARO REYES-PROYECTOS CULTURALES	Alvaro Reyes	--	Hablado	FLV
BENJAMÍN CHAVEZ					
052-	BENJAMIN CHAVES-ENTREVISTA	Benjamín Chávez	--	Hablado	FLV
053-	FERNANDO PUMALPA TOCANDO GUITARRA REQUINTO Y NARRANDO HISTORIAS	Fernando Pumalpa	--	Instrumental y hablado	FLV

054-	FERNANDO PUMALPA- ENTREVISTA	Fernando Pumalpa	--	Hablado	FLV
055-	FERNANDO Y ALVARO TOCANDO LA MUSICA	--	--	Albazo	FLV
056-	TRAS DE CAMARAS	Álvaro Getial y Fernando Pumalpa	--	Hablado	FLV
LUIS VILLOTA					
057-	EL JORNALERO	Luís Villota	Si	Bambuco	FLV
058-	LA MINIFALDA	Luís Villota	Si	Bambuco	FLV
059-	LUIS VILLOTA- ENTREVISTA PARTE 1	Luís Villota	--	Hablado	FLV
060-	LUIS VILLOTA- ENTREVISTA PARTE 2	Luís Villota	--	Hablado	FLV
061-	MI SONORA CRISTALINA	Luís Villota	Si	Albazo	FLV
ORLANDO GAMBOA					
062-	LA TIMBA- INSTRUMENTO	Timba de Orlando	--	Imágenes	FLV
063-	ORLANDO GAMBOA- ENTREVISTA	Orlando Gamboa	--	Hablado	FLV
064-	ORLANDO GAMBOA- TRAS DE CAMARAS	Orlando Gamboa	--	Hablado	FLV
065-	RITMO 1	Orlando Gamboa	No	Albazo	FLV
066-	RITMO 2	Orlando Gamboa	No	Corrido	FLV
067-	RITMO 3 - SOLITO	Orlando Gamboa	No	Albazo	FLV
068-	RITMO 4	Orlando Gamboa	No	Albazo	FLV
069-	RITMO 5	Orlando Gamboa	No	San Juanito	FLV
070-	RITMO 6	Orlando Gamboa	No	Albazo	FLV

ANEXO N. PARTITURAS

No. DE ARCHIVO EN DISCO	TITULO DE LA PARTITURA	COMPOSITOR	FORMATO DE ARCHIVO	
ANTONIO BENAVIDES				
001-	APRENDIENDO A VIVIR	Antonio Benavides	MUS	PDF
002-	CARNAVAL-MELODIA	Antonio Benavides	MUS	PDF
003-	DANIELA	Antonio Benavides	MUS	PDF
004-	HERMOSA VIAJERA	Antonio Benavides	MUS	PDF
005-	IMPRESINDIBLES	Antonio Benavides	MUS	PDF
006-	LA VIDA SIGUE	Antonio Benavides	MUS	PDF
007-	MADRE	Antonio Benavides	MUS	PDF
008-	MAESTRA	Antonio Benavides	MUS	PDF
009-	PARA QUE LOS CAMINOS	Antonio Benavides	MUS	PDF
010-	PERLA CAUCANA	Antonio Benavides	MUS	PDF
011-	POBRE MI PAIS	Antonio Benavides	MUS	PDF
012-	PRIMER AMOR	Antonio Benavides	MUS	PDF
013-	REPROCHES	Antonio Benavides	MUS	PDF
014-	SURCO Y SEMILLA	Antonio Benavides	MUS	PDF
015-	VUELVE A CREAR	Antonio Benavides	MUS	PDF
FERNANDO PUMALPA				
016-	YA NO INSISTAS MAS	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
017-	NO QUIERO RECORDARLA	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
018-	CARIÑO MASTER MIX	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
019-	CULTURA EN MI PUEBLO	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
020-	LA BOMBA EL SITIO	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
021-	CANCION A MI GALERAS	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
022-	EL CHUYITA	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
023-	MALDITA CERVEZA	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
024-	JULIO INSUASTY	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
025-	ALEGRE NAVIDAD	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
026-	TRANS ESPECIALES	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
027-	CARNAVAL EN YACUANQUER	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
028-	DESPEDIDA DEL AÑO	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
029-	EL NIÑO HUERFANITO	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
030-	LOCO EN LA TROBA	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
031-	FELIZ CUMPLEAÑOS	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
032-	SANTA MARIA MAGDALENA	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
033-	LOS TRES LOCUTORES	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
034-	LOS PADRINOS Y EL AHIJADO	Fernando Pumalpa	MUS	PDF
035-	CORDOBEÑITA	Fernando Pumalpa	MUS	PDF

FRANCISCO JAVIER JOJOA				
036-	COMADRE CHAVELITA	Francisco Jojoa	MUS	PDF
037-	ME VOY DE TU LADO	Francisco Jojoa	MUS	PDF
038-	POBRE Y PARRANDERO	Francisco Jojoa	MUS	PDF
039-	PORQUE ME BUSCAS CARIÑO	Francisco Jojoa	MUS	PDF
ARTURO TANDIOY				
040-	A MI HUMILDE ESPOSA	Arturo Tandioy	MUS	PDF
041-	A MI LINDO PASTO	Arturo Tandioy	MUS	PDF
042-	A MI TIERRA DEL ENCANO	Arturo Tandioy	MUS	PDF
043-	DE MI LINDO PUEBLO	Arturo Tandioy	MUS	PDF
044-	DICES QUE TU NO ME QUIERES	Arturo Tandioy	MUS	PDF
045-	NO PUEDO OLVIDARME	Arturo Tandioy	MUS	PDF
046-	SON LAS DOS DE LA MAÑANA	Arturo Tandioy	MUS	PDF
LUIS VILLOTA				
047-	EL JORNALERO	Luís Villota	MUS	PDF
PARTITURAS POR AUTOR				
048-	PARTITURAS	Antonio Benavides	--	PDF
049-	PARTITURAS	Arturo Tandioy	--	PDF
050-	PARTITURAS	Fernando Pumalpa	--	PDF
051-	PARTITURAS	Francisco Jojoa	--	PDF
052-	PARTITURA	Luís Villota	--	PDF
053-	TODAS LAS PARTITURAS	Todos	--	PDF