

MÚSICA TRADICIONAL NARIÑENSE; ANÁLISIS Y ELABORACIÓN DE ARREGLOS
PARA FORMATO DE BANDA SINFÓNICA EN LOS NIVELES INICIALES DE
DESARROLLO.

BRAYAN ALFREDO LÓPEZ PORTILLA



UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA
SANTIAGO DE CALI

2018

MÚSICA TRADICIONAL NARIÑENSE; ANÁLISIS Y ELABORACIÓN DE ARREGLOS
PARA FORMATO DE BANDA SINFÓNICA EN LOS NIVELES INICIALES DE
DESARROLLO.

BRAYAN ALFREDO LÓPEZ PORTILLA

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

Director:

RODOLFO LEDESMA ARAGÓN



UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA
SANTIAGO DE CALI
2018

TABLA DE CONTENIDOS

1.	Introducción	1
2.	Aproximación contextual.....	6
2.1.	Viento fértil, suroeste: Contexto geográfico	6
2.2.	Historia y Carnaval, referentes de la identidad pastusa.	9
2.2.1.	Breve historia de Pasto, desde los Quillacingas a nuestros días.	10
2.2.2.	Apoteosis del sentir nariñense, el Carnaval.	21
2.3.	Panorama musical de la región.....	25
2.4.	Bandas de viento en Colombia.....	33
3.	Aproximación metodológica.....	39
3.1.	Herramientas de investigación	39
3.2.	Recolección de Datos	42
3.2.1.	Entrevistas.....	43
4.	Análisis del Género: Sonsureño.....	44
4.1.	Relato Etnográfico.....	44
4.2.	Características generales del Sonsureño	54
4.2.1.	Orígenes: incidencias, influencias, conceptos.	54
4.2.2.	Otras denominaciones para el Sonsureño.	58
4.2.3.	Organología y Formatos.	61
4.2.4.	Componente Rítmico.	74
4.2.5.	Componente Armónico.....	85
4.2.6.	Componente Melódico.....	93
4.2.7.	Formas.....	96
4.2.8.	Temáticas.	101
4.2.9.	El Sonsureño en la comunidad.....	108

4.2.10.	Relación con la danza.....	111
4.3.	Otros géneros característicos de la región.....	114
4.3.1.	Sanjuanito.	115
4.3.2.	Cumbia Sureña.....	116
5.	Estándares de gradación de dificultad para banda	118
5.1.	Síntesis de los estándares iniciales	123
5.1.1.	Nivel 1 (0,5 – 1,5).....	123
5.1.2.	Nivel 2 (2,5).....	130
5.1.3.	Nivel 3.....	136
6.	Arreglos.....	141
6.1.	Parámetros de selección de las obras	141
6.2.	Metodología para la realización de los arreglos.....	142
6.3.	Obra 1: Nivel 1: Yaguarcocha (Sanjuanito) Maruja Hinestrosa	144
6.4.	Obra 2: Nivel 2: Cachirí (Sonsureño) Luís “Chato” Guerrero.....	144
6.5.	Obra 3: Nivel 3: Bambuquito Obonuqueño (Sonsureño) Próspero Tulcán	144
7.	Conclusiones	145
8.	Bibliografía	148
9.	Apéndices.....	153
10.	Anexos	158

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mapa: Ubicación de Nariño en Colombia	6
Figura 2. Mapa: Ubicación de Pasto en Nariño	8
Figura 3. Agustín Agualongo, símbolo de la resistencia pastusa.	18
Figura 4. Entrevista Edison Jojoa.....	46
Figura 5. Yeimy Argoty	47
Figura 6. Leonardo Yepes.....	47
Figura 7. Presentación Canto y Libertad.....	48
Figura 8. Teodulfo Yaqueno.	49
Figura 9. Juan Manuel Delgado	49
Figura 10. Florencio Jojoa.	50
Figura 11. Mario Fajardo.	51
Figura 12. Hernán Coral.	52
Figura 13. Carátula CD, Concurso de música campesina. Pasto, 2003.	61
Figura 14. Estudiantina Nueva Esperanza. Quito.	64
Figura 15. Requinto de Luís E. Nieto	65
Figura 16. Victoriano Chapal (q.e.p.d.) y su puro. Derecha: niño campesino tocando puro.....	67
Figura 17. Músicos campesinos y la timba. Derecha: músico campesino tocando timba	69
Figura 18. Don Fidencio Tulcán y su violín. Derecha: músico campesino tocando acordeón.....	70
Figura 19. Banda de Yegua de Chipacué.....	72
Figura 20. 6/8 y 3/4 contrapuestos	75
Figura 21. Convenciones para bombos.....	76
Figura 22. Base bombo legüero (como se escribe).	76
Figura 23. Base bombo legüero (como suena, aproximación).....	77
Figura 24. Base Currulao (Bombo golpeador). Derecha: Base Sanjuanero	77
Figura 25. Base bambuco caucano (golpe redoblao). Derecha: Base Bambuco Kamsá	78
Figura 26. Base Bombo Legüero (Canto y Libertad)	78

Figura 27. Base 1 Banda de Yegua.	79
Figura 28. Base Yumbo	79
Figura 29. Base 2. Banda de Yegua.	79
Figura 30. Base 1 y 2 papayeras, murgas, bandas.	80
Figura 31. Base 3. Papayera, murgas, bandas (aproximación).	80
Figura 32. Células rítmicas. Cortes, Entradas.	81
Figura 33. Convenciones Redoblante	82
Figura 34. Base Redoblante (escritura común).....	82
Figura 35. Base Redoblante (como suena aproximación)	82
Figura 36. Bases Redoblante Banda de Yegua.	83
Figura 37. Variantes base redoblante.	83
Figura 38. Convenciones Puro o Güiro.....	84
Figura 39. Bases Puro o Güiro.....	84
Figura 40. Patrón Rítmico Quisindisinsi (Redoblante).....	85
Figura 41. Patrón Rítmico Capishca “Dicen que penas no tengo” (Redoblante).	85
Figura 42. Fragmento de "La Guaneña".	85
Figura 43. Primera Progresión armónica.	86
Figura 44. Fragmento de "Dos suspiros" yaraví tradicional arequipeño	87
Figura 45. Fragmento de "El Adiós".....	87
Figura 46. Fragmento de "Las Leyendas del Galeras".	87
Figura 47. Fragmento de "Sandoná es mi tierra ¡Carajo!"	88
Figura 48. Segunda Progresión armónica.	88
Figura 49. Fragmento de "Páramo de Haraganes".	88
Figura 50. Fragmento de "La María y el Manuel"	89
Figura 51. Fragmento de "Cantata Campesina".	90
Figura 52. Fragmento del Sanjuanito "Peshte Longuita"	90
Figura 53. Fragmento del Pasacalle "Chulla Quiteño"	91

Figura 54. Tercera Progresión Armónica.....	91
Figura 55. Fragmento de "Mi Pastusita".	91
Figura 56. Fragmento de "Taita Quillacinga"	92
Figura 57. Fragmento del albazo "Avecilla".....	92
Figura 58. Fragmento de "La Guaneña".	93
Figura 59. Fragmento de "El Baile de mi Sombrero".	94
Figura 60. Fragmento de "Agreste".	94
Figura 61. Fragmento de "Yo soy campesino ¿y qué?".	94
Figura 62. Fragmento de "Sueño Campesino".....	95
Figura 63. Fragmento de "El Miranchurito".	95
Figura 64. Fragmento de "La Guandera".	95
Figura 65. Fragmento de "Culturas de mi pueblo".	96
Figura 66. Fragmento de "La Tulpa".	96
Figura 67. Fragmento de "A la Bambarabanda".	98
Figura 68. Fragmento de "El Carro de la Otra Vida".	99
Figura 69. Fragmento de "Cantando y Trabajando".	100
Figura 70. Fragmento de "El Cachirí".	101
Figura 71. Fragmento del sanjuanito "Chicha del Pueblo".	116
Figura 72. Fragmento de "Cumbia de la Paz".....	117
Figura 73. Tesitura vientos Nivel 1.....	128
Figura 74. Tonalidades Nivel 1.....	129
Figura 75. Articulaciones y tesitura: percusión Nivel 1.	129
Figura 76. Tesitura vientos Nivel 2.....	134
Figura 77. Tonalidades Nivel 2.....	135
Figura 78. Articulaciones y tesitura: percusión Nivel 2	135
Figura 79. Tesitura vientos Nivel 3.....	139
Figura 80. Tonalidades Nivel 3.....	140

Figura 81. Articulaciones y tesitura: percusión Nivel 3.	140
---	-----

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Síntesis Entrevistas escritas	53
Tabla 2. Síntesis de las Entrevistas personales	53
Tabla 3. Formatos instrumentales	73
Tabla 4. Alcances técnicos Nivel 1	123
Tabla 5. Alcances técnicos Nivel 2.....	130
Tabla 6. Alcances técnicos nivel 3.....	136

1. Introducción

La participación activa del autor en procesos musicales en el ámbito de las bandas de viento y en agrupaciones de música tradicional, crearon la inquietud de buscar una manera de cohesionar estas dos experiencias en un trabajo investigativo que por una parte permita comprender analíticamente las músicas tradicionales andinas de Nariño, teniendo como eje su ritmo más representativo, el Sonsureño, y cómo, a través de la creación de serie de arreglos, estas músicas pueden servir de base para fundamentar un proceso de formación en una banda de vientos, teniendo como base los estándares de gradación de dificultad propuestos internacionalmente apropiados a la realidad musical colombiana como una herramienta de organización de los repertorios de acuerdo a varios parámetros que coadyuvan a la construcción de un proceso más sólido y colectivo.

Aunque la cultura musical de Nariño es bastante diversa, gracias a su ubicación geográfica lo que permite la interinfluencia con las músicas de las regiones circundantes, el género que ha preponderado en la región es el Sonsureño, que puede hallarse en una vasta variedad de formatos y estilos, para efectos de este trabajo, el propósito es el abordaje de sus variedades más puras, considerando que dicha realidad puede ser hallada en los campos, en las veredas, en los lugares donde todavía se cultiva la tierra y se resguardan costumbres atávicas y la herencia de los pueblos indígenas.

Inicialmente, el proceso requirió de un levantamiento bibliográfico, en el que se puso de manifiesto la escases de información que existe al respecto de la música de Nariño; se encontraron trabajos sobre algunos compositores nariñenses relevantes en el ámbito nacional como Maruja Hinestrosa y Luis Enrique Nieto, además de otros documentos en los que se trabaja el Sonsureño sin entrar en profundidad y trabajos de investigación, que son importantes porque reconstruyen la historia de la música en el departamento a través de la referencia de compositores locales que han contribuido al enriquecimiento del acervo musical regional, sin embargo, sigue habiendo mucho por investigar y conocer, por ejemplo, no se hallan sino referencias muy escuetas sobre los formatos tradicionales, la organología y sus respectivas usanzas dentro de la construcción de la identidad de la región. En el ámbito de las bandas, por el contrario, sí se ha hecho posible un acercamiento más profundo ya que estas agrupaciones han

constituido desde tiempos inmemoriales una tradición de bastante arraigo en el país y que ha tenido grandes aportes estructurales a nivel gubernamental y privado.

Desde la experiencia con músicas tradicionales, se puede afirmar que los procesos de preservación de la tradición se hacen en gran medida a través de la oralidad y un componente familiar, el legado musical de padres a hijos, la mayor parte de los músicos se hacen participando en el hecho musical, observando y adhiriéndose lentamente a los procesos, de ahí la importancia de sistematizar estas músicas para contribuir en su comprensión y análisis, partiendo de la apropiación que ha existido de músicas circunvecinas; en el ámbito bandístico, por otro lado, lo esencial ha sido la búsqueda de los diversos estándares sobre la gradación de dificultad propuestos alrededor del mundo, y que tienen gran tradición sobretodo en Estados Unidos y contextualizar dichos parámetros a la realidad de los procesos musicales de nuestro país.

Así, en el interés por relacionar estas dos experiencias musicales, surgen cuestionamientos que forman la estructura de este trabajo ¿Cuál es la influencia de la ubicación geográfica del departamento de Nariño en el desarrollo de sus costumbres musicales? ¿Bajo qué parámetros contextuales se han desarrollado en sus zonas de mayor arraigo las músicas tradicionales de Nariño? ¿Cuáles son los diversos estándares propuestos para la gradación de la dificultad para banda? ¿En qué radica la importancia de la utilización de dicha gradación en los procesos de formación musical en bandas? ¿Es posible crear repertorios basados en la música tradicional que coadyuven en la creación de procesos más sólidos?

Para acercarse a la comprensión y respuesta de dichos cuestionamientos, se hace necesario el estudio de teorías y herramientas de investigación etnomusicológicas como fundamentos para abordar de manera metodológica el devenir musical nariñense.

En este orden de ideas, surgen dos interrogantes centrales que resumen la esencia de este trabajo investigativo: ¿Cuáles son las características musicales del Sonsureño y otras músicas tradicionales de Nariño? ¿Es posible adaptar piezas de este repertorio a formato de banda sinfónica?

El trabajo alrededor de estos interrogantes, desembocará en una serie de objetivos a cumplir dentro de este trabajo. El objetivo principal es elaborar arreglos de tres piezas tradicionales de la música nariñense al formato de Banda Sinfónica en los niveles 1, 2 y 3 de los grados de desarrollo bandístico a partir del análisis del género musical más representativo de la región, el

Sonsureño y como se verá, también la referencia de otros géneros característicos. Los objetivos específicos son: realizar un levantamiento bibliográfico sobre los géneros a trabajar y sobre conceptos y herramientas de investigación etnomusicológica; comprender el contexto histórico y geográfico tanto en el desarrollo bandístico como en las características de la estética musical nariñense; analizar las distintas propuestas halladas sobre la gradación de los niveles de dificultad para banda, sintetizarlas y adaptarlas a la realidad musical colombiana para fundamentar la realización de los arreglos; estudiar los fines pedagógicos de dicha gradación; comprender las distintas influencias de las músicas de las regiones circundantes en el desarrollo de la identidad musical nariñense; y, por último, analizar la importancia del uso de músicas tradicionales en el ámbito bandístico.

El trabajo de campo es una de las herramientas de las que se vale la investigación musical para abordar las músicas tradicionales, desde este precepto, se realizaron viajes a la ciudad de Pasto, Nariño y a algunos de sus pueblos circundantes para entrar en contacto con los cultores de estas músicas en la región, participando de distintas manifestaciones culturales; para esta parte de la investigación, se tomó registro de audio y vídeo, además se realizó una recolección de los trabajos discográficos de los concursos de música campesina y de las agrupaciones más representativas en los ámbitos tradicionales de la región.

En cuanto a conceptos de investigación se ha partido de la importancia de analizar la música tradicional sin dejar de lado el entorno en el que se desarrolla, y considerando enfoques interdisciplinarios:

“Ningún análisis del discurso musical se puede considerar completo sin las consideraciones de aspectos lingüísticos, económicos, históricos, técnicos, rituales, gestuales, visuales, psicológicos y sociales relevantes para un género, función, estilo, situación de (re)interpretación y actitud de escucha conectada con el evento sonoro que está siendo estudiado” (Tagg, 2003, pág. 11)

En este sentido, el acercamiento hacia la música nariñense busca comprender el fenómeno musical en todos sus sentidos, especialmente en su relación con el contexto en el que se ha desarrollado esta identidad cultural.

Además de estas justificaciones conceptuales, la presente investigación pretende contribuir en la preservación y difusión de las músicas tradicionales nariñenses, así como en su mayor comprensión a nivel técnico; además, puede enriquecer el acervo musical para el formato de banda sinfónica en sus niveles básicos convirtiéndose en una herramienta pedagógica para los directores de dichas agrupaciones, teniendo en cuenta que este trabajo hace una aproximación a la comprensión y apropiación de la gradación de dificultad en el ámbito bandístico, lo cual facilitará la escogencia de repertorios acordes al nivel interpretativo de los músicos, desembocando en la construcción de un proceso progresivo que además será nutrido con el contenido de las músicas tradicionales.

El presente trabajo se halla estructurado en cinco partes, las cuales brevemente se explican a continuación.

Capítulo primero, *Aproximación Contextual*, ya se ha referido la importancia de la comprensión del escenario en el que se desarrolla el fenómeno musical, en este orden de ideas, se hace en este capítulo un repaso por aspectos geográficos, históricos y de identidad de la región, se construye el panorama musical nariñense en su diversidad y los procesos de evolución que se han dado lugar; así mismo, se discurre sobre las bandas de viento en Colombia y su consolidación en el país.

Capítulo segundo, *Aproximación Metodológica*, en este capítulo se esbozan ideas, conceptos y herramientas para el abordaje de la música, enfocados esencialmente en el trabajo etnomusicológico y sus métodos de recolección de la información en el trabajo de campo, especialmente en las entrevistas.

Capítulo tercero, *Análisis del Género: Sonsureño*, este apartado de la investigación es el resultado del trabajo de campo, se establecen las características generales del Sonsureño, consideraciones sobre su aspecto melódico, rítmico, armónico, formal, sus formatos y estilos, el contenido de sus letras, su origen, denominaciones, su relación con la comunidad y con la danza, así mismo se describen otras formas musicales características de la región y que para efectos de la elaboración de los arreglos fueron importantes.

Capítulo cuarto, *Estándares de gradación de los niveles de dificultad para banda*, en este segmento del trabajo, se exponen las diversas propuestas sobre los niveles para banda recolectados en el proceso de la investigación, realizando un análisis comparativo de estos con la

realidad musical colombiana y adaptándolos a ella, de esto surge una nueva gradación que será usada en la realización musical del próximo capítulo.

Capítulo quinto, *Arreglos*, se presenta aquí el proceso de elaboración de los arreglos y las piezas trabajadas a partir de los estándares presentados en el capítulo anterior y el análisis musical del Sonsureño en el capítulo tercero.

Por último, el Capítulo Sexto, presenta las consideraciones finales de la investigación, sobre los géneros estudiados, su implementación en el repertorio bandístico y los posibles resultados pedagógicos dentro de los procesos musicales de iniciación en las bandas de vientos.

2. Aproximación contextual.

2.1. Viento fértil, suroeste: Contexto geográfico

*Te hablo de una voz que me es brisa constante,
en mi canción moviendo toda palabra mía,
como ese aliento que toda hoja mueve en el sur,
[tan dulcemente,
toda hoja, noche y día, suavemente en el sur.¹*



Figura 1. Mapa: Ubicación de Nariño en Colombia

¹ Fragmento de Morada al sur del poeta nariñense Aurelio Arturo (1906 - 1974)

El departamento de Nariño, creado mediante Ley N° 01 del 6 de agosto de 1904, está situado en el suroccidente de Colombia, astronómicamente se sitúa entre los 0° 21' y 2° 40' de latitud norte (desembocadura del río Iscuandé); y entre los 76° 50' (cerro Petacas y Ánimas) y 79° 02' (cabo Manglares) de longitud oeste, del meridiano de Greenwich.² Este territorio se divide en 64 municipios, incluyendo su capital San Juan de Pasto. Limita al norte con el departamento del Cauca, al oriente con el departamento de Putumayo, al occidente con el océano Pacífico y al sur con la república del Ecuador.

Su ubicación geoestratégica lo constituye como una de las regiones con mayor diversidad territorial y cultural del país; abarca una extensión total de 33.268 km², de los cuales, 8% pertenece al Pie de Monte de la Amazonía, una de las grandes reservas de biodiversidad del mundo; el 52% corresponde a la Llanura del Pacífico o Chocó Biogeográfico, que presenta condiciones excepcionales en diversidad de comunidades y especies; y el 40% restante, pertenece a la Zona Andina en donde se destacan los páramos y volcanes.³ A estas condiciones se debe también otro factor importante de riqueza, su diversidad étnica acentuada por la situación de frontera con el Ecuador.

Según cifras proyectadas de acuerdo al Censo General de 2005 por el DANE, al 2017, Nariño cuenta con una población total de 1.787.545 habitantes (897.201 hombres y 890.344 mujeres).⁴ Según el Plan de Desarrollo Departamental 2016 – 2019, la población indígena alcanza 170.714 personas (10,28%), las comunidades afrodescendientes 270.433 (18,8%) y el pueblo Rom 83 habitantes.⁵

Este esbozo socio geográfico del departamento de Nariño, coadyuvará en la comprensión de ciertos aspectos relacionados con los alcances del presente trabajo, que está delimitado al área de su capital.

² Plan de desarrollo departamental 2012 - 2015

³ Plan de desarrollo departamental 2016 – 2019

⁴ Instituto departamental de Salud de Nariño. Disponible en <http://www.idsn.gov.co/index.php/subdireccion-de-salud-publica/epidemiologia/demografia/2464-proyeccion-de-poblacion-departamento-de-narino>

⁵ Plan de desarrollo departamental 2016 - 2019

Ubicada al centro oriente del departamento de Nariño, en medio del complejo montañoso denominado el Nudo de los Pastos, enclavada en el Valle de Atríz, a 2.527 m.s.n.m. se halla la ciudad de San Juan de Pasto, capital administrativa del departamento de Nariño.



Figura 2. Mapa: Ubicación de Pasto en Nariño

Su fundación española se remonta al año 1537, por Sebastián de Belalcázar.⁶ Vale recalcar que sobre este acontecimiento existe cierta controversia, la cual será tratada en otro aparte del presente trabajo.

⁶ Alcaldía de Pasto. Disponible en <http://www.pasto.gov.co/index.php/nuestro-municipio>

La extensión total del municipio de Pasto es de 1.131 km², (el 3,4% del área departamental), de los cuales el 2,3 por ciento (26,4 km²), corresponden al área urbana (dividida en 12 comunas) y el porcentaje restante (1.104,6 km²) al área rural (17 corregimientos).⁷ Este territorio comprende una zona de gran riqueza natural con suelos muy fértiles, dada la actividad volcánica circundante, lo cual propicia que una de las actividades económicas de mayor trascendencia en el área rural sea la agricultura. Se destacan el Volcán Galeras, el cerro tutelar de la ciudad y la laguna de la Cocha, dos elementos naturales importantes en la cosmovisión de las gentes que habitan la región.

La población de Pasto se estima a 2017 en 450.645 habitantes (217.898 hombres y 232.747 mujeres)⁸. De estos, el 1,4 % pertenecen a la población afrocolombiana, y la población indígena representa el 0,6 % de la población total.⁹

2.2. Historia y Carnaval, referentes de la identidad pastusa.

Analizar los rasgos culturales de una región específica, implica adentrarse a escudriñar dentro de un complejo sistema de correspondencias entre los distintos elementos que establecen la identidad y la idiosincrasia de los pueblos; en el proceso, se hace necesario también, aprehender las significancias de estos elementos para los individuos que conforman una comunidad, ya que estos se configuran como “los referentes identitarios a partir de los cuales los sujetos construyen la identidad cultural”. (Mercado & Hernandez, 2010, pág. 244)

El estudio de la *etnohistoria*, entendida como “el conjunto de “hechos significativos que clarifican la identidad biográfica del grupo” (Mercado & Hernandez, 2010, pág. 244). Se inscribe como uno de los componentes en los que se hallan implícitos otros referentes identitarios como las prácticas colectivas, la lengua, las creencias, etc. Así mismo constituye uno de los parámetros que conforman la identidad de un pueblo y cuya aprehensión, significa un paso fundamental en

⁷ Plan de desarrollo de Pasto 2016 - 2019

⁸ Instituto departamental de Salud de Nariño. Disponible en <http://www.idsn.gov.co/index.php/subdireccion-de-salud-publica/epidemiologia/demografia/2464-proyeccion-de-poblacion-departamento-de-narino>

⁹ Plan de desarrollo de Pasto 2016 - 2019

el estudio de fenómenos adyacentes como la música, que envuelve una relación directa con el contexto en el que se desarrolla.

En este orden de ideas, entendiendo que dichas imbricaciones entre los distintos aspectos que componen la vida en sociedad son en esencia coadyuvantes a la realización rigurosa de una investigación sobre las músicas de una región, se pretende ahora establecer como punto de partida en el análisis del sonsureño, un esbozo de la historia de San Juan de Pasto y por transferencia del departamento.

2.2.1. Breve historia de Pasto, desde los Quillacingas a nuestros días.

Los pueblos que ocuparon esta región en esencia fueron cuatro, Abades, Sindaguas, Pastos y Quillacingas. “Los datos arqueológicos sobre las tierras altas de Nariño-Carchi han confirmado por lo menos seis siglos de ocupación humana continua antes de la llegada de los españoles” (Calero, 1991, pág. 31). Lo cual indica que las etnias que habitaron estos territorios tenían cierto grado de desarrollo en el momento de la conquista. Romolí (como se citó en Groot & Hooykaas, 1991) establece que el territorio estaba habitado así:

“Los Pastos ocupaban la mayor parte de la región interandina comprendida entre el tajo del río Chota, en el Ecuador, hasta la población de Ancuya en la banda izquierda del río Guáitara, y, hasta la confluencia del río Curiaco en la margen oriental del Guáitara, en sentido este y oeste sus límites lo constituían las cimas de las cordilleras (...) Los Quillacingas ocupaban el territorio al norte de los Pastos, hacia la banda oriental del río Guáitara; estaban poblados en el valle de Sibundoy, en cercanías de la laguna de La Cocha, en el valle de Atríz, en gran parte del río Juanambú y en la hoya alta y media del río Mayo. Por último, los Abades tenían sus asentos al norte de la población de Ancuya, en la margen occidental del Guáitara, hasta aproximadamente la fosa patiana y colindaban con los Sindagua por el norte y el oeste”. (pág. 74).

Como ya se vio, el área del actual municipio de Pasto y sectores circundantes estaba habitado por pueblos que fueron designados como Quillacingas¹⁰, pero que, originalmente, como lo plantea (Díaz del Castillo, 1987) se denominaban “Hatunllatas o Hatunllactas”.

Estos pueblos tenían como centro el valle de Atríz, y desde ahí se establecían pequeños poblados en las zonas circundantes, agrupándose en lugares aptos para el cultivo, aunque no de manera nuclear, “Vivieron en bohíos elaborados, como acostumbran hoy nuestros campesinos, utilizando bahareque y barro para las paredes y paja para el techo. El piso era de tierra apisonada” (Academia Nariñense de Historia, 2004, pág. 81). El comercio e intercambio cultural fue activo a través de los *mindalaes* con las zonas del valle del Patía, así como con algunos pueblos del actual Ecuador y la zona del Putumayo, “principalmente en la zona del valle del Sibundoy poblado por los Ingas y Kamentsas, quienes eran fundamentales para el comercio y la comunicación con el bajo Putumayo habitado por los Cofán” (Gómezjurado, 2008, pág. 87) con quienes intercambiaban productos agrícolas a cambio de elementos como el mopa-mopa (*elaeagia pastorensis*) planta cuya fibra es utilizada para la decoración de objetos con una técnica milenaria conocida como barniz de Pasto.

La gran mayoría de historiadores, a partir de análisis de los topónimos y antropónimos de la región, sostienen en que la legua que hablaban los Quillacingas está relacionada de alguna manera con la lengua Kamsá, que hoy se habla en el Valle de Sibundoy y que estaba diferenciada de la lengua de los Pastos.

En cuanto a su ritualidad, se conoce que creían en la vida después de la muerte y sepultaban a sus caciques con gran pompa, incluso enterraban con ellos algunas mujeres y sirvientes. (Groot & Hooykaas, 1991)

A la llegada de los españoles, el imperio Inca se encontraba en pleno proceso de expansión hacia el norte a la cabeza de Huayna Cápac, expandiendo sus fronteras hasta el río Angasmayo¹¹, del cual se dice es el actual río Guáitara, esta idea, sustenta la tesis recurrente sobre la

¹⁰ Del quechua: “quilla”: luna, mes; “sinka” = narices. Traduciría: “Narices de Luna”. Oswaldo Granda, Manual de Historia de Pasto Tomo I (2004). A partir de 1534 aparece esta designación en los Libros del Cabildo de Quito (Groot & Hooykaas, 1991).

¹¹ Del quechua: “anga”: azul; mayu “río”. Traduciría: “río azul”

pertenencia de los territorios de Nariño al Tahuantinsuyu, basados además, en los indicios lingüísticos que aún perviven y que hacen parte importante del dialecto actual de la región; sin embargo, varios autores aducen que el Inca llegó a conquistar a los Pastos del norte del Ecuador, más los pueblos el sur de Colombia no fueron conquistados como tal, aunque es innegable la influencia cultural ejercida por el imperio (Calero, 1991). De acuerdo con esto, la existencia de quechuismos en la región de Nariño, se sustenta en que esta lengua llegó con los yanaconas traídos por los españoles en las primeras etapas de expedición hacia el norte desde Quito, así mismo se halla que, dada la distribución del quechua en la zona, se puede señalar que fue adoptada tras procesos de “expansión colonizadora de gente de habla quechua”. (Groot & Hooykaas, 1991, pág. 64)

Quienes llegarían entonces a conquistar, colonizar y partir en dos la historia de la región fueron los españoles; desde Quito, los capitanes Juan de Ampudia y Pedro de Añasco, a la vanguardia de la expedición dirigida por Sebastián de Belalcázar en busca del mítico Dorado, emprenden un viaje hacia el norte, llegando a las tierras que denominarían en adelante de Quillacinga, este viaje arduo, los llevaría por territorios ignotos en los que poblarían y fundarían con el paso de los años varias ciudades entre ellas, Santiago de Cali y Asunción de Popayán. Para el caso de Pasto, de acuerdo al historiador nariñense Emiliano Díaz del Castillo, en un denodado trabajo investigativo sobre la fundación de la ciudad fundamentado en el Libro Verde de Cabildos de Quito, entre el 20 de febrero y el 16 de marzo de 1537 se llevó a cabo el poblamiento de la Villaviciosa de la Concepción de Pasto, por Sebastián de Belalcázar, “el único capitán facultado por el mismo Pizarro para hacer poblaciones y fundaciones”. Mientras que el proceso de fundación, es decir la creación legal de la Villa, se da el 19 de agosto de 1537. (Díaz del Castillo, 1987).

Como se dijo, con respecto a este tema se han suscitado diversas controversias que ubican como fundadores a Lorenzo de Aldana o a Pedro de Puelles, se ha apuntado en primera instancia la acotación de Díaz del Castillo, por el profundo análisis de los datos que éste presenta; ya que no es objeto de este trabajo ahondar en esta discusión, simplemente se presenta aquí, una muestra de dicha polémica, por ejemplo, la visión de Álvaro Gómezjurado, quien sostiene que hacia 1539 ni Belalcázar, ni Puelles habían siquiera pisado territorio de la Provincia de Hatunllacta, la cual

había permanecido ignota, hasta septiembre de ese año, siendo Aldana quien fundó la Villaviciosa en el “vallecito” de Yacuanquer. (Academia Nariñense de Historia, 2004). Lo que va en contravía con lo establecido en el Acta del 25 de junio de 1535, del Libro Verde de Cabildos de Quito, en la que “por primera vez en tan importante documento se nombra “la conquista e población de Quillacinga”. (Díaz del Castillo, 1987, pág. 28). Una cuestión importante es que, según la historia, la ciudad se trasladó del valle de Atríz al valle de Yacuanquer y de éste, reubicada nuevamente al sitio donde se emplaza hoy.

Durante la época de consolidación de la nueva villa, vale destacar la resistencia asidua por parte de los Sindaguas, cuya pacificación fue “el hecho con el que culminó la etapa conquistadora de San Juan de Pasto y sus territorios.” (Díaz del Castillo, 1987). Y el hecho de la expedición el 17 de junio de 1559 de la Real Cédula en la que se otorga escudo de Armas, a la ciudad que en adelante será conocida como San Juan de Pasto.

De manera progresiva, se comienza a establecer en Pasto la colonia, mediante la instauración de instituciones como la encomienda, las doctrinas y parroquias, la alcabala, la mita, el resguardo y otras formas de poder, forzando a los colonizados a:

“aprender parcialmente la cultura de los dominadores en todo lo que fuera útil para la reproducción de la dominación, sea en el campo de la actividad material, tecnológica, como de la subjetiva, especialmente religiosa. Es este el caso de la religiosidad judeo-cristiana” (Quijano, 2000, pág. 210)

Siendo esta última la que regiría los destinos de la ciudad por lo menos los dos siglos siguientes. Ya para 1550 se establece en Pasto la primera comunidad cristiana, los franciscanos, seguidos por los mercedarios, los dominicos, agustinos, monjas de la concepción, permeando la cultura local de muchas formas, especialmente en el ámbito educativo. Un hecho importante para esta época es que “el territorio nariñense se constituyó en la región intermedia entre dos centros importantes: Popayán y Quito; ambos ambicionarán ejercer jurisdicción” (Chaves, 1983, pág. 143). Por una parte, en 1540 se había creado la Gobernación de Popayán a la que se anexaron Pasto y sus territorios adyacentes; y por otro en 1545 se erige de la Diócesis de Quito, y su jurisdicción llega hasta estas tierras.

Dada la naturaleza del dominio español y su supuesta superioridad fenotípica, se construyó la colonialidad del poder a través de “la centralidad de la raza y de la clasificación social en el patrón de poder mundial. Según esta propuesta teórica, los diferentes ámbitos de la existencia social están permeados por la racialización como eje articulador de las relaciones de poder” (Hernández Salgar, 2007, pág. 244). Instrumentos como la encomienda, establecieron la dominación bajo esta concepción, y los nativos fueron organizados en pequeños núcleos poblacionales, algunos de los cuales ya estaban establecidos aun antes de la conquista y que en adelante serán encargados de tributar y brindar fuerza de trabajo gratuita a los españoles, dichos pueblos se relacionan a continuación: La Laguna, Cabrera, Buesaquillo, Obonuco, Pejendino, Cujacal, Aranda, Tescual, Juanoy, Pandiaco, Anganoy, Jongovito, Gualmatán, Catambuco, Botanilla, Chapal, Jamondino, Males, Canchala, Puerres y Mocondino, éstos son fundados como tal en marzo de 1586 por Alonso Carrillo con poder de la Audiencia de Quito (Chaves, 1983). Después, tras la aguda explotación soportada por los pueblos indígenas, se establecen medidas tendientes a menguar de algún modo esta situación, surge así el resguardo indígena, que se extendió hasta aproximadamente la mitad del siglo XX y que, entre muchas otras medidas establecía para el nativo “una parcela de usufructo individual, un lote comunal cultivado comunitariamente cuyo producto se destinaba a pagar el tributo y un globo de tierra de explotación colectiva donde estaban los bosques comunales y los potreros para la cría colectiva de ganado” (Chaves, 1983, pág. 160). Evidentemente, muchas de las medidas instauradas en protección de los pueblos aborígenes pasaron desapercibidas por la ambición de los encomenderos.

La mencionada resistencia y posterior pacificación de los Sindaguas llevó a los señores españoles a establecer colonias en la región del Telembí, en cuyas inmediaciones se fundó Santa María del Puerto de Barbacoas, que se convertiría rápidamente en epicentro económico de la región, “Pasto florece cuando extiende su zona de influencia a Barbacoas y cuando acrecienta la explotación aurífera en tierras de los Abades, en las minas de Ancuya, Pacual y Sacampus” (Bastidas Urresty, 2000, pág. 63). De esta manera Barbacoas representa la puerta al mar, y se constituye como el puerto fluvial más importante, conectando con Tumaco y naturalmente a la región con los mercados extranjeros, desde donde se importaba todo tipo de mercancías, entre ellas instrumentos musicales. Las relaciones comerciales, también se establecieron con poblados

cercanos de la zona andina “la carne salada que venía de la sierra, los quesos de Cumbal, la papa de Túquerres” (Chaves, 1983, pág. 167).

Dicha prosperidad con el paso del tiempo fue menguando debido a la decadencia de explotación aurífera; la inaccesibilidad geográfica, sumada a los estadios de poder implantados por los españoles y la gran influencia que ejerce la institución eclesiástica, configuran durante el siglo XVII la actitud de Pasto en el siglo venidero y los procesos independentistas americanos.

Es consabido que Pasto fue bastión realista durante esta época, no obstante, algunos de los primeros movimientos de insurrección tuvieron lugar en esta región, vale destacar los levantamientos en Tumaco, Barbacoas y Pasto, en donde en junio de 1781 a manos del indio Naspirán, tras la sublevación de los nativos, muere José Ignacio Peredo, enviado de la Gobernación de Popayán a monopolizar el aguardiente. (Academia Nariñense de Historia, 2004) Especialmente se detalla el movimiento denominado “Los Comuneros del Sur” en el cual se esculpen en la historia los nombres de Manuela Cumbal y Francisca Aucú quienes el 18 de mayo de 1800 en Guaitarilla rompen el documento que gravaba los impuestos sobre los productos agrícolas y el ganado al cual daba lectura el del sacerdote Bernardo Eraso e incitan al pueblo a la rebelión, de la misma manera, entre el 19 y 20 de mayo en Túquerres Lorenzo Piscal, Juan Cucas Remo y Julián Carlosama dirigiendo una cuadrilla de indígenas Pastos embravecidos, asaltan la real casa de aguardientes en busca de los hermanos Rodríguez Clavijo, quienes enviados por la Real Audiencia de Quito ejercían el recaudamiento de diezmos. Dada la ocasión, el sacerdote de la población oculta a los tiranos en la iglesia la cual a su vez es asaltada, resultando en la muerte y escarnio para dos de los hermanos tiranos. (Bastidas Urresty, 2010)

El proyecto independentista significó para Pasto una era de violencia aciaga y repercusiones de toda índole, el proceso comienza para la región en 1809 con la invasión quiteña, repelida por la resistencia pastusa el 16 de octubre en la Tarabita de Funes. Posteriormente, Quito vuelve a atacar en septiembre de 1811 en esta oportunidad se apoderan de la ciudad “durante veinte días sus indisciplinados milicianos violaron a las mujeres, asesinaron a sus hijos, saquearon la ciudad y sus alrededores” (Bastidas Urresty, 2010). En este punto, Pasto ya estaba constituida como una ciudad realista por excelencia, todo debido al alto influjo que logró establecer la iglesia en la región, la vocación religiosa del nativo y su ignorancia con respecto al escenario político de otras

regiones debido las condiciones de aislamiento, lo cual generó un escenario perfecto para que el realismo se impregne con fuerza en el alma del pastuso, esto sumado a todos los vejámenes producidos hasta ahora por los quiteños y que se evidenciaran en mayor magnitud en la década siguiente; cabe señalar que existían otros intereses, como alcanzar mayor soberanía regional, lo cual se ve reflejado en el pliego de peticiones que en 1813 presentó el Cabildo Pasto al Rey para que en la ciudad se establezcan un centro de gobierno, la sede episcopal, la Real casa de Moneda, un colegio para estudios mayores, un Seminario, exenciones en pago de alcabalas y en el tributo de los indios (Bastidas Urresty, 2000). Sumado a esto, existían también intereses de la clase dirigente de Pasto que buscaba perpetuarse en el poder.

Después de la invasión y saqueo quiteño, Pasto es tomada por los republicanos caleños al mando de Joaquín Caycedo y Cuero, el realismo pastuso, unido a las guerrillas patianas entran en la ciudad el 20 de mayo de 1812, dando como resultado la captura y fusilamiento de Caycedo.

Es el turno ahora del general Antonio Nariño, presidente de Cundinamarca, que llega a la región en mayo de 1814 tras una campaña de restablecimiento del republicanismo con grandes resultados en Popayán, una vez más la resistencia pastusa fusionada con los 21 pueblos circunvecinos de indígenas, derrotan a los invasores y Nariño es capturado.

Las persistencias realistas continuarían a lo largo y ancho del territorio del sur, forjando poco a poco la figura incólume del caudillo Agustín Agualongo que ha participado de la resistencia realista desde la Tarabita de Funes.

Para 1822, Bolívar, conocedor del carácter indómito y la tozudez de los soldados de la región y de la infranqueable barrera que representaban la geografía regional, decide abrirse paso por nuevos caminos, buscando evitar en su marcha al sur a los pastusos, éstos, al percatarse de dicha empresa, alcanzan al Libertador el 17 de abril en Bomboná, en donde se dio una de las batallas más famosos y sangrientas, Bolívar sufrió varias pérdidas.

Tras las pérdidas recibidas por el ejército pastuso en esta batalla y el triunfo de Sucre en Pichincha donde Agualongo fue apresado y luego dado a la fuga, el general Basilio García al mando de las fuerzas realistas firma una capitulación, solo así puede entrar el Libertador en Pasto, de otra manera le hubiera sido imposible, más “el pueblo de Pasto no se rindió, quien se rindió fue don Basilio” (Academia Nariñense de Historia, 2004), en este escenario aparece como tal la figura fulgurante de Agustín Agualongo, un mestizo que se enfiló en el ejército realista con

el fin de defender “las “legítimas potestades” y los “Sagrados derechos” de una nación en crisis.” (León Guerrero, 1997, pág. 16) es así como el 28 de octubre junto con Benito Boves y Estanislao Merchancano, impulsa un alzamiento popular antirrepublicano en el que participa en masa el pueblo, “de ahí en adelante toda la historia política-militar de Pasto gira alrededor de él, pues libró enconados enfrentamientos hasta cuando cae fusilado en Popayán en 1824” (León Guerrero, 1997, pág. 17). Cuando el Libertador se entera de la rebelión en Pasto, envía a Sucre y a sus fuerzas a pacificar la ciudad, y el 24 de diciembre de 1822, el batallón Rifles entra a sangre y fuego en la ciudad, ocasionando los más terribles desastres para la población, así lo reseña (Chaves, 1983):

“El batallón Rifles se apoderó de la ciudad, realizó una masacre sin distingos, la soldadesca atropelló todo, estupró y violó mujeres a su paso. Fue la noche de la ignominia en Pasto, se prolongó por tres días más, el comandante permitió a la soldadesca dar rienda suelta a sus impulsos biológicos, a la juerga, al robo, a la destrucción. Esta noche de los Rifles satura de odio a la ciudad contra las fuerzas patriotas, contra Bolívar, contra Sucre, contra todo lo que signifique fuerza patriota” (pág. 193)

De aquí en adelante la encarnizada lucha persistiría dándose escaramuzas aquí y allá, la más importante de ellas es la de Ibarra en junio de 1824, la cual representa la última batalla por la independencia de la actual Colombia (Bastidas Urresty, 2010). Aun así, el diezmado ejército realista después del fusilamiento de Agualongo el 13 de julio resiste debilitadamente junto con las guerrillas patianas hasta 1928.

El 9 de diciembre de 1824 se da la batalla de Ayacucho, la que sellaría la independencia de los estados bolivarianos, en esta, es importante anotar “El concurso pastuso (...) al compás de *La Guaneña*, ese bambuco marcial - ¿o son sureño? - constitutivo del ser nariñense, dedicado a los acompañantes de las tropas patriotas”. (Bastidas Urresty, 2010)



Figura 3. Agustín Agualongo, símbolo de la resistencia pastusa.¹²

El fin de la gesta libertadora y la consolidación del nuevo Estado-nación no significó para Pasto el fin de la violencia, la región, sumida en la postración económica y social, producto de 15 años de luchas, tuvo que resistir nuevos embates entre los que se destacan la guerra colombo-ecuatoriana por la posesión de los territorios limítrofes tras la disolución de la Gran Colombia a principios de la década del 30, posteriormente, prorrumpe en el escenario regional la Guerra de los Conventos o de los Supremos, que surge en el ámbito religioso, “el Congreso de 1839 aprobó el día 5 de Junio, la ley mediante la cual se suprimían en Pasto los conventos menores de San Francisco, San Agustín, La Merced y Santo Domingo”. (Academia Nariñense de Historia, 2004, pág. 252). La ciudad, como es sabido, tenía ya una larga trayectoria religiosa y dicha ley provoca un nuevo motín, en cabeza del padre Francisco de la Villota; conocido el alzamiento, el

¹² Detalle del Tríptico del maestro Gerardo Cortés Moreno, Hotel Agualongo, Pasto. En (Bastidas Urresty, La ruta libertadora en el sur, 2010)

presidente José Ignacio Márquez ordena la movilización al sur, bajo el mando del general Pedro Alcántara Herrán, la resistencia pastusa no se haría esperar y se organiza con José María Obando como Supremo Director de la guerra, se presentaron distintas escaramuzas en Buesaco, La Laguna, El Barranco, entre otras. A Herrán se une posteriormente Mosquera, las dificultades en la pacificación del territorio y su extensión hacia otros lugares de la república, hacen que el presidente Márquez solicite el apoyo del presidente ecuatoriano Juan José Flores, es así como el 17 de septiembre de 1840 en una batalla que comienza en la cuchilla de Taindalá, hasta llegar a Huilquipamba, Obando es derrotado por Herrán, Mosquera y Flores. (Academia Nariñense de Historia, 2004)

Por otro lado, es de resaltar la idea contumaz de las élites pastusas de hacer de la región un territorio independiente de la Gobernación del Cauca la cual es la causa de la expedición en 1855 de la “Constitución del Atríz”.

Para 1860, el presidente Tomás Cipriano de Mosquera busca reestablecer la Gran Colombia y presenta el proyecto al presidente ecuatoriano Gabriel García Moreno, los homólogos, representantes de ideologías radicales contrapuestas, no logran un acuerdo en este sentido, razón por la cual se desata la guerra entre los dos países, entre cuyas contiendas se recuerda la del 6 de diciembre de 1863 en Cuaspud. La guerra culmina con la firma de un tratado de alianza y amistad entre los bandos (Academia Nariñense de Historia, 1998).

En adelante se inicia un periodo de paz, en el que aún se pueden vislumbrar las consecuencias del realismo pastuso, un acentuado aislamiento; sin embargo, se dieron ciertos avances con respecto a la búsqueda de la autonomía, que desembocaría en la creación del departamento de Nariño, no sin antes vivir la intensidad de la Guerra de los Mil Días, en 1900 Cascajal fue uno de los escenarios regionales en los que se debatieron los intereses de la nación.

El proceso de fundación del departamento en el que inciden nuevos protagonistas de la historia de la región como Julián Bucheli, Daniel Zarama, Manuel María Rodríguez, entre otros, quienes en condición de congresistas y tras un proceso que ya llevaba varios años, para 1903, logran que el gobierno preste atención a sus prerrogativas, es así como se da la expedición de la Ley 1ª del 6 de agosto de 1904, “mediante la cual se creó el departamento de Nariño, con Pasto

como su capital” (Academia Nariñense de Historia, 2004, pág. 364). El primer gobernador fue Julián Bucheli, a quien se debe la creación de la Universidad de Nariño.

En adelante, el siglo está marcado por avances de tipo urbanístico, un claro ejemplo de ello es la apertura de la carretera del Sur que une a Pasto y la frontera con Ecuador que se inicia en 1906, “obra que incentiva aún más las relaciones de Pasto con el vecino país cuya economía giraba en torno al puerto marítimo de Guayaquil” (Bastidas Urresty, 2000, pág. 213); Sin embargo, el aislamiento geográfico y económico con respecto al resto de Colombia que ha sido evidente en la historia no da muestras de mejoría, aunque existió un proyecto de creación de un ferrocarril para unir Pasto con Tumaco y con Popayán, de éste se sabe que jamás fue concluido, solo se desarrollaron unos cuantos kilómetros en la costa pacífica.

La condición de marginalidad no solo de Nariño, sino de todas las regiones periféricas es tal que “un mapa publicado por el Ministerio de Obras Públicas en 1927 exhibía al territorio de Colombia hasta la ciudad de Popayán, ignorando totalmente los territorios de Nariño, Putumayo y otros departamentos de los Llanos Orientales y de la región Amazónica” (Mesa Martínez, 2015, pág. 101). En estas condiciones la economía de la región se vería enmarcada en una economía colonial hasta bien entrado el siglo XX, la agricultura seguiría su producción para el autoconsumo y la industria se desarrollaba aún en modo artesanal.

“El 1º de septiembre de 1932, unos latifundistas peruanos armaron a sus peonadas y se tomaron el desguarnecido puerto amazónico de Leticia” (Academia Nariñense de Historia, 2004, pág. 415). Fueron los pastusos los primeros en reaccionar frente a esta situación que afectaba la soberanía nacional y la zona se ve una vez más en estado de beligerancia. Solamente las necesidades de transporte que exigía al gobierno central la guerra con el Perú, desembocaron en la construcción de una vía que uniría Pasto con Popayán, solo así Nariño pudo hacer parte de la malla vial colombiana.

Por ese entonces, La dinámica social, especialmente el ámbito educativo y cultural giraban en torno a la iglesia, con la reciente apertura de la vía al norte, se establece en la década del cuarenta la entrada de Pasto a la modernidad, lo cual se percibiría en el mejoramiento de las condiciones de vida en cuanto a los servicios públicos. Para 1970 se da la construcción de la carretera Panamericana y la interconexión eléctrica llega a la ciudad, estas circunstancias coadyuvarían en

el surgimiento y estabilización de los medios de comunicación que incipientemente se pronunciaban desde unas décadas atrás.

Por último, al igual que otras regiones del país, Nariño ha tenido que padecer las consecuencias del conflicto interno colombiano que surge en la década del 50, este fenómeno ha sido más evidente a partir de los 90's, "La dinámica del conflicto armado llevó al enfrentamiento entre las FARC y las fuerzas paramilitares. Se presentó además un traslado de cultivos ilegales (coca, amapola y marihuana) desde Putumayo, lo que acentuó las condiciones de conflictividad asociadas a la pobreza" (Estrada, y otros, 2013, pág. 164). El territorio desde entonces ha sido uno de los escenarios del país en los que más se han evidenciado los embates del conflicto, las gentes más afectadas por estos fenómenos, como siempre, han sido las de las poblaciones más vulnerables.

A día de hoy, a pesar de los distintos procesos de desarme que se han desarrollado en los últimos años, esta realidad aún es latente y el abandono por parte del gobierno central aún es evidente, especialmente en la franja pacífica.

2.2.2. Apoteosis del sentir nariñense, el Carnaval.

Sin duda, uno de los eventos en los que se puede apreciar y vivir la cultura del pueblo pastuso es el Carnaval de Negros y Blancos, una práctica colectiva de amplia trayectoria y reconocimiento internacional en la que confluyen todos los elementos históricos, sociales y étnicos de esta región, y se pueden distinguir el arraigo profundo a la tierra y al entorno de abundancia y fertilidad, se puede entrever la ritualidad, las creencias y vida de los pueblos originarios, la singularidad de la cultura africana que ha permeado las sociedades de los altos Andes y la influencia de las regiones circundantes. Es la apoteosis del sentir nariñense, un momento en la vida de un pueblo que va más allá de las líneas fronterizas que la historia ha plasmado y son las manifestaciones artísticas el vehículo mediante el cual el alma y el orgullo de un pueblo salen a la luz.

El carnaval ha pasado por distintos procesos de evolución y consolidación, la historiadora nariñense Lydia Inés Muñoz Cordero, directora de la Academia Nariñense de Historia ha estudiado concienzudamente este desarrollo, la autora, teniendo en cuenta los orígenes triétnicos del Carnaval, plantea diversas celebraciones y ritualidades de tradición indígena e hispánica

como antecedentes de esta fiesta del sur colombiano, y aduce que “El entorno etno-cultural en el cuál surgen los principales elementos del Carnaval "Andino" de Pasto, se define en el espacio comprendido entre el sur del Cauca hasta la región meridional del Ecuador” (Muñoz, 1991, pág. 10).

En el anterior apartado se ha establecido la correspondencia histórica que tiene la región con la cultura incaica, en este sentido Muñoz habla sobre la fiesta de la “floración del maíz” que se desarrolla de acuerdo al calendario lunar en enero o “tugtuna”. En el contexto del Valle de Atríz enero corresponde al “rito de cambio de “varas” entre las autoridades indígenas, establece además los rituales del solsticio de invierno o “Tamiamita” como “foco cultural de estas fiestas” los cuales corresponderán luego de la conquista española a las festividades de Navidad.

Para la época de la colonia, la autora establece otro tipo de festividades que pueden tomarse como referentes históricos de la “alegría de la sociedad pastusa”, eventos tales como las fiestas reales establecidas a partir del 18 de febrero de 1631. La influencia católica, también daría frutos en este sentido y empiezan a tomar importancia regional festividades como los "pases del Niño Jesús” que se desarrollan también en diversas comunidades andinas del Ecuador, este periodo además denota la convergencia entre las comunidades indígenas y las de la costa pacífica de Nariño, territorios distintos en los que “La Navidad, se celebra con juegos de aguinaldos y juegos y cancioncillas de Chigüalos, respectivamente” (Muñoz, 2003, págs. 113-114).

Más tarde, se documenta “en plena coyuntura independentista” la celebración de uno de los referentes culturales que hacen parte del Carnaval actual, el juego de inocentes. Paralelamente surgía presumiblemente en 1808 “el primer juego de negritos (...) en vísperas del combate de Funes y el grito de la primera independencia”. (Penagos como se citó en Academia Nariñense de Historia, 2004, pág. 213)

“La fiesta de los negritos nace en Popayán durante el siglo XIX, como expresión de una profunda reivindicación social, donde los negros esclavos conquistaban un día libre al año. Esta práctica lúdica y cultural se transmite a los pastusos, quienes ya en 1894 la acompañaban alegremente con cabalgatas y pasajes musicales cada 5 de enero.” (Muñoz, 2003, págs. 87-88)

En este orden de ideas, la génesis del Carnaval ha estado permeada por distintos materiales culturales originados en latitudes disímiles y sobre la impronta de hechos históricos e identitarios de culturas distintas que se sincretizan con el paso del tiempo en esta fiesta de Nariño que rinde tributo a la diversidad. Así lo resume Muñoz:

“Tres son los componentes del Carnaval Andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto:

- a) El componente indígena precolombino, ritualidades agrarias y cósmicas al inti, a la quilla, al cuichig (arcoíris); b) El componente hispánico: teatro, personajes, íconos y costumbres; c) El componente afroamericano: el juego de la “pintica” que representa su foco cultural en el antiguo Cauca.” (Academia Nariñense de Historia, 2004, pág. 207)

Por otro lado, el Carnaval tal como se conoce hoy se ha establecido a través de distintos procesos, fundamentados esencialmente en las manifestaciones ya mencionadas.

El primer hito en este proceso es el nacimiento del juego de los blanquitos, el cual se remonta al año 1912, “cuando un grupo de sastres de la ciudad, después del guayabo del día de negritos, empezó a “echarse talcos perfumados” de polveras femeninas, instaurando en forma espontánea esta importante tradición” (Muñoz, 2003, pág. 88). Se tienen entonces los dos componentes primarios del Carnaval.

Para 1926 se celebra en Pasto el festival estudiantil, en el cual desfilaron las primeras carrozas, (Academia Nariñense de Historia, 2004) y por fin en 1927, se organiza como tal el programa del Carnaval y es el primero que se ha documentado. En los años siguientes se incorporarían elementos que paso a paso configurarían la festividad, tal es el caso del surgimiento espontáneo de “la llegada de la familia Castañeda” entre 1928 – 1929. Para 1930 se instituye la “quema del año viejo” y para 1939 “el juego del agua”, este último característico de algunas festividades ecuatorianas.

La música por su parte, siempre ha desempeñado un papel muy importante en las festividades populares y en un inicio, las bandas militares y civiles se encargaban de brindar el aporte de este arte en el Carnaval; 1940 supone un año importante en este ámbito, pues se incluye la “Murga”, “comparsa de disfraces con música”. En la esfera lúdica, juegos como los encostados, cucañas, palos encebados, artesas con miel se desarrollan en el seno de la festividad, sumándose a la lista

de “referentes indígenas” que conforman esta tradición, mientras que lo hispano se entrevé en elementos como las cabalgatas y las corridas bufas. (Muñoz, 1991)

Entre 1948 y 1958, artesanos como Rogerio Argote y el maestro Alfonso Zambrano, incorporan el movimiento a las esculturas que conforman las carrozas; es importante el hecho de que a partir de 1957 la fantasía representa una temática característica del Carnaval, a pesar de la ya amplia trayectoria de la festividad, la iglesia de Pasto la censura, este hecho sin embargo, no tuvo eco en el grueso del pueblo “a pesar de su apego sentimental a la liturgia cristiana, más fuerte es su capacidad de escoger y animarse en sus tradiciones culturales. Esta conducta vista en perspectiva histórica aparece como verdaderamente revolucionaria” (Muñoz, 1991, pág. 54).

A partir de entonces, el artesano del Carnaval, en las distintas manifestaciones que dan vida a su discurso va a encontrar su propio lenguaje en la reivindicación de lo propio, las tradiciones, costumbres y su entorno, en suma “la tierra se convierte en la raíz, el origen y el remitente de sus creaciones” (Muñoz, 1991, pág. 93). Lo cual da a la fiesta un mayor componente identitario.

En 1966 se incorpora a la festividad el carnavalito, un espacio para que los niños presenten sus trabajos artísticos y que funda, además, un hito importante que garantiza la subsistencia del festejo, estableciéndose como una especie de escuela del carnaval. Para 1985 es interesante la instauración de un festival de bandas en el marco de la llegada de la familia Castañeda y para 1988 se hace lo propio el dos de enero con el “encuentro de música andina”. Este último es el resultado de la adopción de músicas de los andes peruano-bolivianos que desde finales de la década de 1960 entran en auge en todo el continente y que supondrán a partir de entonces para la región un nuevo referente, en torno del cual se construirán manifestaciones que tendrán profundo arraigo. El más claro ejemplo de este influjo cultural será la creación de los colectivos coreográficos que surgen en 1994 como “una propuesta basada en las lógicas y funcionamiento de las grandes orquestas de *sikuris* de las comunidades indígenas de la época precolombina” (Yepes, 2015).

En adelante, se consolidarán las distintas manifestaciones y programación, en aras de brindar un mayor respaldo administrativo al Carnaval, se crea en 2005 Corpocarnaval, entidad que rige los destinos de esta tradición desde entonces. Los últimos años han significado el reconocimiento nacional e internacional de esta festividad, primero, en 2008 con la expedición de la ley 1185, el Carnaval es incluido en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la nación y en

septiembre de 2009 es declarado como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO (Fierro, 2014). Estos reconocimientos garantizan en cierta medida la salvaguardia de este evento que reúne los referentes identitarios más arraigados de la región, entre ellos, la música y en esencia el Sonsureño que resalta las cualidades sincréticas de la cultura del pueblo pastuso.

2.3. Panorama musical de la región

La historia musical de Pasto y Nariño, es singular como su historia social, y como es sabido ha estado vinculada directamente a ésta; así mismo, la estratégica posición geográfica del departamento de Nariño ha ocasionado que los procesos culturales se desarrollen en el marco de la diversidad y la confluencia de saberes originados en momentos y lugares disímiles, la música como componente esencial de la vida en sociedad no ha estado lejos de dichos procesos sincréticos.

La exploración sobre la evolución histórica de la música en esta región, brindará elementos claves para el análisis posterior de las músicas tradicionales y su inmanente correspondencia con otros elementos de la vida social en la construcción de los diferentes géneros como referentes identitarios.

Es imposible conocer con certeza las prácticas musicales que desarrollaban las antiguas culturas que habitaron esta región, sin embargo, existen evidencias arqueológicas en la zona Nariño – Carchi del uso de instrumentos de viento, como la zampoña o flauta de pan “Los orfebres de Nariño y Carchi materializaron el concepto de dualidad, mediante la elaboración de flautas de Pan en oro y en plata, metales asociados a la dualidad masculina y femenina, al sol y a la luna” (Banco de la República), así mismo se han encontrado en excavaciones como Miraflores y Pupiales flautas fabricadas en arcilla y hueso tallado, como ocarinas, caracoles y pinkullus. Se puede colegir entonces que la música precolombina en esta zona se desarrollaba similarmente a otras zonas de los Andes, como Bolivia o Perú, donde estos instrumentos son característicos. Se sabe además que, en su ritualidad, la música y la danza desempeñaban un papel muy importante para alcanzar la conexión con el cosmos y con la naturaleza, con los espíritus y taitas, con los huacas, con sus dioses.

A la llegada de los españoles, como se ha dicho, las sociedades indígenas tenían una estructura desarrollada en algunos ámbitos; los invasores, con un bagaje cultural distinto y ubicados por ellos mismos en el pedestal de la raza, consideraron las prácticas indígenas como bárbaras, especialmente desde la óptica religiosa, que “los obligaba moralmente a transformar las costumbres de los pueblos americanos para alejarlos de la barbarie y acercarlos a la “verdadera” religión. La música no fue ajena a esta dinámica” (Hernández Salgar, 2007, pág. 248). Así, los procesos e instituciones de dominación también ejercerían su hegemonía en los ámbitos culturales, y se da entonces, el uso de la música como vehículo de evangelización, “la enseñanza y práctica de las artes se hacía en los conventos religiosos (...) Por este medio ingresó el repertorio musical y llegaron varios instrumentos como la vihuela, la guitarra, el violín, la flauta, el oboe, la cítara” (Bastidas Urresty, 2003, pág. 13). Las comunidades religiosas ejercerían un papel fundamental en el desarrollo de la música en la región hasta muy entrado el siglo XX.

Debido a la carencia de datos con respecto a la música en la etapa colonial, la historia de la música en Pasto y Nariño, puede rastrearse desde la creación y establecimiento del gremio de músicos, “los primeros comicios del siglo XIX en el gremio de músicos se realizaron el 14 de enero de 1800” (Bastidas, 2014a, pág. 43), esta institución fue la encargada hasta 1832 (momento en que la Constitución prohíbe los gremios) de regir los designios de este arte en la entonces Provincia de Pasto, entre otras, sus funciones principales eran: el “fomento de la cultura, cuidado de la tradición artística (técnica e interpretativa), formación de las juventudes, y medio para ejercer el oficio” (Bastidas, 2014a, pág. 43).

Pronto en el siglo, aparece otro hito importante en el panorama musical de la región, en los procesos de independencia, es trascendental el hecho de que muchos historiadores expongan que La Guaneña, una canción popular de la región, haya sido interpretada en la Batalla de Ayacucho en 1824, así lo indican por ejemplo (Mazuera, 1957) y Joaquín Piñeros Corpas (Rodríguez, 2012), hay que decir que existen varias versiones sobre los orígenes de La Guaneña. Sin embargo, un hecho seguro es que el bambuco fue un aire guerrero que se paseó por los distintos emplazamientos donde se presentaron contiendas en aras de la libertad americana, pero lo interesante aquí es la aparición de las bandas de viento en los contextos bélicos, lo cual redundaría en la región en una tradición que a día de hoy es vigente.

Son entonces las bandas los principales vehículos de fomento de la música en los ámbitos colectivos y militares, en los contextos familiares, las clases altas, departían en torno a las músicas de salón, reminiscencias de la herencia española aristocrática y a las damas que recitaban poesía, interpretaban el violín o el piano, este último, llegaba a las salas de las élites después de un tortuoso viaje, desde el extranjero hasta Tumaco y de ahí por el Telembí hasta Barbacoas, para después remontar las escarpadas montañas a lomo de indio hasta Túquerres y luego a Pasto (Bastidas, 2011). Las clases populares, gozaban de la maestría de músicos que en diversos formatos de cuerdas típicas y vientos alegraban las fiestas interpretando aires andinos.

El acontecimiento que tuvo mayor trascendencia en el ámbito musical decimonónico fue la creación, en 1858 de la Academia de Música mediante ordenanza N° 8 del 14 de abril, por iniciativa del señor Serafín Guerrero. Este organismo sería la simiente sobre la cual se desarrollaría este arte en la ciudad, los efectos que esto produjo se pueden vislumbrar en la gran cantidad de compositores, intérpretes y agrupaciones de diversos formatos, la “época más prolífica en la historia musical de Nariño” (Bastidas, 2014a)

Por su parte, las bandas seguirían obedeciendo a sus funciones castrenses, ejemplo de ello es la participación de la Banda Sansón en la batalla de Cuaspuclú en 1863, en el repertorio de estas agrupaciones “se alternan himnos, marchas militares, marchas fúnebres, con valeses, los mejores bambucos y pasillos colombianos” (Bastidas Urresty, 2003, pág. 36). Es importante resaltar, la labor que desde la colonia han venido ejerciendo las comunidades religiosas, especialmente las Hermanas Franciscanas, la Compañía de Jesús y los Hermanos Maristas, en cuyo seno se formaron algunos de los compositores nariñenses más destacados como Manuel Zambrano, José Antonio Rincón, Luís Enrique Nieto, Augusto Ordóñez, Jesús Maya, Maruja Hinestrosa, y posteriormente Javier Fajardo y Gustavo Parra, entre otros. Así mismo, es importante la llegada de músicos extranjeros como el austríaco Conrado Hammerle y los españoles José María Navarro y Alejandro Martínez (Bastidas, 2014a), personajes importantes en la creación de diversas agrupaciones y en el desarrollo de la educación musical en la región; a esto se suma otro suceso que beneficiaría los procesos musicales en otros lugares de Nariño; el gobierno ecuatoriano de Eloy Alfaro expulsó a finales del siglo XIX al clero, el obispo de Pasto, acogió a algunos de los sacerdotes exiliados, “Estos clérigos, altamente cultos en letras, lenguas y artes,

produjeron un importante cambio cultural en las poblaciones de Samaniego, La Llanada, Sotomayor y Túquerres, (...) A partir de esta circunstancia muchos músicos nariñenses se beneficiaron, a su vez, dinamizaron otros procesos culturales en sus localidades” (Bastidas, 2011, pág. 28).

El siglo culmina con la creación en 1894 de la Banda de Pasto, fundada por el sacerdote jesuita Alejandro Martínez, de ésta se dice que constituye el antecedente principal sobre el cual se funda la actual Banda Departamental. Otros hechos aislados de la época son la creación de la banda 20 de septiembre de Puerres en 1895, la banda Ezequiel Moreno de Pupiales en 1896, y la aparición de una banda en el municipio de Samaniego en 1898 (Bastidas Urresty, 2003). Representan estos hechos, la importancia que el movimiento bandístico ha tenido en el departamento de Nariño y su amplia tradición, convirtiéndose en escuela de grandes intérpretes y compositores, todo ello debido a que es esta la manera más fácil de acercarse a la música, teniendo en cuenta las dificultades de la época para acceder al conocimiento sobre la gramática musical, a los instrumentos de viento y percusión.

El paso de diversos músicos por las bandas ha redundado en la creación de más y más agrupaciones de este tipo en todo el territorio departamental, he aquí un ejemplo de ello:

“A comienzos del siglo XX, la actividad bandística era intensa en la ex provincia de Obando, tanto o más que en la actualidad. Los lugares más humildes contaban con agrupaciones conformadas por campesinos que tocaban al oído y solo los motivaba el gusto por hacer música (...) La Victoria, Ospina, Santa Ana, El Espino, Guachucal, José María Hernández (antiguo Tatambud), Aldana, Yacuanquer e Ipiales gozaban de los sones interpretados por sus músicos” (Bastidas, 2011, pág. 227)

Esta situación, sumada a los intereses de los músicos formados en las bandas y los descendientes de la tradición del gremio por la exploración y difusión de las músicas populares, además de la dificultad que significaba la consecución de repertorio y partituras, coadyuvaban a crear una necesidad, la de componer, y es esta época, como ya se ha manifestado, el momento cumbre de la creación musical en la región, momento que encontrará su declive a raíz de la llegada paulatina a la región de los medios masivos, que alimentarían la cultura de nuevas

expresiones extranjeras, este proceso se inicia a finales del siglo XIX con la llegada de las primeras cajas musicales.

“En 1905, poco después de la creación del Departamento de Nariño, se consolidó la banda de músicos mediante el Decreto N° 25 del mismo año emitido por la gobernación que reglamentó sus funciones y que de alguna forma se mantiene hasta la actualidad” (Bastidas, 2011, pág. 85)

El principio de siglo en el país, estuvo marcado por diversas controversias entre el mundo musical académico y el popular; la ascensión del bambuco y otros aires andinos a los salones aristocráticos y la cruzada por elevar al género al estatus de música nacional versus los modelos de enseñanza de la música artística europea llegados al país con personajes como Uribe Holguín, que excluían la práctica de músicas no académicas, sumergieron a muchos músicos y literatos en una discusión de nunca acabar sobre la pertinencia del desarrollo de las músicas autóctonas en los ámbitos aristocráticos; sin embargo, musicalmente se había tratado de dar respuesta a la polémica desde algunos años antes, Pedro Morales Pino el pionero en trasladar los aires andinos a la notación europea había combinado ambas visiones “estableció un nuevo conjunto instrumental de cuerdas y vientos (llamado lira, estudiantina u orquesta colombiana) que combinaba instrumentos sinfónicos europeos como violines, cellos y flautas, con instrumentos de cuerdas autóctonos como el tiple y la bandola” (Santamaría, 2007, pág. 6); la Lira Colombiana como sería llamada esta agrupación, fue la semilla que cimentó nuevas bases para el florecimiento de la “música colombiana”, Pasto no sería ajena a estos movimientos, es así como “El 22 de noviembre de 1915 nació una de las agrupaciones que más difusión nacional e internacional daría a la música nariñense, particularmente de las composiciones de Luís Enrique Nieto; la estudiantina Clavel Rojo” (Mesa Martínez, 2015, pág. 59). Nieto es una de las figuras más sobresalientes de la música popular nariñense, fue reconocido desde Bogotá hasta Quito y entre sus composiciones destacan *Chambú*, *Viejo Dolor*, *Cero - cero*, *Ruego*, entre otros, varias generaciones de músicos pastusos pasarían por el Clavel Rojo en casi 53 años de existencia.

No existe duda sobre la ruptura que significó en la historia de la música la aparición de los medios masivos de comunicación, “los aparatos de radio se empezaron a distribuir comercialmente en Nariño hacia 1929” (Bastidas, 2014a, pág. 33) dando inicio al declive de la música tradicional y a la época dorada de la composición regional, la proliferación de emisoras

trajo consigo una nueva manera de acercarse a la música, ya no sería necesario asistir a los conciertos, la gente tendría ahora una gama amplia de músicas a su alcance en cualquier momento, “la radiodifusión vio sus primeras manifestaciones a partir de emisoras informales como *La Voz del Gato* en 1935, y otras oficiales como *Radio Nariño* en 1937” (Mesa Martínez, 2014, pág. 28). Éstas y otras tantas emisoras, en detrimento de la música regional, difundieron músicas extranjeras en boga “El ambiente musical se llena de tangos, milongas, yaravíes, sanjuanitos, pasillos ecuatorianos, huapangos aztecas, cuecas chilenas, blues de Norteamérica. Se oyen los primeros sones cubanos y luego el mambo y cha, cha, cha” (Bastidas Urresty, 2003, pág. 66)

Los músicos locales, debieron ceñirse a las nuevas demandas y abandonaron las músicas autóctonas para incluir en sus repertorios estos nuevos y variados géneros; surgen así, a finales de la década de 1930 orquestas de baile como Alma Nariñense, Jazz Colombia y American Jazz. Paralelamente, con el desarrollo de la industria fonográfica en la región, muchos de los artistas aprovecharon esta coyuntura para registrar en disco sus creaciones, entre ellos: Jeremías Quintero, Manuel J. Zambrano, Noé Rosero, Luís E. Nieto, Alfonso Delgado Guerrón, Floresmilo Flórez, Augusto Ordóñez Moreno, Maruja Hinestrosa y Humberto Chaves Cabrera, entre otros. Otros tantos en vista de la aguda situación decidieron tomar rumbo hacia ciudades crecientes como Cali, Medellín y Bogotá, así como a países del sur, entre ellos: Manuel María Burbano, Jeremías Quintero, Julio Restrepo, Ismael Burbano Dorado, Teófilo Monedero, Noé Rosero Zamora, Alfonso Delgado Guerrón, Marceliano Paz Ruiz, Victoriano Alfonso Riascos, Plinio Herrera Timarán, Pedro Heriberto Morán, Nicomedes Ibarra, Humberto Chaves Cabrera, Tomás Burbano, Fausto Martínez Figueroa y José Rafael Guerrero Villota. Las bandas por su parte, pasaban de ser militares a civiles, estableciéndose como lo que hoy conocemos como bandas departamentales y el ámbito académico se ve fortalecido con la creación en 1938 de la Escuela de Bellas Artes de la Escuela de Artes y Oficios, auspiciada por la Universidad de Nariño que cerraría sus puertas en 1965 (Bastidas, 2014a).

Los años de 1940 se ven permeados por un nuevo movimiento, la llamada música romántica, con el bolero como insignia; así mismo el vals criollo alcanzaría un gran auge mediático, y aparecen en la escena los primeros tríos de la región, “el trío ‘Colombia’ de Ipiales (1942) ‘Los

Andinos’ de Samaniego (1948), ‘Los Dandys’ (1949) también de Ipiales y ‘La Macarena’ de Pasto (1950), entre otros” (Mesa Martínez, 2014, pág. 61). Este formato es uno de los más difundidos incluso a día de hoy en la región, es Ipiales uno de los lugares del departamento donde más se ha desarrollado este tipo de música,

El 8 de abril de 1956 se funda en Pasto una de las agrupaciones más emblemáticas de la historia local, la Ronda Lírica, la cual se encargó de difundir la música regional, muchas de las piezas que grabaron son hoy en día patrimonio musical del pueblo pastuso, creaciones como *Sonsureño* de Tomás Burbano o *El Cachirí y Agualongo* de el “Chato Guerrero” han trascendido en el tiempo y la memoria cultural, es esta época de la génesis del género representativo de la región y que constituye el objeto principal de estudio en este trabajo, el Sonsureño, de cuyo desarrollo se hablará más adelante en un capítulo especial.

Los tríos siguen desempeñando un papel importante en la cultura regional, en la década de 1960 se establecen grandes agrupaciones como los Cóndores del Sur, el Trio Singular, el Trio Martino, el Trio los Románticos, entre muchos otros. En Latinoamérica esta década supone el surgimiento de corrientes políticas de izquierda con las cuales surgiría también un nuevo movimiento musical, la “música latinoamericana” comienza con repertorios indigenistas bolivianos y peruanos, luego se extiende por Chile, Argentina, Ecuador y posteriormente Colombia, conjuntos musicales como Inti Illimani, Quilapayún, Illapu, Kjarkas, cantarían el clamor del pueblo por la libertad, la justicia, la paz y el cuidado de la madre tierra; los medios, hace décadas establecidos en Pasto difunden esta música, en los 70’s se vislumbran los primeros frutos, se forman agrupaciones como América Libre (1973), Nukanchi (1975), Quillacinga (1979), Raíces Andinas (1981), entre otras (Mesa Martínez, 2014), las cuales han coadyuvado a la configuración de nuevas identidades dentro del entorno cultural regional; autores nariñenses como Menandro Bastidas, afirman que estas músicas desde sus inicios han constituido una amenaza latente para la identidad regional, ya que han calado tan profundamente en la memoria colectiva que el pueblo ha asumido las músicas peruano-bolivianas como propias, sin embargo, el arte y la identidad de los pueblos son conceptos que constantemente cambian y evolucionan, la interinfluencia entre músicas y culturas disímiles es justamente uno de los elementos que propician el florecimiento de las identidades culturales sólidas, como se lee en (Bartók, 1981)

“Querer rechazar radical o totalmente toda influencia extranjera equivale a la segura decadencia del canto popular. Por el contrario, los aportes externos, cuando están bien asimilados, constituyen un enriquecimiento verdadero del material folklórico musical” (pág. 85). Y sin duda, las agrupaciones “andinas” de la región han aportado en gran medida a rescatar y divulgar compositores y géneros tradicionales de la región.

La asimilación de estas músicas enriqueció también el acervo instrumental, “Los avezados maestros de la luthería dedicados a la producción de guitarras, tiples, requintos, se vieron en la necesidad de atender uno de los principales requerimientos de la nueva tendencia: la fabricación de charangos” (Bastidas, 2014b, pág. 198). Así mismo debieron fabricar aerófonos andinos como quenás, zamponas y otras variedades de flautas y cuerdas.

Otro de los hitos en la historia musical de la región lo constituye la creación del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, impulsado desde 1981 por el profesor Javier Fajardo Chávez “Este nuevo intento de formalizar los estudios musicales se convirtió en 1993, después de ocho penosos años de trámites, ante el gobierno nacional, en una carrera profesional” (Bastidas, 2014a, pág. 59)

Se ha hablado de la importancia y vitalidad de las músicas tradicionales y del movimiento bandístico en el departamento, dos eventos que impulsarían a partir de los 80’s estas dos facetas de la cultura nariñense son la creación mediante decreto N° 604 del 28 de junio de 1983 emanado por la gobernación de Nariño del Concurso Departamental de Bandas Musicales de Nariño, que se realiza en el mes de agosto en el municipio de Samaniego (Bastidas, 2014b); y del Festival de música campesina “Luís E. Nieto”, creado mediante acuerdo N° 7 de 1984 por el consejo de Pasto, este último se consolida hoy como el “Concurso de Música Campesina, evento que se efectúa ininterrumpidamente desde el año 2003” (Riascos, 2013, pág. 17), y del cual han surgido nuevas apuestas que se proyectan como garantía de la perdurabilidad de la tradición musical del campo, recuperando formatos tradicionales como bandas de yegua y los grupos de cuerda, defendiendo su territorio y costumbres a través de la palabra y el canto, enalteciendo el nombre de sus ancestros y el eterno encuentro en la minga que aúna caminos en la labranza de un futuro con memoria, música y sentido, agrupaciones como La Guanga y Los Alegres de Genoy abren las puertas a la música que habla por los que cultivan la vida de la ciudad.

El nuevo milenio trae consigo la fundación en 2002 de la Red de Escuelas de Formación Musical, institución reconocida ampliamente por su gran proceso con músicas tradicionales y académicas, cuenta con distintas agrupaciones, orquesta sinfónica, bandas sinfónicas en diversos niveles, coros, orquesta de instrumentos andinos, entre otras, constituyendo un baluarte en la difusión y educación musical en todos los niveles.

El panorama actual ha sido revitalizado por el surgimiento de variados movimientos musicales, eventos como el Carnaval de Blancos y Negros, Galeras Rock, Pasto Jazz, el Festival Coral Javier Fajardo, entre otros y la amplia oferta de bandas musicales de toda índole entre las que destacan la Bambarabanda, Acid Yesit, Los Ajices; Orquestas como Wilson y sus estrellas, Yambequé, La Rumbera; grupos de música andina como Raíces Andinas, Apalau, Sihuar o Expresión, escuelas de música como Amadeus, entre muchos otros, son hoy vehículos que han elevado la música y la identidad nariñense a otras esferas y conceptos, teniendo como precepto la diversidad y la reivindicación de lo propio desde nuevas perspectivas.

2.4. Bandas de viento en Colombia

“Las Bandas de Música en Colombia son una de las tradiciones culturales más importantes por su arraigo social, su aporte como medio de expresión de las comunidades y su proyecto formativo para las nuevas generaciones. Ellas se han constituido en una expresión cultural eminentemente socializante, generadora de identidad colectiva y un espacio ideal de encuentro, reconocimiento, valoración y construcción de nuevos paradigmas para una convivencia pacífica.” (Departamento Nacional de Planeación, 2002, pág. 4)

El termino banda, es una denominación que aparece en el siglo XVII en el ámbito militar europeo para designar a los conjuntos de “músicos o soldados que, con instrumentos musicales (de viento y percusión) debían cumplir la misión de enardecer y redoblar, con sus sonidos y ritmos, el ánimo de los combatientes” (Pérez Perazzo, 1989, pág. 5), sin embargo, los orígenes de este tipo de agrupación musical son antiquísimos, existen referencias del uso y funciones militares de la música desde la antigua Sumeria.

Hoy en día, esta acepción se ha trasladado a diversas esferas sociales, tomando así mismo diversos calificativos, así, ya sea que se hable de banda u orquesta de viento, banda de concierto o sinfónica, banda militar o civil, banda de pueblo, etc. la denominación sigue abarcando un

formato constituido eminentemente por instrumentos de viento – madera, viento – metal y percusión, para efectos del presente trabajo se usará los términos banda de viento o sinfónica.

La banda de viento representa una de las expresiones musicales con mayor vitalidad y arraigo en nuestro país, es una práctica que cohesiona la cosmovisión musical europea con nuestras raíces autóctonas, nuestros ritmos y costumbres en la representación de la identidad colombiana; haciendo parte importante de la cotidianidad “no solamente han sido las principales animadoras de las festividades (...) sino que han representado desde sus inicios un espacio simbólico de autorreconocimiento y pertenencia, de gran valor cultural para cientos de localidades en todo el territorio nacional” (Ministerio de Cultura, 2005, pág. 11). Así mismo, el movimiento bandístico ha constituido también una herramienta pedagógica y de difusión de la música, forjándose como la escuela de música por excelencia en el país, por otro lado “constituye un rico escenario para la investigación y producción educativa capaz de dialogar con la academia y otras tradiciones; construye sentido estético, histórico y territorial en individuos y comunidades” (Valencia Rincón, 2010a)

Históricamente, y dada la aparición de este tipo de agrupación musical en el seno castrense, lógicamente, para el territorio latinoamericano, su exportación y desarrollo inicial se darían también en este ámbito. En Colombia, las primeras bandas militares se conformaron a finales del siglo XVIII, teniendo como primera referencia la Banda de la Corona con Pedro Carricarte en 1784 (Valencia Rincón, 2010a). Dando inicio a un proceso de consolidación de más de dos siglos, y que, a día de hoy, tiene un alcance muy importante.

En los albores del siglo XIX, época transcendental para el desarrollo de los actuales estados latinoamericanos, en las luchas por la independencia, la música de las bandas desempeñó un papel muy importante, existen numerosas referencias sobre la participación de agrupaciones de viento pertenecientes a los distintos batallones en el fragor de las batallas, como lo reseña Perdomo “nada impulsaba con más vigor a los soldados, en pos de la consecución de la victoria, como los aires del bambuco, tocados por la escaza y diezmada banda de los batallones” (como se citó en Paredes, 2014, pág. 16). De la misma manera Pérez Perazzo, se refiere a la época en cuestión, afirmando, “El 7 de agosto de 1819, bajo la dirección del coronel José María Cancino, la Banda Militar ejecuta la Contradanza La Vencedora en el propio Campo de la Batalla de Boyacá” (Pérez Perazzo, 1989, págs. 27-28). O el ejemplo de la Batalla de Ayacucho en 1824

que expone (Mazuera, 1957) “Las bandas abrieron el movimiento con sus bambucos, y la división entró a la lucha como a un festín, con el ímpetu del huracán”. En fin, el concurso de las bandas, que para la época contaban con un insipiente formato que constaba esencialmente de clarines, cornetas y tambores, en el proceso fundacional de la república es un hecho histórico evidente, que pudo ser la base del profundo arraigo de éstas en la cultura colombiana, simiente que se decantaría de a poco con el correr del siglo, con el desarrollo de las funciones de las bandas, las cuales se fueron vinculando a eventos de carácter religioso y social.

La Revolución Industrial, para la música, trajo consigo consecuencias favorables, el desarrollo de los instrumentos y sus mecanismos, y su posterior importación a estos territorios, coadyuvó a la consolidación de los formatos de las bandas; su creciente vinculación con las actividades sociales, fomentan además la participación del estado, quién comienza a fijarse en este tipo de agrupaciones como una herramienta importante para difundir la identidad nacional y con ella una soñada homogenización del estado, Rafael Núñez, “impulsó la creación de bandas en los diferentes batallones, aportó las dotaciones instrumentales, oficializó y unificó las plantillas de músicos que hasta el momento venían siendo manejados por los comandantes” (Montoya, 2011, pág. 136). En esta coyuntura aparece la figura de los pedagogos musicales, aparecen entonces personajes como Jorge Price (1853 - 1956) quien creó un manual para banda y métodos de formación instrumental; Manuel Conti (1868 - 1914) y numerosos maestros como José de la Paz Montes y José Dolores Zarante (Valencia Rincón, 2010a).

Para esta época, el estado colombiano clasifica las bandas en académicas y tradicionales, a esta última denominación, corresponden las bandas de pueblo o municipales, entre las que se destacan por tradición las bandas pelayeras o sabaneras, relacionadas fundamentalmente con el uso de repertorios populares colombianos, en el ámbito festivo (Montoya, 2011), en otras regiones del país, este tipo de agrupaciones tienen una vigencia importante, son conocidas como papayeras o bandas fiesteras.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, se comienzan a dar los primeros pasos en el establecimiento de la banda de vientos como la conocemos hoy en día, además de la conversión de las bandas militares a civiles, pasando a conformar lo que hoy llamamos bandas departamentales, se conforman varias bandas por mandato estatal en las ciudades más

importantes, es importante en este sentido el trabajo del maestro Manuel Conti, quien coadyuvó en la creación de bandas en ciudades como Tunja, Medellín, Cali, Manizales e Ibagué. (Paredes, 2014).

La proyección de las bandas obliga a dar un paso que favorecería en gran medida el acervo musical del país, se destaca entonces la labor del maestro José Rozo Contreras, elegido mediante concurso en 1933 como director de la Banda Sinfónica Nacional, Rozo, quien tenía una formación musical académica, fue pieza clave en el desarrollo del movimiento de creación musical para bandas a nivel local, con repertorios y géneros igualmente locales. Estos hechos provocan una masificación y diversificación de las bandas en el país, consolidan su diversidad funcional en la sociedad y proyectan a la comunidad un mayor sentido de pertenencia con la reproducción de músicas tradicionales, empiezan a generarse, además, algunas características de tipo estético que, a día de hoy constituyen al movimiento bandístico colombiano como referente internacional, Victoriano Valencia, insigne compositor y promotor del movimiento afirma:

“Ya la banda que se decanta en los diálogos de sonido no es la misma que llegó de Europa, pero, a su vez, los pasillos, porros y sanjuaneros que emergen de este nuevo recipiente suenan diferentes a sus formas originales. En este proceso tenemos, probablemente, las primeras experiencias de música de banda en Colombia y los gérmenes para la cocción lenta de una sonoridad especial, una estética del timbre que se construye a lo largo del siglo XX”

(Valencia Rincón, 2017, pág. 104)

En este sentido, junto con Rozo Contreras se destaca la producción de “directores, formadores y arreglistas como Dionisio González (1887-1945), Bonifacio Bautista (1908-1999) y Heriberto Morán (1915-2010)” (Valencia Rincón, 2017). La proyección de la figura del arreglista-compositor actual, está íntimamente relacionada con los procesos mencionados, que forman, además un escenario propicio para el establecimiento de nuevos vehículos de consolidación de los procesos musicales bandísticos junto con un cúmulo amplio de composiciones, adaptaciones, arreglos originales para este formato. Surgen de esta manera y con un sentido de salvaguardia, difusión y porque no decirlo así, de profesionalización de las bandas, y la promoción de los procesos educativos, los concursos, para la década de 1970 “empiezan a generarse espacios para

el fomento, encuentro e intercambio de experiencias bandísticas a nivel departamental, regional y nacional, básicamente en el mecanismo de concurso” (Valencia Rincón, 2010a, pág. 7).

“En la actualidad existen once (11) festivales, encuentros y concursos nacionales de amplia trayectoria y convocatoria dentro del movimiento. Se realizan además encuentros y concursos de carácter departamental que se han fortalecido en su organización, calidad y estructura durante los últimos años. Hoy, los departamentos que cuentan con este tipo de eventos son Caldas, Cundinamarca, Tolima, Risaralda, Santander, Norte de Santander, Valle, Nariño, Cauca, Huila, Boyacá, Antioquia, Atlántico, Putumayo, Meta, Caquetá y Guaviare, los cuales son organizados en su mayoría por las Gobernaciones. A estos últimos se le suman encuentros a nivel regional y subregional, que han dinamizado el intercambio de las agrupaciones.” (Ministerio de Cultura, 2005, pág. 13)

Paralelamente se desarrollan procesos definitivos para la consolidación de las bandas “El concepto de la banda – escuela surge en las décadas del 70 y el 80, como resultado de los proyectos adelantados con éxito por las gobernaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia, que empezaron a orientar esta práctica musical hacia la formación de niños y jóvenes” (Ministerio de Cultura, 2005, pág. 12). Con pasos agigantados en el ámbito educativo, estas propuestas revitalizan el concepto de banda y de alguna manera se legitima estatalmente ese papel pedagógico que han desarrollado las bandas desde sus inicios, claro está, ahora se proponen metodologías y procedimientos más acordes a las necesidades y planteamientos curriculares de la nación, esto no quiere decir que los procesos formativos que anteceden al Plan Nacional de Bandas, no hayan tenido alcances muy importantes, las bandas han constituido a lo largo de estos más de dos siglos de proceso en la cuna donde se han desarrollado musicalmente la mayoría de instrumentistas de viento y percusión del país, y en un fortín que guarece las tradiciones musicales populares del pueblo colombiano.

Se da ahora otro tipo de clasificación de las bandas, “La banda estudiantil tiene como institución de soporte el establecimiento educativo... Por su parte, la banda juvenil municipal se apoya en la institucionalidad cultural del Estado” (Valencia Rincón, 2010a, pág. 9)

Finalmente, como resultado de la asimilación nacional de estos proyectos surge el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), dicho plan ha buscado fundamentar y fortalecer dichos procesos con el apoyo a la creación de bandas-escuela en todo el territorio nacional. El movimiento bandístico, según datos estadísticos para el año 2005 beneficiaba a cerca de 50.000 niños de los estratos 1, 2 y 3. Los siguientes son otros datos importantes, recopilados por el en el Manual del para la gestión de bandas-escuela de música (Ministerio de Cultura, 2005):

“Existen en la actualidad aproximadamente 1300 bandas ubicadas en más de 830 municipios de todos los departamentos. De estas agrupaciones se estima que cerca del 85% son juveniles e infantiles, y el otro 15% son bandas de músicos mayores urbanos y campesinos, como en el caso de las bandas de la región de las sabanas de la región Caribe, Nariño, Huila y Tolima, en donde hay agrupaciones integradas por músicos formados en la tradición bandística” (pág. 12)

“Con relación a los niveles de desarrollo musical, se estima que el 94% de las bandas son de nivel básico, el 5% de nivel medio y el 1% de nivel profesional, dentro del cual se cuenta con la existencia de 12 bandas departamentales, que representan en sus propios contextos el más alto nivel musical e interpretativo” (pág. 13),

Además, por iniciativa del Ministerio de Cultura y algunas instituciones de educación superior, en el país se han venido desplegando procesos de profesionalización para directores de bandas, lo cual ha cualificado aún más los resultados musicales del movimiento.

En síntesis, el movimiento de las bandas en Colombia, ha tenido procesos de desarrollo en distintas esferas, los procesos educativos, la relación banda-comunidad, el desarrollo de una estética característica, la creación de un acervo musical propio y apropiado al contexto en función de difusión y enseñanza, la consolidación de la banda como escenario generador de paz y cultura en los pueblos, la institucionalización del movimiento mediante concursos y proyectos emanados desde el estado y sobretodo, han brindado la posibilidad de llevar la música colombiana a un ámbito en el que su función social va más allá del simple entretenimiento y goce, en la misma medida, el movimiento bandístico se ha constituido en baluarte de la música nacional, difundiéndola y preservándola, evolucionando con ella.

3. Aproximación metodológica

3.1. Herramientas de investigación

En el momento en que surge la idea de realizar un análisis cualitativo y entrar en la comprensión estética de la música popular tradicional, también nace la necesidad de enfrentarse a la búsqueda e interpretación de los diversos paradigmas y puntos de vista que presupone el hecho metafísico de la música y su interrelación con la naturaleza tangible de la que depende, para esto, se hace necesario que el investigador se proporcione ciertos criterios eclécticos que le permitan desarrollar un trabajo fructífero, así, necesita una buena preparación lingüística o fonética para comprender las sutilidades dialectales, debe ser un coreógrafo capaz de describir los nexos entre danza y música, debe ser conocedor del folklore, debe ser sociólogo para reconocer la influencia de la vida colectiva sobre el canto popular, debe conocer sobre la historia de los territorios, y sobre todo debe ser músico, de óptimo oído y buena capacidad de observación. (Bartók, 1981). En este orden de ideas, y tomando como fundamento las palabras del compositor e investigador húngaro, se ha realizado un levantamiento bibliográfico que permita, en primera instancia poner en consideración los criterios de diversos investigadores de músicas populares y las distintas estrategias para acercarse a estas buscando una comprensión holística de la música.

De esta manera, aparece en primera medida la metodología del *Folklore Musical Comparado*, cuya finalidad, tal como lo refiere Bártok es “Establecer los tipos originarios de los respectivos cantos populares, además de los elementos comunes y de las influencias recíprocas entre las distintas músicas populares. Ello, naturalmente, sobre la base de comparaciones entre las colecciones de los varios pueblos afines” (Bartók, 1981, pág. 71). El compositor húngaro, proporciona a esta investigación un elemento clave para lograr el cometido de encontrar los elementos de los que se sirvieron los nariñenses para crear su dialéctica musical, entendiendo que la innegable influencia que las músicas de las regiones circundantes, que en muchos sentidos han afectado la manera de ser del Sonsureño y otras músicas tradicionales de Nariño, y cuya comprensión es el objetivo de este proyecto, “los aportes externos, cuando están bien asimilados, constituyen un enriquecimiento verdadero del material folklórico musical” (Bártok, 2009, p.85).

El etnomusicólogo Philip Tagg, desde su perspectiva, plantea la eficacia que provee un acercamiento holístico en el análisis de la música, para alcanzar una aprehensión plena de todos los factores que interactúan en el desarrollo del objeto de análisis, en este caso, esencialmente, el Sonsureño. Poniéndose en concordancia con el criterio de Bártok sobre la interdisciplinariedad a la que se debe apuntar para la comprensión de la música, arguye:

“Ningún análisis del discurso musical se puede considerar completo sin las consideraciones de aspectos lingüísticos, económicos, históricos, técnicos, rituales, gestuales, visuales, psicológicos y sociales relevantes para un género, función, estilo, situación de (re)interpretación y actitud de escucha conectada con el evento sonoro que está siendo estudiado” (Tagg, 2003, pág. 11).

Tagg, además apunta a un modelo de análisis hermenéutico-semiológico a partir de la transcripción del objeto sonoro, según una *lista de parámetros de expresión musical*, teniendo en cuenta los *aspectos temporales, melódicos, de orquestación, de tonalidad y textura, de dinámica, acústicos, electromusicales y mecánicos*. (Tagg, 2003).

“La música, el arte en general, no es sólo expresión individual sino vivencia compartida. Su comunicabilidad es la que justifica su valor signifiicante y le da su carácter social”. (González, pág. 390) desde un punto de vista semiótico, el autor establece un punto fundamental en la investigación las músicas populares, establecer los diversos puntos de interacción entre la música y el entorno en la que se construye, para el caso del objeto de estudio de esta investigación esta relación, es determinante, debido a factores que tienen que ver con las actividades económicas y sociales de las poblaciones en las que el Sonsureño es cultivado.

En este sentido, en su análisis sobre la música del pueblo *venda* de Sudáfrica, John Blaking establece ideas sobre la relevancia de la relación música-contexto en la creación de culturas musicales fuertes y perdurables, “Las funciones de la música dentro de la sociedad pueden ser los factores decisivos que promuevan o inhiban un talento musical latente, al igual que afectan la elección de conceptos culturales y materiales con los cuales se compone la música. (p.151). de esta manera se corrobora que analizar simplemente la música como un ente sonoro no tendría ningún sentido, se debe llegar a conocer los procesos que directa o indirectamente contribuyen al hecho del momento musical, a propósito, (Seeger, 2008) expone: “Una definición general de la

música debe incluir tanto los sonidos como los seres humanos. La música es un sistema de comunicación que implica sonidos estructurados producidos por miembros de una comunidad que se comunican con otros miembros” (pág. 239), la música como medio expresivo de los seres humanos, permite instaurar métodos de comunicación muchas veces más eficaces que las palabras para poder concatenar los distintos procesos de vivencia humana individual, en una misma identidad, las actividades comunitarias, se convierten en pilares culturales en la medida en que cohesionan y propenden la organización de la vida de los pueblos.

La teoría etnográfica de Seeger propone una cantidad de cuestionamientos en el desarrollo procesual que denomina *mapas viarios*, una simple pregunta como ¿Qué es lo que pasa cuando las personas hacen música? puede ofrecer material suficiente para poder plantear un proyecto investigativo, ya que un cuestionamiento como este, puede contener un conjunto de ideas que pueden aclarar el horizonte, ideas como las que se han venido discutiendo en este apartado, la importancia de analizar la música más allá de la música, su efecto e influencias en la sociedad y en la construcción de una identidad, no simplemente una identidad que permita diferenciar, por ejemplo, en el caso particular de este trabajo al Sonsureño de otras músicas o a la idiosincrasia musical nariñense con otros estilos regionales, se trata de aportar elementos que contribuyan al reconocimiento interno, a un consenso entre todas las perspectivas y desde todos los quehaceres para encontrarse y sentirse plenamente dentro del Sonsureño, dentro de la región donde se engendra y dentro de la tierra que alimenta sus raíces.

En un intento por comprender el Sonsureño como eje de la música tradicional nariñense, y al menos hacer un acercamiento en el que intervengan las premisas enunciadas anteriormente, que tienen que ver esencialmente con la aprehensión del hecho musical en su contexto, este proceso supone el acercamiento no solo a paradigmas y conceptos de la etnografía musical, se hace necesario usar las herramientas que permiten conectar al investigador con su objeto de estudio, esto es en esencia el trabajo de campo:

“El objetivo del trabajo de campo, por supuesto, es estar en sintonía con la cultura, su música y sus músicos, y desarrollar una comprensión de las formas en la que los seres humanos se relacionan con la música y a través de ésta con otras ideas acerca de su cultura. La forma más directa de lograr esto ha sido conectar con un artista-maestro que puede funcionar como un

conducto a través del cual el etnomusicólogo puede aprender la música y su significado y sus funciones en la sociedad.” (Campbell, 2013, pág. 47).

“Un estudio etnográfico tiene por lo menos estas características: requiere una estancia relativamente prolongada en una localidad relativamente pequeña, de tal forma que el investigador, o el equipo de investigadores en su conjunto, puedan construir relaciones de confianza con algunos de los habitantes; tener acceso a acontecimientos públicos, y documentar su experiencia por vía escrita o gráfica”. (Rockwell, 2005, pág. 2).

En cuanto al primer y segundo precepto que presenta Rockwell, el investigador tiene una ventaja, pues la idea de investigar y conocer el Sonsureño, nace de la relación que éste ha tenido con las músicas tradicionales de su región, haber vivido el Sonsureño, conocer a sus cultores de primera mano y conocer el entorno en el que se desarrollan las distintas manifestaciones culturales y comunitarias en las que esta música es parte esencial, fueron los motivantes principales del presente trabajo, y en este sentido, el autor de alguna manera ha desarrollado investigación en la medida en que ha hecho música tradicional, junto a músicos tradicionales durante muchos años, lo que se convierte en una importante herramienta “no hay sustituto en el trabajo de campo etnomusicológico para la intimidad nacida de la experiencia musical compartida. Aprender a cantar, bailar, jugar en el campo es buena diversión y buen método” (Myers como se citó en Baily , 2001, pág. 93). Para Baily, aprender a interpretar y conocer las músicas desde la perspectiva del intérprete se convierte en el método más adecuado para comprender una cultura musical, esto es, en otras palabras, la observación participante, “Se llama observación participante cuando el propio investigador toma parte en la acción que desea observar”. (López Cano & San Cristobal, 2014, pág. 112). “Al final del día, el investigador se convierte en el investigado” (Baily , 2001, pág. 96).

3.2. Recolección de Datos

El trabajo de campo como herramienta de investigación cualitativa requiere el uso de ciertos instrumentos de recolección documental que faciliten en cierta medida la posterior organización de los datos y su análisis, bajo este paradigma, esta investigación fue desarrollada usando, como

base las entrevistas, así como el abordaje de material audiovisual que permita establecer criterios de análisis sobre el Sonsureño.

3.2.1. Entrevistas.

“La entrevista es una interacción verbal cara a cara constituida por preguntas y respuestas orientadas a una temática u objetivos específicos. Puede ser *estructurada*, cuando se sigue escrupulosamente un cuestionario, *semiestructurada*, cuando hay un guion básico que se puede modificar a lo largo de la charla, o puede ser *a profundidad*, si la entrevista es personal, directa y no estructurada, la indagación es exhaustiva e instaura un espacio abierto de comunicación que permite que el entrevistado hable libremente, controlando él mismo los tiempos y temáticas abordadas y expresando en forma detallada sus motivaciones, creencias y sentimientos sobre un tema”. (López Cano & San Cristobal, 2014, pág. 115),

El objeto de este abordaje sobre el Sonsureño, fue la realización de una síntesis o una condensación que agrupe datos y perspectivas desde distintos horizontes, teniendo como punto de referencia a músicos que han desarrollado su quehacer artístico o investigativo sobre las músicas nariñenses y el Sonsureño, con el ánimo de recopilar elementos que permitan entender las posiciones de cada individuo frente al género en cuestión, las entrevistas se desarrollaron de forma semiestructurada y a profundidad, dependiendo del caso, de la disponibilidad de tiempo del entrevistado y de cierta manera también de acuerdo a la confianza o familiaridad en la que se haya logrado establecer la interacción, si bien es cierto que desde un principio se creó un guion sobre el cual se organizarían las conversaciones, en algunas ocasiones no hizo falta, puesto que la entrevista requería una menor formalidad para crear un ambiente más amistoso, para facilitar la obtención de datos más profundos que tengan que ver con la cosmovisión individual y colectiva de los distintos hechos en los que se enmarca la música tradicional nariñense.

Como resultado de las entrevistas, por cortesía de los maestros se logró adquirir material muy relevante para este análisis, varios trabajos discográficos en los que habían sido partícipes los músicos que hicieron parte del trabajo de campo, éstos pudieron ser usados y brindaron información musical adicional que amplió el panorama que en principio se había vislumbrado.

4. Análisis del Género: Sonsureño

4.1. Relato Etnográfico

La idea de trabajar con las músicas tradicionales del departamento de Nariño, surge mucho tiempo atrás impulsada por la vinculación directa del autor con músicas de compositores nariñenses, gracias a la oportunidad de integrar la agrupación Canto y Libertad de la ciudad de Pasto, quienes por influencia del padre de cinco de sus integrantes, el maestro Florencio Jojoa, se han empeñado en rescatar y trabajar sobre el Sonsureño, con especial enfoque en algunas obras que aparecieron en el marco del Festival de Música Campesina Luís E. Nieto, cuya primera versión se realizó en 1985; ese interés de Canto y Libertad por desenmarañar los misterios del Sonsureño, sembraron esta idea que de alguna manera ahora empieza a cristalizarse.

En agosto de 2017, se da inicio a un levantamiento bibliográfico que permitiera delimitar la idea, se comenzó a investigar elementos que brinden herramientas más concretas para entender el contexto, aunque el autor haya nacido y vivido siempre en el municipio de La Llanada, en Nariño, y este hecho signifique una ventaja valiosa, muchos aspectos históricos y sociales no estaban muy claros; empezado este proceso, fueron apareciendo datos que coadyuvaron a establecer la estructura del presente trabajo, con la experiencia básica sobre las músicas tradicionales nariñenses y el acervo proveniente de la bibliografía, se pudo establecer material suficiente para comenzar con el trabajo de campo. Para las mismas fechas, se presentó un encuentro con el maestro Florencio Jojoa y el músico Juan Manuel Delgado, quienes estaban proyectando una investigación similar a esta, con el ánimo de crear un material didáctico para establecer, a mediano plazo una escuela de cultura campesina, que incluyera, por supuesto a la música, por esta coyuntura se logró entrar en contacto con compositores campesinos como Teodulfo Yaqueno, lo cual ayudó a fundamentar más adecuadamente lo que sería esta investigación.

Para diciembre del mismo año, a través de medios de comunicación, se entabló contacto con otros músicos y compositores de la región y a partir del 8 de enero de 2018 se comenzaron a concretar las reuniones con los maestros, este proceso resultó bastante cómodo gracias al conocimiento del autor sobre el territorio y las gentes, puesto que de antemano se sabía quiénes eran las personas clave para aprender sobre el sonsureño.

La dificultad ahora era cómo se iba a realizar el registro del trabajo de campo, se hizo necesario en este punto, acudir a familiares y amigos, quienes comprometidos con este trabajo facilitaron para su desarrollo dos cámaras video-fotográficas y una grabadora de voz, gracias a las cuales se logró obtener un buen registro de audio del total de las entrevistas, en cuanto al registro de vídeo se dieron algunos inconvenientes, es por eso que no se logró obtener registro audiovisual de todo el trabajo de campo.

Las temáticas trabajadas en las entrevistas fueron organizadas en cuatro aspectos:

1. Información personal: nombre, quehacer artístico, experiencias en el ámbito cultural, trayectoria.
2. Fundamentos del Sonsureño: hipótesis sobre el origen, nombres, formatos, aporte del sonsureño en la construcción de identidad, cultura nariñense (aspectos históricos, personajes, carnaval, campo), influencias.
3. Opinión: relación costumbres-música, aporte de la música tradicional en su trayectoria, historia – música, sonsureño vs. otros géneros, metodología de composición, perspectivas frente a la música tradicional.
4. Conclusiones: relación Sonsureño – Carnaval, aspectos armónico-melódico, influencia ecuatoriana, estilo de interpretación.

En este orden de ideas, se dio inicio a las entrevistas, claro está que el formato de entrevista fue solamente una guía, ya que, dependiendo del entrevistado se debía guiar la conversación para obtener resultados más específicos de acuerdo a la fortaleza de cada uno.

El 13 de enero de 2018 se realizó la primera entrevista en el municipio de La Llanada al maestro Edison Jojoa, director de la agrupación “Canto y Libertad” y profesor en los inicios musicales del autor, dada la amistad con el maestro, la entrevista se desarrolló en un ambiente de familiaridad, asistieron también a la “tertulia” dos amigos de La Llanada, Mauricio Carmona y Marco Polo Rodríguez, conocedores del tema e interesados por la cultura regional, la conversación en su mayoría se dio con el maestro Jojoa, sin embargo, todos los presentes participaron de alguna manera; la herencia y procedencia del entrevistado, le brindan un gran bagaje cultural a la hora de hablar del Sonsureño, puesto que ha vivido desde niño los recovecos

de la música campesina; al final de la entrevista, entre los presentes se interpretaron algunas canciones del repertorio nariñense.



Figura 4. Entrevista Edison Jojoa.

Desde la llegada a la ciudad de Pasto el día 16 de enero, se asistió al ensayo de la agrupación “Canto y Libertad” quienes preparaban una presentación, teniendo el autor la posibilidad de tocar junto a ellos en dicho evento.

el 17 de enero se llevó a cabo la entrevista con el maestro Yeimy Argoty, reconocido percusionista de la región, director de la renombrada “Bambarabanda” quien tiene una perspectiva del Sonsureño que tiende a las raíces y la influencia de la cultura afro, elemento que enriqueció el horizonte de la investigación, lastimosamente, por cuestiones de tiempo no se pudo realizar una sesión en la que se pudiera trabajar con el maestro asuntos de interpretación del ritmo en los distintos instrumentos de percusión que él ha trabajado.



Figura 5. Yeimy Argoty



Figura 6. Leonardo Yepes.

La entrevista con el percusionista Leonardo Yepes, se efectuó el 18 de enero, el maestro, integrante de la agrupación “Raíces Andinas”, ha dedicado gran parte de su trabajo a la investigación del Sonsureño en la parte rítmica, además ha hecho parte de varios proyectos de

investigación, con los cuales ha viajado a los distintos corregimientos del municipio de Pasto estudiando las diferentes maneras de tocar el Sonsureño en la percusión, los datos suministrados por el maestro Yepes fueron muy relevantes, especialmente para el ítem en que se analiza el género a nivel rítmico.

El día 19 de enero, se participó en el evento antes mencionado con la agrupación “Canto y Libertad” en la que se interpretaron varios Sonsureños, entre ellos “gorrioncillo herido” y “cantando y trabajando” del maestro Florencio Jojoa.



Figura 7. Presentación Canto y Libertad.

El maestro Teodulfo Yaqueno, es un referente de la música nariñense, la agrupación que dirige, “Los Alegres de Genoy” ha alcanzado el reconocimiento a nivel nacional gracias a su participación en un documental con Telepacífico, de acuerdo a testimonios del compositor; el día 21 de enero se realizó la entrevista en su casa en el corregimiento de Genoy, de la cual se obtuvieron datos importantes que tienen que ver con la idiosincrasia de las gentes de la zona rural del municipio de Pasto, él maestro habló de las distintas costumbres y festividades de su pueblo, algunas que aún permanecen y otras que son un bello recuerdo, la familiaridad del maestro y su buen humor hicieron muy amena la conversación, hacia el final de la tarde con su

guitarra interpretó canciones de su autoría como “las costumbres de mi pueblo” y “las fiestas de San Pedro”.



Figura 8. Teodulfo Yaqueno.



Figura 9. Juan Manuel Delgado

Dos días después, el 23 de enero se desarrolló la entrevista con Juan Manuel Delgado, un músico joven que lidera una de las agrupaciones con mayor vínculo con el elemento indígena que cobija a todo el sur, “Sihuar”, que combina herramientas compositivas de la academia y armonías modernas con todo un acervo de corte ancestral, creando un sonido nuevo muy potente y conmovedor, la información suministrada por el entrevistado, que ha desarrollado su actividad musical alrededor de los sonidos tradicionales puso en el horizonte luces importantes que se han tenido en cuenta en el trabajo, como la posible relación entre el Sonsureño y el bambuco Kamsá.

El 24 de enero, se contó con la fortuna de entrevistar al maestro Florencio Jojoa, con quien, como ya se explicó existe familiaridad, la entrevista, por ende, tuvo ese tinte; en casi cuatro horas de conversación se logró tocar puntos tangenciales de este proyecto y tomó relevancia una idea que no se había tenido en cuenta, la importancia de la palabra en el Sonsureño, qué se dice, cómo se dice y por qué se dice en las músicas tradicionales, es un tema que para el maestro es un pilar en la construcción de las maneras de ser del género y en ello radica la valía de este, don Florencio proporcionó a este trabajo datos importantes en todos los aspectos, el que más llamó la atención es su posición respecto a la filosofía campesina, al pensamiento colectivo, la comunidad como eje sobre la que descansa toda la identidad regional.



Figura 10. Florencio Jojoa.

La siguiente entrevista se realizó el día 25 de enero con el maestro Mario Fajardo, quien ha desarrollado importantes investigaciones sobre el Sonsureño desde una óptica más moderna, puesto que cultiva el jazz y las músicas afrolatinas, es creador de un ritmo llamado “Gualao” mezcla de Guaneña y Currulao y con este trabajo ha viajado a diferentes latitudes en importantes festivales de Jazz, el aporte del maestro en este trabajo se da en el análisis del vínculo y diferencia del Sonsureño con músicas como el currulao y el albazo.

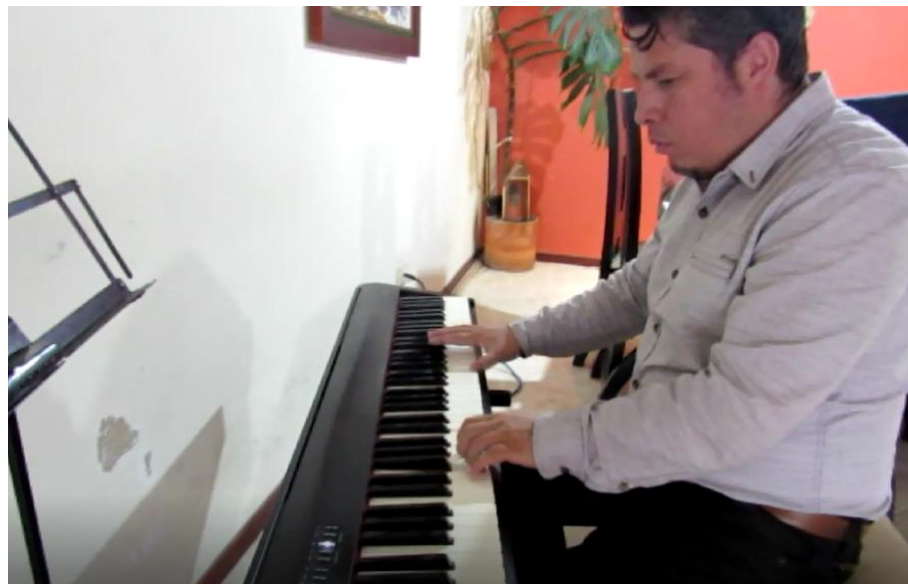


Figura 11. Mario Fajardo.

Después de varios días de receso y regreso a La Llanada, se realizó el día 06 de febrero una entrevista al docente de danzas Rubén Pabón, que además de su trayectoria como danzante en varios grupos en Pasto ha manejado procesos de formación en danzas durante muchos años en el municipio de La Llanada, la información suministrada por el docente se da esencialmente en el campo de la relación del Sonsureño con el baile y los vestuarios típicos, de esta entrevista solo se tiene registro de audio.

Finalmente, el 13 de febrero se llevó a cabo una entrevista con el maestro Hernán Coral, director de “Raíces Andinas”, agrupación fundada en 1981, y que se constituye en un gran referente de la música andina nariñense, el maestro Coral, con su agrupación ha trabajado toda su trayectoria con el Sonsureño, por lo cual es un gran conocedor de este género, además tiene un

profundo conocimiento de la música regional, aportó en el presente trabajo significativamente, en todos los aspectos del análisis musical del género.



Figura 12. Hernán Coral.

En este punto, se explicará un proceso que se hizo desde el mes de junio de 2017, ya que la naturaleza de este trabajo también ha requerido una investigación sobre el movimiento de bandas y especialmente sobre los estándares de gradación de dificultad, que se verán más adelante, se hizo necesario acudir a algunos maestros que trabajan en este campo para tener mayores nociones sobre el conocimiento y uso de los estándares nombrados, debido a la dificultad de la distancia, las entrevistas se hicieron a través de medios electrónicos, en un principio se solicitó la colaboración de una cantidad considerable de compositores y directores de banda, lastimosamente muchos no pudieron aportar en este trabajo, las entrevistas escritas se hicieron a tres maestros, el director de la Banda de la Universidad del Cauca, René Ordóñez, al compositor de música para banda Alfredo Mejía Vallejo y al director de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto Albeiro Ortiz, cuyos aportes coadyuvaron a clarificar la relevancia pedagógica de la aplicación de los estándares de dificultad para bandas en la formación.

A continuación, se presentan dos tablas, a manera de síntesis sobre las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo.

Tabla 1. Síntesis Entrevistas escritas

Fecha	Nombre	Ocupación	Agrupación
04 – 06 - 2017	Carlos René Ordóñez	Director	Banda Universidad del Cauca
05 – 06 - 2017	Alfredo Mejía Vallejo	Compositor - Director	Banda Universidad de Antioquia
06 – 11 - 2017	Albeiro Ortiz Quiroz	Director	Banda Universidad de Nariño – REFM de Pasto

Tabla 2. Síntesis de las Entrevistas personales

Fecha	Nombre	Ocupación	Agrupación
13 – 01 – 18	Edisson Leonidas Jojoa Eraso	Músico - Docente	Canto y Libertad
17 – 01 – 18	Yeimy Argoty Benavides	Músico - Percusionista	Bambarabanda
18 – 01 – 18	Leonardo Yepes Muñoz	Músico - Percusionista	Raíces Andinas – Colectivo Sur Tierra
21 – 01 – 18	Teodulfo Yaqueno Eraso	Músico - Compositor	Los Alegres de Genoy
23 – 01 – 18	Juan Manuel Delgado	Músico	Sihuar
24 – 01 – 18	Florencio Jojoa Naspirán	Músico - Compositor	La Guanga de Mocondino
25 – 01 – 18	Mario Fajardo Santander	Músico - Pianista	Gualao
06 – 02 – 18	Rubén Darío Pabón	Danzante - Docente	Chaicoalpauro – Runa Llajta
13 – 02 – 18	Hernán Coral Enríquez	Músico - Compositor	Raíces Andinas

4.2. Características generales del Sonsureño

*“Es mi tierra la del Galeras,
Las ñapangas y los trigales
A lo largo de sus praderas,
Van alegres estos cantares.”¹³*

El Sonsureño es la expresión cultural más arraigada en el departamento de Nariño, su génesis está ligada a elementos de mestizaje comunes a la gran mayoría de músicas tradicionales del continente americano; presenta unos rasgos característicos a nivel melódico y armónico que evocan la permanente interinfluencia que ha existido a lo largo de la historia entre este territorio y los pueblos andinos del sur, así mismo en él confluyen elementos provenientes de los pueblos afro que se hacen evidentes en el nivel rítmico. Es el Sonsureño el emblema de una región eminentemente agrícola, ubicada en una posición privilegiada que permite que muchas riquezas culturales que vienen de todas las direcciones se encuentren en esta música festiva, que canta a la tierra, a la minga y que lanza al viento un grito: soy Nariño, soy sur; en este sentido, el Sonsureño no solamente es entendido por sus cultores como un género o ritmo musical, para muchos, sobretudo en el ámbito campesino, la palabra Sonsureño denota un estilo de vida, una filosofía alrededor de la cual se reconocen como dueños de un legado enorme de tradiciones y costumbres, así lo señala el maestro Hernán Coral:

“el Sonsureño no es un ritmo, es toda la vivencia, es toda la tradición, es toda la cultura, la identidad de nuestra gente, nosotros, cuando interpretamos el Sonsureño, estamos reproduciendo lo que somos dentro de nuestra tierra en cualquier latitud, en cualquier lugar” (Coral Enríquez, 2018).

4.2.1. Orígenes: incidencias, influencias, conceptos.

Tratar de rastrear los orígenes de un género de música tradicional en América es una tarea bastante complicada, puesto que la historia misma de nuestro continente se halla apenas en

¹³ Fragmento del Sonsureño “Aqualongo” de Luís Antonio Guerrero Hidalgo.

construcción, sin embargo, es indudable que, para hablar de cualquier manifestación cultural establecida en este territorio, es necesario remitirse al proceso de invasión dado hace más de quinientos años y al mestizaje, a ese choque de culturas de la que somos hoy el resultado.

“La cultura americana en general y la música americana en particular, y nos referimos aquí al continente americano todo, son el resultado de la interacción de tres grandes vertientes: la indígena, es decir, la de los nativos de las tierras americanas; la europea occidental, es decir, la de los conquistadores e invasores; y la negra-africana o aguisimbía, es decir, la de los pueblos traídos como esclavos desde un tercer continente. La distribución y la proporción de cada una de estas tres vertientes en el largo y ancho territorio americano determinará a través de los siglos un mestizaje muy variado de lo aportado por cada una de ellas, con diferencias muy grandes entre una región y otra” (Aharonián , 1994)

En esta teoría, generalizada en el estudio de las músicas tradicionales en el continente, podría hallarse la génesis del Sonsureño y de la gran mayoría de los géneros musicales americanos; sin embargo, cabe anotar que ese mestizaje, por diversos factores se desarrolló de formas bastante disímiles entre una región y otra, tal es el caso del bambuco; ¿por qué se habla de bambuco ahora y no de sonsureño? porque son en esencia una misma expresión musical, o al menos comparten el mismo origen histórico, en Arrullos y Currulaos, se establece lo propio respecto a las músicas hoy establecidas en el sur de la costa pacífica colombiana:

“En la Provincia del Gran Cauca y más concretamente en las haciendas coloniales donde se concentró la esclavitud, nacieron el currulao y el bambuco andino caucano como una misma expresión musical original que progresivamente fue transformándose hasta construir estos dos géneros independientes” (Ulloa como se citó en Ochoa, Convers, & Hernández, 2014, pág. 59)

Se puede decir entonces que, estas resultantes regionales de un mismo eje que es el bambuco, ya sea currulao, sonsureño, sanjuanero, etc. Tienen un origen histórico, al menos hasta donde han podido rastrear los historiadores, en la región suroccidente de la actual Colombia, así lo reseña (Miñana , 1997):

“El bambuco como tal (es decir una música que la gente llamaba y reconocía como “bambuco” y que la bailaba en pareja suelta) es un fenómeno de comienzos del siglo XIX, que “aparece” en el Gran Cauca y se dispersa rápidamente por el sur –incluso probablemente hasta Perú siguiendo la Campaña Libertadora- y por el norte a través de las riberas del Cauca y del Magdalena, convirtiéndose en menos de 50 años, en música y danza “nacional”. (pág. 8)

Dadas las disímiles dinámicas regionales supeditadas a factores diversos como la relación con el territorio, el clima, las actividades económicas, los procesos históricos, entre otros, se crearon indistintamente condiciones para que en determinado lugar se acentúen ciertas características musicales y culturales en general, que con el tiempo han constituido una diversidad de identidades propias para expresiones que como se vio, comparten un mismo origen.

Para el caso específico de esta investigación, lo que pasa con el Sonsureño es muy particular, como es particular la historia de la región en la que se desarrolla, así como lo es también su ubicación geoestratégica; estas variables han hecho que este género musical se aleje en cierta medida de su origen, adoptando, con el pasar del tiempo varios rasgos que hoy le son inmanentes y que configuran su esencia, lo cual ha logrado diferenciarlo de algunas expresiones similares y al mismo tiempo emparentarlo con otras. Hoy en día se habla de las interinfluencias que la región de Nariño y lógicamente su música tradicional ha establecido con músicas como el bambuco del interior del país; el currulao de la costa pacífica; el albazo, y otros ritmos tradicionales del Ecuador y, finalmente un posible aporte de la zona del Putumayo que puede ser importante y que será tratado más adelante, sugerencia resultante de las entrevistas realizadas para este trabajo a los músicos Edison Jojoa y Juan Manuel Delgado, de los cuales este último apunta: “nosotros nos encontramos con música del Alto Putumayo, exactamente con un ritmo llamado “bambuco Kamsá”, en las investigaciones sobre el Sonsureño casi no existe esta referencia y yo creo que sería algo bonito por explorar” (Delgado, 2018).

Partiendo de estos postulados, como ya se expuso, el parentesco del sonsureño con el currulao y el bambuco, que como se sabe son dos acepciones genéricas que abarcan una gran cantidad de variantes regionales, podrá apreciarse en posteriores ítems; ahora es importante establecer su nexos con el albazo y el bambuco Kamsá.

La influencia de la cultura ecuatoriana en Nariño es innegable, muchas de las músicas de este país han sido adoptadas y construidas con un estilo propio en esta región, tal es el caso del sanjuanito, el albazo, el pasacalle; esta influencia se puede analizar partiendo desde la época precolombina, ya se estableció en un apartado anterior que la comunidad de los Pastos “ocupaban la mayor parte de la región interandina comprendida entre el tajo del río Chota, en el Ecuador, hasta la población de Ancuya en la banda izquierda del río Guáitara, y, hasta la confluencia del río Curiaco en la margen oriental del Guáitara” (Romoli como se citó Groot & Hooykaas, 1991, pág. 74), esto sumado a la toda la interacción política y social a través de la historia, más la facilidad de acceso que ha existido desde siempre más hacia el sur que hacia el norte, sumados a otra cantidad de factores de tipo cultural, han ocasionado estas sinergias, se puede decir ningún músico nariñense está exento de conocer y de validar la importancia de las músicas ecuatorianas en la región nariñense, así lo establecen por ejemplo músicos de profunda raigambre campesina como don Teodulfo Yaqueno y don Florencio Jojoa.

“anteriormente era la [música] ecuatoriana, por ser vecinos siempre nos quedaba fácil, entonces ejecutábamos la música ecuatoriana, más no se oía aquí, inclusive estaba una emisora muy buena, aquí los que iban a comprar un radio, si no cogía Zaracay no lo compraban, porque ahí salía toda esa música llorona del Ecuador, entonces uno se pega de esa música también” (Yaqueno , 2018).

“El Ecuador ha sido mucho más influyente que el interior del país anteriormente, por la facilidad de las vías, por las puertas abiertas también, el colombiano ha podido llegar allá tranquilamente, cuanta gente importante anteriormente, hace unos 30 o 40 años se educó allá; yo mismo, yo estuve en el Ecuador y conocí mucho sobre la cultura ecuatoriana” (Jojoa Naspirán, 2018).

Así mismo, la relación con las comunidades del Putumayo ha sido estrecha y es antiquísima, uno de los postulados más importantes que permiten asumir el parentesco del sonsureño con el bambuco Kamsá, es, como ya se estableció en el apartado 2.2.1. de este trabajo, que muchos historiadores apuntan, a partir del análisis de topónimos y antropónimos de la lengua Kamsá que ésta y la lengua que hablaban los Quillacingas está muy conexas, lo que sugiere que ambas comunidades vivían en un mismo territorio lingüístico, además el comercio entre Quillacingas,

los Ingas y Kamentsas siempre fue muy activo debido principalmente a la necesidad de la fibra del mopa-mopa.

Dichas conexiones entre estos ritmos podrán ser evidenciadas más concretamente en los siguientes apartados.

4.2.2. Otras denominaciones para el Sonsureño.

Partimos de la idea que se presentó anteriormente, hablar de sonsureño, es hablar de bambuco, dado que comparten la misma génesis en espacio y tiempo, dado el hecho de que ese bambuco, nacido en el Gran Cauca se extendió por toda la cordillera andina e incluso hacia la costa, se puede afirmar que el sonsureño es una variedad de bambuco, que por cuestiones ya planteadas adquirió ciertas características que le dan una identidad propia, el músico nariñense Hernán Coral así lo explica “hay bambuco de chirimía caucana, bambuco de trío de cuerdas, la carranga en Boyacá, y nosotros hacemos otro tipo de bambuco, el bambuco que nosotros hacemos como es el bambuco del sur, o sea, bambuco sureño, como una concepción genérica, de todos los bambucos que se hacen acá” (Coral Enríquez, 2018); yendo un poco más a la cuestión, entre los músicos nariñenses es consabido que mucho tiempo antes de la aparición del vocablo “sonsureño”, los músicos mayores conocían este ritmo como bambuco, así lo reseña don Florencio Jojoa, dueño de una herencia musical antigua

“Cuando yo le preguntaba a mi papá ¿qué es el sonsureño? Mi papá decía: ahora es que le dicen Sonsureño, yo no he sabido que le decían eso, (...) aquí se tocaba el bambuco y eso sí, se lo tocaba de acuerdo, a veces tocaba hacerlo más ligerito para que la gente baile, y a veces había que ponerle por lo menos unos golpeitos de la “timba” porque la timba le da más cuerpo decía él” (Jojoa Naspirán, 2018).

Al respecto, el renombrado músico Noro Bastidas (como se citó en Bastidas Urresty, 2003, pág. 75), acota:

“El *son sureño*¹⁴ es relativamente nuevo, no lo conocíamos en nuestro tiempo. Se oía la *Guaneña*, pero como bambuco sureño. Me parece que fue el Chato Guerrero quien propulsó

¹⁴ Son sureño, de manera separada es como lo escribe el autor.

este ritmo con sus composiciones el *Cachirí, Aqualongo, Soy Pastuso y qué*, que hoy se tocan como *son sureño*, pero él también los llama bambucos”

En este orden de ideas, bambuco sureño o simplemente bambuco también son designaciones válidas para esta expresión musical, denominaciones que fueron más usuales hasta aproximadamente los años 60’s cuando aparece en la escena la canción *Sonsureño* del músico ipialeño Tomás Burbano, tema grabado en 1967 por la Ronda Lírica:

“Vamos todos a bailar

Este rico sonsureño,

Y si alguno es forastero,

Complacido yo le enseño ”

Es generalizada la teoría de que, a partir de esta época se empieza a popularizar el término *sonsureño*, que a día de hoy es el más usual. “Nariño empezó a aportar con una expresión propia, que era el bambuco a su manera, que tenía una identidad de frontera (...) y en ese afán de dar una diferenciación, se habla sobre la expresión *sonsureño*” (Jojoa Eraso, 2018).

“¿Qué es el *Sonsureño*? no es sino una acepción para diferenciarla del resto del país, entonces nosotros no tenemos, para muchos, bambuco sureño, sino *sonsureño*; pero en términos de interpretación, estamos hablando exactamente de lo mismo, es un aporte del maestro Tomás Burbano, que al final se queda, es un bonito nombre, nadie lo niega, pero no tiene mayor diferencia con lo que nosotros hacemos, el bambuco sureño y *sonsureño*” (Coral Enríquez, 2018).

Otra denominación, que se ha dado a bien usar, es la de “aire nariñense”, Julián Bastidas así lo reseña en su libro *Son sureño*:

“A medio camino entre la ciudad costera de Tumaco y Pasto nació en 1940 Arturo de la Rosa, compositor de la culebra (...) la letra es un canto a la mujer del litoral pacífico; el litoral también participa con el bongó mientras que los aires ecuatorianos están claramente representados en los requiebros del acordeón y los lloriqueos del requinto. De la Rosa

denomina a este alegre ritmo *aire nariñense*, pero se trata de una versión de son sureño impregnado de alegría costeña” (Bastidas Urresty, 2003, pág. 113)

El investigador Menandro Bastidas, en su análisis del sonsureño en la obra del compositor Javier Fajardo Chávez, encuentra que éste utiliza cinco denominaciones diferentes para referirse a él, “aire sureño, bambuco pastuso, bambuco sureño, aire típico nariñense y sonsureño. Las diferencias encontradas en estas denominaciones son mínimas, todas utilizan la signatura de 6/8 y formas similares acompañamiento”. (Bastidas, 2014a, pág. 198)

Por otro lado, en el año 1985 se llevó a Cabo el primer “Festival de música campesina Luís E. Nieto” del cual, según se conoce se realizaron 3 versiones, en el marco de este festival, apareció una canción “el quisindisindi¹⁵” compuesta por don Pio Décimo y don César Augusto Santacruz del corregimiento de Obonuco, que es una particular manera de hacer sonsureño, según palabras del músico Edisson Jojoa “el ritmo es más parecido a un capishca” (Jojoa Eraso, 2018). El capishca es un género muy similar al albazo en el Ecuador, esta cuestión se analizará en otro apartado de este trabajo; pese a esta consideración, se propone que el “quisindisindi” no representa en sí un género diferente, “como expresión es una canción, compositores como Florencio Jojoa, don Teodulfo Yaqueno, don Fidencio Tulcán, no han compuesto en quisindi, no lo hacen, pero les gusta mucho lo particular de este tema” (Jojoa Eraso, 2018). Lo cual indica y como lo establece el docente de danzas folclóricas Rubén Pabón “el quisindisindi como ritmo es un sonsureño que es más campesino por la instrumentación, para que se diferencie de los sonsureños propios como La Guaneña, el Miranchurito, pero en sí viene a ser lo mismo, es más arrastrado” (Pabón Luna, 2018).

Por otro lado, muy recientemente, encontramos que en el álbum de la agrupación “Los Ajices” de Sandoná, “Ají Bravísimo” que salió a la luz el año pasado, se denomina al ritmo como sonsureño-albazo, creemos que con el ánimo de resaltar esa marcada influencia de la música ecuatoriana en el sonsureño, música que a propósito es muy popular, muy querida sobre todo en los campos y poblaciones del departamento.

¹⁵ Como lo explica el profesor (Pabón Luna, 2018) “nuestros abuelos cuando marcaban a los niños o los levantaban, los hacían bailar en el brazo usando esa expresión”; se usa también la expresión “*quisindiquinde o tiringuistinguis*, palabras onomatopéyicas derivadas del rasgueo de la guitarra” (Bastidas, 2014a, pág. 197)

En todas estas denominaciones, encontramos un elemento común, todos buscan diferenciar al ritmo que se hace en la región de Nariño, llámese bambuco sureño, bambuco pastuso, aire sureño, aire nariñense, sonsureño, quisindisindi o sonsureño- albazo, de las músicas tradicionales de otras regiones de Colombia, en un intento por demarcar de alguna manera el territorio al que pertenece y por ende plasmar una identificación, decir este es un patrimonio propio, es lo que somos, es del sur, es sonsureño.

Para efectos de este trabajo, se ha tomado la palabra sonsureño para denominar este ritmo por una sencilla razón, con ese nombre fue conocido, con ese nombre llegó a nuestras vidas para plasmar un camino en la búsqueda de quienes somos.

4.2.3. Organología y Formatos.

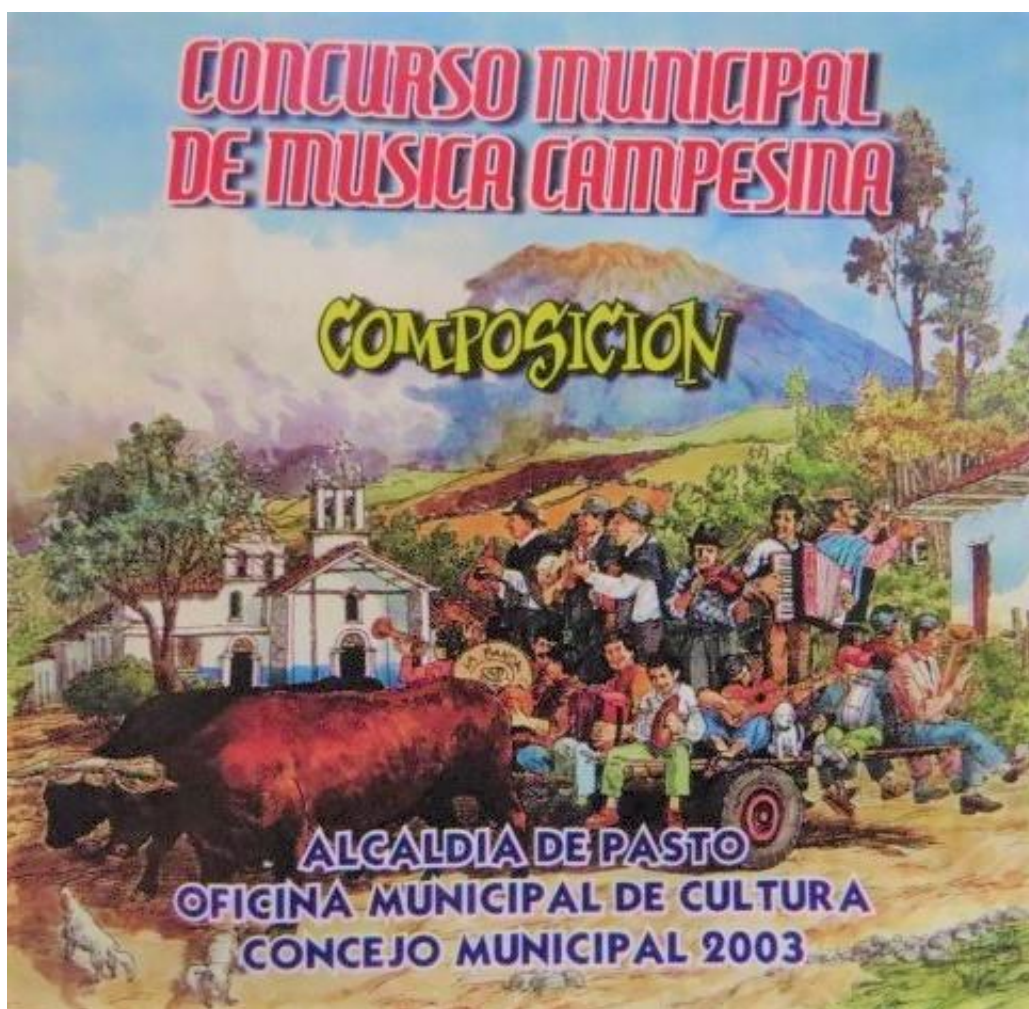


Figura 13. Carátula CD, Concurso de música campesina. Pasto, 2003.

La organología del sonsureño, así como sus formatos es muy diversa; en el caso de la Figura 13, se puede observar la presencia de instrumentos muy variados, desde el acordeón y el violín, hasta las maracas y el puro en el formato de música campesina. La idiosincrasia sincrética del sonsureño ha estado permeada, como se ha explicado, de distintas influencias culturales e indistintamente del formato, en Nariño se hace sonsureño, desde todas las esferas musicales, desde distintas perspectivas generacionales “todos los formatos para hacer Sonsureño son válidos en la medida en que sirven como un medio de expresión del sentir de los que nos sentimos parte de este sur, y ninguno es descartable”. (Coral Enríquez, 2018), de la misma manera, el maestro Teodulfo Yaqueno se refiere a la misma cuestión hablando del pasado brillante de la música en su pueblo, Genoy y sus fiestas “aun cuando sea con un par de cucharas se los acompañaba, lo interesante era hacer la fiesta, como los negros en la costa, esos cogen un tarro y hacen bailar hasta al diablo, eso había aquí, eso era hermoso” (Yaqueno, 2018). Acudiendo entonces, a la fiesta de la vida, al canto labriego, al canto responsable y alegre, a la expresión profunda del sentir del sur.

Teniendo en cuenta que uno de los fortines de la región es esa riqueza en diversidad y que todo cuanto le sume al sonsureño en esencia es importante, también es importante recalcar que si bien existen algunos instrumentos y formatos característicos de acuerdo a los fines expresivos de los músicos, esencialmente, se tiene a los formatos de música campesina y a la banda de yegua como los más tradicionales, los que más reflejan la manera de ser del sonsureño; por lo tanto, son los más difundidos dentro del medio cuando se pretende acercarse al conocimiento de sus características fundamentales. Y es precisamente en estos formatos donde devienen en mayor medida las distintas capas culturales que arropan el lenguaje de este género, además, en el seno de los pueblos campesinos han evolucionado y se han adoptado algunos instrumentos que coadyuvan en gran medida a establecer la identidad de éstas músicas y por supuesto, se convierten a la vez en elementos de diferencia y encuentro entre las distintas influencias que envuelven a la región y su cultura musical; estos instrumentos y expresiones, algunos lamentablemente caídos en desuso, otros, acercándose a esa vía, son precisamente los que se deben rescatar y estudiar, con el ánimo de dar continuidad y proyección al género en cuestión.

El estudio de estos elementos puede ofrecer mucha información y requiere de una investigación con entrega absoluta a su análisis, cosa que sobrepasaría con creces los alcances de este trabajo, por lo tanto, este trabajo se limita a presentar un paneo sobre los formatos campesinos e indígenas y sus instrumentos, brindando solamente algunas pautas para conocerlos e incentivar a que se hagan investigaciones profundas sobre ellos.

El formato tradicional de música campesina, como se dijo, es de los más representativos de la música tradicional de Nariño, esencialmente consta de una o más guitarras que establecen el ritmo-armónico, un requinto que desarrolla la función melódica, un puro o unas maracas que llevan el peso rítmico y naturalmente, las voces. Comenzando por el elemento ritmo-armónico, en la mayoría de los casos siempre se ha utilizado la guitarra que todos conocen, no obstante, en el campo existe referencia de una guitarra de mayor tamaño, así lo explican los compositores campesinos Teodulfo Yaqueno y Florencio Jojoa respectivamente:

“Antes hacían los instrumentos aquí los hacían a machete, había uno que llamaban el guitarrón que era el que acompañaba, ese guitarrón se lo conocía porque tenía un pupo, abajo en el culito de la guitarra le ponían un taco, ese era como decir ahorita el contrabajo, entonces con eso se acompañaba, se tocaba rasgado” (Yaqueno , 2018)

“a mi papá la guitarra nunca le faltó, tenía guitarra, tenía violín, bandola, tenía la guitarra grande la marcante que decimos ahora, tenía un guitarrón que al tocarlo se lo sentía de lejos y tenía el requinto” (Jojoa Naspíran, 2018)

Este guitarrón como ellos lo llaman y que hacía las veces de la guitarra marcante o segunda guitarra en la actualidad (no equivale al bajo) lastimosamente no existe, o al menos no existen referencias que vayan más allá de la palabra, del recuerdo, un punto que llama la atención sobre este instrumento y otros muy usuales como la bandola, que se explicará a continuación y el acordeón de tecla, es la existencia de este tipo de instrumentos, como se ve en la Figura 14 en agrupaciones musicales ecuatorianas.



Figura 14. Estudiantina Nueva Esperanza. Quito.¹⁶

En este mismo sentido, se nombra una especie de bandola que era la encargada de hacer los punteos, las melodías, es decir, la labor que hoy hace el requinto-guitarra extendido por toda América Latina, al respecto, expresa Juan Manuel Delgado “yo creía que el requinto era uno de los instrumentos característicos de estas músicas y en conversaciones con ellos [los músicos mayores], ellos hablan de que había una bandola, pero que no es la bandola que se conoce ahora, si no que había una bandola que tenía una construcción especial que era con la que ellos hacían los punteados” (Delgado, 2018); así mismo, el director de los Alegres de Genoy, Teodulfo Yaqueno de 76 años de edad, una persona con una muy amplia trayectoria como músico tradicional, sabedor de su cultura y tradiciones, comenta: “para tocar la prima [primera guitarra], en ese tiempo había la bandola, había unos músicos bien ágiles para tocar la bandola, eso sacaban unas músicas hasta bonitas, y por ahí seguía el baile”.

Presumiblemente, la bandola a la que hacen referencia estos músicos, valga decir que es solo una conjetura, sea el mismo requinto del que habla el escritor nariñense Luis Gabriel Mesa, quien investigó a fondo este instrumento característico del maestro Luis Enrique Nieto y

¹⁶ Tomada de (Mullo Sandoval, 2009, pág. 40).

encontró rasgos explícitos que establecen conexiones con algunos antiguos cordófonos ecuatorianos, lo cual “genera una motivación para adicional para establecer puntos de relación que conecten social y culturalmente las músicas de Nariño y Ecuador” (Mesa Martínez, 2015, pág. 52). Aunque en el caso de los entrevistados se habla de bandola y en el caso de Nieto de requinto, es posible asumir la cuestión de que se hable del mismo instrumento por las características periformes que en un inicio llevaron a pensar a Mesa que se trataba de un tipo de bandola, sin embargo, como se advirtió esto no deja de ser una especulación.



Figura 15. Requinto de Luís E. Nieto¹⁷

En cuanto al requinto-guitarra que se usa actualmente se puede decir que no se sabe a ciencia cierta en qué momento comenzó a hacer parte del formato tradicional nariñense, sin embargo, es un instrumento que hoy tiene gran vigencia y que no solo está presente en los formatos campesinos, hace parte además de otros formatos como orquestas y especialmente tríos, los cuales hacen parte importante de la cultura musical nariñense, recuérdese el “Festival Internacional Cuna de Grandes Tríos” de Ipiales o a músicos virtuosos de este instrumento en la región como Hugo Realpe “el poeta del requinto” (q.e.p.d).

¹⁷ Requinto conservado por Luís Eduardo Nieto Venegas, Fotografía Juan Diego Muñoz, tomado de (Mesa Martínez, 2015, pág. 39)

En la parte vocal por lo general se usan dos voces, que se trabajan esencialmente por medio de intervalos de tercera y de sexta, el canto es muy importante en el sonsureño puesto que lleva toda la carga temática, la cuál será analizada más adelante.

Otro de los instrumentos que conforman el conjunto campesino tradicional es el puro, un instrumento muy característico de la región y que se mantiene a través del tiempo, este idiófono es una especie de güiro fabricado a partir del calabazo seco y que está presente en otras regiones de Colombia como en el golfo de Morrosquillo donde se conoce como carrasca de calabazo. En Ecuador también existe un instrumento construido con la misma materia prima y con el mismo nombre, el puro de la “banda mocha”, pero tiene otro uso “es un cuerpo ahuecado que amplifica tarareo de la voz del músico” (Mullo Sandoval, 2009). El puro es muy importante en la forma de ser del sonsureño, ya sea como puro, o como güiro está siempre presente, en todos los formatos instrumentales, llevando la carga de poner el “sabor”, eso que hace tan diferente al sonsureño de otras especies similares.

“creo que es uno de los instrumentos que hay que rescatar y eso no se ha hecho, está la güira, pero el nuestro es el puro, el maestro [Victoriano Chapal q.e.p.d.] tocaba por un lado y bailaba por el otro, pero es la esencia de la forma de tocarlo, creo que él le dio un estatus al puro; los grupos de música andina tocaban la guacharaca, si van a tocar sonsureño, trabájelo con el puro, los grupos de música campesina lo tienen, el puro es el de las rayas pequeñas y la colita, no es como el güiro” (Yepes Muñoz, 2018).



Figura 16. Victoriano Chapal (q.e.p.d.) y su puro.¹⁸ Derecha: niño campesino tocando puro¹⁹

Otro idiófono que es importante y que se usaba como base rítmica en las músicas campesinas son las maracas, que antecieron al puro, “anteriormente las maracas no faltaban en el campo, incluso antes que el mismo güiro, después el güiro llega y empieza a marcar [el ritmo]” (Joja Naspirán, 2018).

Hasta aquí llega el formato básico de música campesina tradicional, en la Tabla 3 se ha establecido otro tipo de formato campesino denominado grupo de música rural, que realmente es el mismo formato con algunas adiciones, cabe señalar que este es también un formato muy característico y muy usual, de hecho, puede decirse que es más común que el grupo tradicional

¹⁸ El maestro Victoriano Chapal (q.e.p.d.) fue integrante de la reconocida agrupación de música campesina, “Los Alegres de Genoy” dueño de una alegría y sentir del sur inmensos. En: <http://diariodelsur.com.co/noticias/local/despidieron-al-mayor-de-los-alegres-de-genoy-193003> Consulta 21 de Febrero de 2018.

¹⁹ Tomada de la página de Facebook de la Secretaría de Cultura de Pasto. En: <https://www.facebook.com/SecretariaDeCulturaPasto/photos/a.1049585478408825.1073741939.359320274102019/1059203907446982/?type=3&theater> Consulta 21 de Febrero de 2018.

de música campesina y el cambio de denominación se debe a que es necesario diferenciar los dos tipos, aunque claro está, no son formatos fijos, la música y la cultura siempre estará sujeta a cambios, a préstamos y adopciones:

“Desde el punto de vista tradicional, yo pienso que el formato del Sonsureño lo conformaron fundamentalmente las cuerdas, un requinto, una guitarra y el canto que no podía faltar, pero también se vieron apoyados con otros instrumentos como por ejemplo el violín, el acordeón, yo pienso que también fueron instrumentos que el sonsureño necesitó para expresarse” (Jojoa Naspíran, 2018).

“Por lo general son músicas de cuerda por lo general con un instrumento de percusión menor, para ciertos espacios que eran como más abiertos se utilizaba la timba, nosotros alcanzamos a utilizar la timba con mis hermanos, era como el tambor recurrente cuando todavía el bombo legüero no tenía tanta fuerza” (Jojoa Eraso, 2018)

Vemos como, padre e hijo, Florencio y Edisson Jojoa, ambos cultores del sonsureño desde sus perspectivas generacionales diversas, establecen que siempre existe la posibilidad de movilidad de los instrumentos dentro de los formatos, porque al fin de cuentas todo está en función de la fiesta, del sonsureño.

Entonces, uno de los instrumentos más relevantes dentro de estos formatos, que como se dijo, en realidad suman un solo tipo de agrupación, es la timba, un instrumento particular, propio del sonsureño, auténtico de la región, un instrumento que denota el parentesco que tienen las músicas andinas nariñenses con la costa, con esa costa de tambores altísimos, de sonidos ancestrales, de fuerza y rebeldía.

“la timba tiene otro cuento, la timba es un instrumento bien interesante también para la música campesina, no te voy a hablar de donde llegó y qué es la herencia, porque yo creo que eso es una investigación muy grande que se debe hacer y la respeto mucho también” (Yepes Muñoz, 2018).



Figura 17. Músicos campesinos y la timba.²⁰ Derecha: músico campesino tocando timba²¹

Como se observa en la Figura 17, la timba es un instrumento bastante parecido a los tambores de músicas afro; especialmente la timba de la imagen izquierda, cumple con la descripción de los cununos que se hace en el libro Arrullos y Currulaos “tambores cónicos de un solo parche” (Ochoa, Convers, & Hernández, 2014), lo cual significa aporta de alguna manera una nueva evidencia que apunta a la certeza de la tesis del origen compartido entre las músicas de la costa pacífica con las andinas de Nariño. No obstante, existe una diferencia clara tanto en la construcción, que es evidente, la timba carece de cuñas para templar el parche, por otro lado, en la imagen de la derecha, se puede apreciar que la timba se toca de manera distinta a los cununos,

²⁰ Recorte de una fotografía tomada de la página de Facebook de la Secretaría de Cultura de Pasto, en <https://www.facebook.com/SecretariaDeCulturaPasto/photos/a.1049585478408825.1073741939.359320274102019/1069578406409532/?type=3&theater> Consulta 21 de Febrero de 2018.

²¹ Tomada de la página de Facebook de la Secretaría de Cultura de Pasto, en <https://www.facebook.com/SecretariaDeCulturaPasto/photos/a.1049585478408825.1073741939.359320274102019/1059200304114009/?type=3&theater> Consulta 21 de Febrero de 2018

con una mano se golpea el parche y con la otra el cuerpo, algunos músicos usan un anillo para golpear el cuerpo con el fin de darle mayor sonoridad.

Para finalizar, se debe hacer alusión también de dos instrumentos que, si bien no son autóctonos, se han vuelto claves dentro de las expresiones campesinas de Nariño, en la sugestiva carátula presentada en la Figura 13 se pueden observar, el violín y el acordeón figuran dentro de los formatos de música campesina y rural como coadyuvantes en ese empeño de diferenciar al sonsureño con otros géneros con la misma matriz métrica del resto del país.



Figura 18. Don Fidencio Tulcán y su violín.²² Derecha: músico campesino tocando acordeón²³

²² Tomada de la página de Facebook de la Secretaría de Cultura de Pasto. En <https://www.facebook.com/SecretariaDeCulturaPasto/photos/a.1049585478408825.1073741939.359320274102019/1066589463375093/?type=3&theater> Consulta 22 de Febrero de 2018

²³ Tomada de la página de Facebook de la Secretaría de Cultura de Pasto. En <https://www.facebook.com/SecretariaDeCulturaPasto/photos/a.1049585478408825.1073741939.359320274102019/1066588793375160/?type=3&theater> Consulta 22 de Febrero de 2018

Se presentan ahora, algunas referencias de músicos nariñenses sobre estos dos instrumentos y su importancia dentro de la región:

“Un conjunto de música tradicional pastuso, de aquí, por ejemplo de Genoy, tiene la guitarra, el requinto, el acordeón de tecla, el acordeón es bien importante y tú lo encuentras en toda la cordillera andina, incluso en el Ecuador hay mucho acordeonista de tecla, en Chile, en Perú, en todas partes” (Argoty , 2018)

“Para la zona de Ipiales era muy presente el arpa, el violín y la guitarra, entonces eso decían que en Ipiales era muy común y era por ejemplo con lo que celebraban las cosechas, incluso habían arpistas que lograron dejar su conocimiento pero que luego hubo un rompimiento ahí, entonces hay muchas cosas que yo todavía me pregunto en eso” (Delgado, 2018)

“En algunos casos por ejemplo por los lados del Encano se utilizaron violines desde hace mucho tiempo y en la ciudad se dio mucho la utilización del acordeón, ya en el campo, claro, para ciertas épocas empezaron a incorporarlo, de pronto tienen más facilidad con el acordeón sobre todo las personas que participaban en oficios religiosos, entonces los señores que rezaban los rosarios y que utilizaban los teclados de las iglesias, porque en ese tiempo habían teclados de fuelle” (Jojoa Eraso, 2018)

De esta manera, resaltando la importancia de estos instrumentos en la construcción de la idiosincrasia del sonsureño, se da paso a la descripción de otra de las expresiones que deben ser difundidas propendiendo por su rescate, en la comunidad de los Pastos, asentada hacia el sur de Nariño, perviven tradiciones ancestrales antiquísimas que son evidencia de la esencia cultural de las comunidades que habitaron los Andes nariñenses antes de la invasión española: la banda de yegua, los danzantes de Males y las Mojigangas de Funes constituyen referentes muy relevantes en la cultura Pasto.

“las bandas de yegua interpretan bambucos (...) sanjuaneros o sanjuanitos y marchas para las procesiones y para acompañar a los danzantes en sus coreografías. Las melodías -casi siempre son pentatónicas- se vinculan en su sonoridad a las tradiciones musicales de los Andes ecuatorianos, peruanos y bolivianos” (Romero Garay, Ascanio Rincón, & Pineda Parra, 2011, s.p).

Este formato debe su nombre a que el redoblante o caja es construido con cuero de yegua y la quijada que se usa también es del mismo animal, a estos se le suman los bombos mayores.



Figura 19. Banda de Yegua de Chipacué.²⁴

Como se había establecido al principio de este ítem, se profundizó sobre los formatos de música campesina y rural, y la banda de yegua por considerarse como los formatos más tradicionales y los que de alguna manera tienen elementos que corren el peligro de perderse, y es responsabilidad de quienes investigan las músicas tradicionales de una región fomentar el rescate de sus componentes más auténticos. Por otra parte, el sonsureño es un género muy rico en formatos, cada uno de los cuales tiene la misma relevancia como vehículos de expresión de los músicos nariñenses y enriquecen sobremanera al desarrollo, difusión y preservación de las músicas nariñenses; a continuación, se presenta una síntesis de los formatos más conocidos y

²⁴ Tomada de Escuela de Flautas y Tambores (Romero Garay, Ascanio Rincón, & Pineda Parra, 2011)

más usuales dentro de estas expresiones musicales, se reconoce el gran aporte del maestro Leonardo Yepes para la realización de esta.

Tabla 3. Formatos instrumentales

Tipos de Agrupación	Percusión	Acompañamiento Armónico	Melodía	Zona de Influencia
Grupo tradicional de música campesina	Puro o güiro; maracas.	Guitarras. (guitarrón)	Requinto. (bandola), voces.	Zonas rural del municipio de Pasto, también usual en la zona andina del departamento.
Grupo de música rural	Puro o güiro, maracas, timba, timbales, congas, bombo legüero, puede variar de acuerdo a las necesidades de la agrupación.	Guitarras, bajo eléctrico.	Requinto, Acordeón de tecla (funciones de acompañamiento), violín, quena, voces.	Zonas rurales de la zona andina, también usual en algunas agrupaciones ciudadinas.
Banda de Yegua	Bombos mayores de cuero de yegua; tambor, redoblante o caja; quijada de yegua (carraca)		Flauta traversa de caña	Zona de los Pastos, su mayor arraigo se encuentra el municipio de Guachavés.
Música de viento (papayera)	Bombo, platillos, redoblante, percusiones menores (güiro, campanas)	Trombones, eufonio barítono, Tuba (dado por las necesidades tímbricas)	Clarinetes, saxofones, trompetas (dado por las necesidades tímbricas)	Todo el departamento.
Banda	Asignados por el formato	Asignados por el formato	Asignados por el formato	Todo el departamento
Grupo de música andina	Bombo legüero, redoblante, platillos (en algunas ocasiones batería) e idiófonos	Guitarra, charango, tiple, bajo eléctrico.	Quenas, zampoñas, diversas flautas tradicionales. (en ocasiones flauta traversa, saxofón,	Zona urbana del municipio de Pasto, ha perdido su vigencia en el resto del departamento.

	propios de la tradición andina.		clarinete, etc.), voces.	
Colectivo Coreográfico	Bombo legüero (parche sintético, aros metálicos), redoblantes, percusión menor.		Zampoñas, quenás.	Zona urbana, sólo para época de Carnaval.
Murga andina	Básicamente el mismo formato de colectivo coreográfico, cambia el número de integrantes			
Murga de fuelles	Bombo, timbal, redoblante, güiro, platillos, percusión menor, timba	Guitarras	Acordeones de tecla, requinto, violín, voces.	Zona urbana, sólo para época de carnaval
Orquesta	Timbal, congas, güiro	Piano, bajo eléctrico.	Trompetas, trombones, saxofones, voces.	Todo el departamento
Trío de cuerdas	Maracas, güiro (en ocasiones timbal, congas)	Guitarras, (en ocasiones bajo)	Requinto, voces	Zona urbana especialmente, aunque existen expresiones en todo el departamento
Ronda Lírica	Redoblante, percusión menor	Tiple, guitarra, contrabajo	Violines, flauta traversa, voz.	Zona urbana de Pasto, formato extinto.

4.2.4. Componente Rítmico.

El sonsureño es un género binario de subdivisión ternaria (compás de 6/8), como ya se estableció, comparte muchas características con géneros como el currulao y el bambuco, además de otros, los cuales, a su vez también se escriben en compás de 6/8, vale entonces, recordar que estos géneros, especialmente el bambuco presenta, en palabras de (Aharonián , 1994) “una natural sensibilidad hacia la ternariedad opuesta a una binariedad rítmica –es decir, la subdivisión de una unidad métrica en tres opuesta a la subdivisión de esa misma unidad en dos” (pág. 199). Característica que se extiende por casi toda la costa pacífica del continente, esto es:



Figura 20. 6/8 y 3/4 contrapuestos²⁵

Esta simultaneidad de subdivisiones binarias y ternarias son una característica fundamental en los bambucos y naturalmente, en el sonsureño, Carlos Miñana, hablando del bambuco payanés, explica que esta relación rítmica se construye en varios niveles:

“El nivel melódico suele funcionar en 6/8 aunque combina ocasionalmente compases de 3/4. A nivel percutivo hay instrumentos que acentúan más el 3/4 y otros el 6/8, e incluso otros, como la tambora, combinan ambas métricas (6/8 en la madera 3/4 en el parche)”. (Miñana, 1987, pág. 47)

De acuerdo a estos postulados, se puede comenzar a trabajar sobre la parte rítmica del sonsureño; en principio, hay que decir que, los formatos condicionan la manera como se tocan las percusiones, puesto que, formatos como el de música campesina tradicional, por lo general está integrado por músicos empíricos que han desarrollado su manera de tocar guiados por el instinto y por la riqueza de su musicalidad, mientras que otros formatos, el de música andina por poner un ejemplo, cuenta muchas veces con percusionistas con nociones técnicas que les permiten usar distintos rudimentos que enriquecen la parte rítmica, pero que tienen estilos de interpretación que no pueden compararse. Una de las tareas de esta investigación es tratar de enfatizar las maneras del sonsureño en su forma más tradicional; este apartado, en lo tiene que ver con el sonsureño y sus variaciones es fundamentalmente es resultado del trabajo con el maestro Leonardo Yepes, percusionista pastuso que ha venido desarrollando una juiciosa investigación sobre las percusiones tradicionales, que son en últimas, la base de donde se desprende todo el componente rítmico del género; no obstante, se incluyen aquí bases rítmicas de instrumentos que están por fuera de los formatos más auténticos, trabajados en el apartado

²⁵ Tomado del artículo Factores de identidad latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje (Aharonián, 1994)

anterior, pero que se han constituido en parte importante de estas músicas, tal es el caso del bombo legüero, sobre este instrumento se recogieron las siguientes testimonios:

“Nosotros alcanzamos a utilizar la timba con mis hermanos, era como el tambor recurrente cuando todavía el bombo legüero no tenía tanta fuerza” (Jojoa Eraso, 2018)

“Hablando de la música andina y latinoamericana, uno tiene la referencia de Illapu, de Quilapayún, de Inti Illimani, entonces, por ese lado el bombo que deberíamos usar es el bombo legüero, y tiene una sencilla razón, el bombo andino no tiene las características que tiene este bombo, el bombo legüero, es un bombo argentino y la característica es que este bombo produce un sonido muy bueno, el bombo andino es muy latoso; la otra es el aro, suena muy diferente” (Yepes Muñoz, 2018)

“el bombo legüero, ese bombo tosco es el que le da el aire”. (Jojoa Naspirán, 2018)

Respecto a los argumentos del maestro Yepes sobre el porqué de la utilización del bombo legüero; el sonido claro del aro del bombo legüero permite entender mucho mejor la esencia del golpe; entonces, se comienza por la base que se usa en este tipo de bombo, no sin antes aclarar las convenciones que se usarán para las bases de los diferentes tipos de bombo.



Figura 21. Convenciones para bombos.

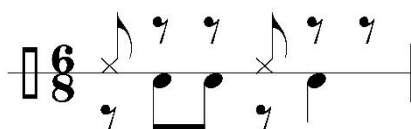


Figura 22. Base bombo legüero (como se escribe).

La Figura 22 muestra la manera usual de escritura de la base del bombo legüero, sin embargo, como es consabido, la notación musical puede ofrecer simplemente un acercamiento a lo que en realidad suena, al respecto, el maestro Yepes dice, después de hacer una demostración “si uno lo escribe es como una fusa más o menos, no es ta ca ta, - ta tan (tres corcheas – corchea negra, como en la Figura 21) si no ta ktun ta cun, ta ktun ta cun, al transcribir esa sensación de “retardo” entre la segunda y tercera corchea del compás, aproximadamente, en notación occidental resultaría lo siguiente:



Figura 23. Base bombo legüero (como suena, aproximación)

Como puede observarse en la Figura 23, se ha incluido una acentuación en la negra, ya que el acento acerca un poco más la transcripción al golpe que propone el maestro Yepes, muestra de este tipo de golpe se halla en la canción “Sur Tierra” de la agrupación Raíces Andinas, álbum *Que la vida sea* (2017); a pesar de ello, en temas como “Agreste” que aparece en el disco *Contrastes* (2004) de Raíces Andinas, o “Señora Montaña” de Canto y Libertad en el disco del *X Concurso municipal de música campesina* (2010) se puede percibir que el golpe del bombo se asemeja más al de la Figura 22.

Evidentemente, esta manera de tocar el bombo plantea una gran diferencia con respecto a las otras formas del bambuco y al currulao, estas son sus bases:



Figura 24. Base Currulao (Bombo golpeador).²⁶ Derecha: Base Sanjuanero²⁷

²⁶ Fuente: Taller de acercamiento a la música de la costa pacífica (Martínez, 2009)

²⁷ Fuente: Cartilla de arreglos para banda nivel I (Valencia Rincón, 2005)



Figura 25. Base bambuco caucano (golpe redoblar).²⁸ Derecha: Base Bambuco Kamsá²⁹

Teniendo estas bases, podemos asumir que el parentesco del golpe de sonsureño más evidente se da con el currulao, ya que ambos golpes mantienen prácticamente igual la segunda mitad del compás y en ambos casos se establece un “golpe clave” en palabras de (Martínez, 2009) en la última negra del compás, eso no significa que las otras formas de bambuco carezcan de este elemento, pero se hace más evidente en el currulao y el sonsureño; en el caso del sanjuanero, el bambuco caucano y el bambuco Kamsá, prima un poco más la importancia en los golpes de aro, en el juego que produce la simultaneidad entre 6/8 (aro), 3/4 (parche). En cuanto a la hipótesis planteada sobre un posible parentesco del sonsureño con el bambuco Kamsá, evidentemente lo hay, en cuanto a que ambas son formas regionales del bambuco, por lo tanto, comparten su origen y al juego rítmico que resulta de la simultaneidad mencionada, pero, también según criterios propios de esta investigación, el bambuco Kamsá auditivamente se puede relacionar en mayor medida con el bambuco caucano.

A continuación, se verán algunos patrones rítmicos característicos, primero una base usual en el bombo legüero, cultivada por el percusionista de la agrupación Canto y Libertad de la que el autor ha hecho parte en algunos periodos, Alejandro Jojoa;

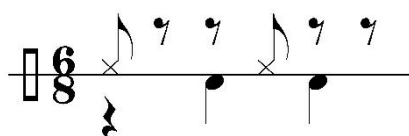


Figura 26. Base Bombo Legüero (Canto y Libertad)

Las percusiones de la Banda de yegua, poseen unas bases rítmicas características, consideradas de usanza ritual, asociadas lógicamente a celebraciones indígenas; en los bombos

²⁸ Fuente: Rítmica del bambuco en Popayán (Miñana, 1987)

²⁹ Transcripción del autor según versión original de “Betsacante” del grupo Putumayo, álbum Encuentro (2008)

existen dos bases, por un lado, en la cartilla “Escuela de Flautas y Tambores” en un análisis que se hace de la interpretación de la banda de yegua de Chipacué, en el municipio de Santacruz (Guachavés), se establece la siguiente base rítmica, usada en los dos bombos mayores y en la quijada:

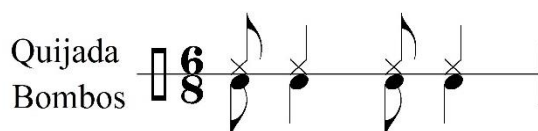


Figura 27. Base 1 Banda de Yegua³⁰.

Este golpe, es exactamente el mismo que se usa en un ritmo ancestral ecuatoriano también asociado con rituales indígenas, el “Yumbo” de pie métrico trocaico, “Son considerados [el yumbo y el danzante] como danzas heliolátricas³¹ preincásicas” (Mullo Sandoval, 2009, pág. 53).

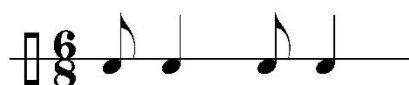


Figura 28. Base Yumbo³²

Otro de los golpes básicos en la banda de Yegua y que tiene una manera particular de interpretarse, llevando la baqueta de lado a lado mientras se golpea el bombo³³ es:

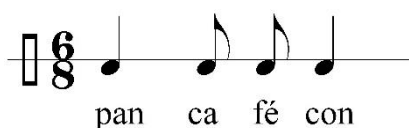


Figura 29. Base 2. Banda de Yegua.

³⁰ Fuente: (Romero Garay, Ascanio Rincón, & Pineda Parra, 2011)

³¹ De culto al sol.

³² Transcripción del autor según canción Yumbo de Los Corazas en <https://www.youtube.com/watch?v=FciSpAs2Bhg> Consulta 23 de Febrero de 2018.

³³ Para mejor ilustración sobre esta manera de interpretar, véase <https://www.youtube.com/watch?v=hd4NQKSGaII> Consulta 23 de Febrero de 2018.

Esta base, no solo es usual en las Bandas de Yegua, el maestro Florencio Jojoa Recuerda anecdóticamente la presencia de esta misma célula rítmica en las bandas de viento:

“Incluso unas expresiones graciosas se escuchaban, a mi abuelo materno, yo le sabía decir ¿qué es que cantan las bandas? Y mi abuelo decía, vea mijo póngale, decía “café con pan, café con pan”. (Jojoa Naspirán, 2018)

En los formatos de música de viento o papayeras y similares, formatos de desfile o murgas, generalmente se usan dos fórmulas rítmicas:



Figura 30. Base 1 y 2 papayeras, murgas, bandas.

Para la base de la derecha en la Figura 30, en muchas ocasiones en lugar de tocar simplemente el aro, se ubica en el bombo una campana, block o un platillo, lo cual refuerza el pulso, este patrón es característico de la timba.

En el ámbito bandístico, el maestro Leonardo Yepes cuenta, que en una experiencia en el corregimiento de Yaramal en Ipiales, alguna vez encontró a un percusionista:

“tocando el sonsureño como es (...) ¿sabes cómo tocaba? Era el bombo de banda, tocaba ch ktu tu crrr - ch ktu tu crrr, que hacía él, como no tiene un bombo de los otros él hace ku tun – trrr y con la misma baqueta redobla”

Este golpe podría ser expresado en notación de la siguiente manera:



Figura 31. Base 3. Papayera, murgas, bandas (aproximación).

Existen además una serie de células rítmicas, que son usadas generalmente para cortes, entradas, adornos, etc., que también resultan importantes para interpretar las percusiones en los Sonsureños.

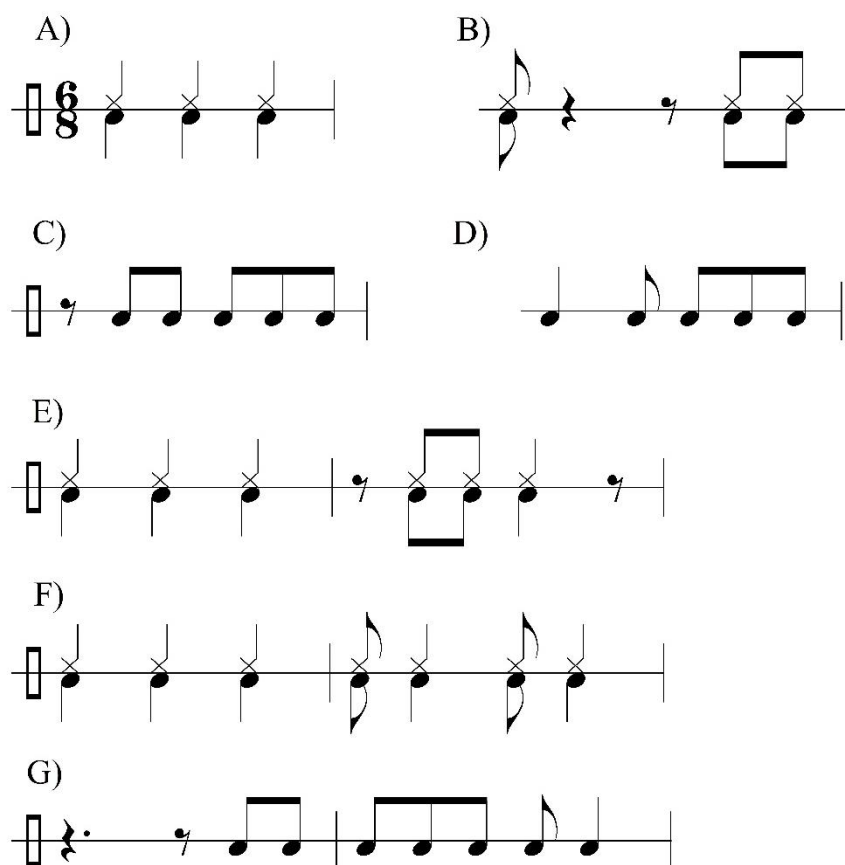


Figura 32. Células rítmicas. Cortes, Entradas.

Los literales E y F de la Figura 33, son muy usuales en interpretaciones de la Guaneña, además el compositor Javier Fajardo tenía especial tendencia a usar estas células rítmicas para los acompañamientos de sus obras. (Bastidas, 2014a); el literal G por su parte es frecuente como adorno en los redoblantes y especialmente en los timbales de los formatos campesino y rural. En este sentido dice el maestro Yepes: “Hay una cosa bien bonita que hacen los campesinos y es que son bien toscos los adornos (...) eso es lo que le da el aire, es como cogerle el hilo a ese tipo de cosas, que me parece bien chévere, bien interesante” (Yepes Muñoz, 2018).

En este orden de ideas, se establecen ahora los patrones básicos del redoblante:

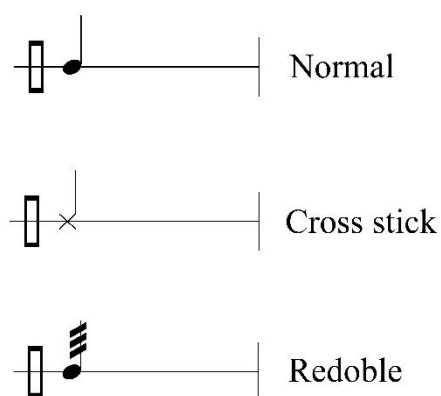


Figura 33. Convenciones Redoblante

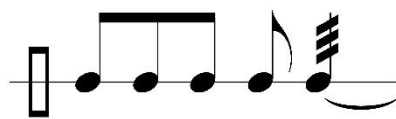


Figura 34. Base Redoblante (escritura común)

La base de la Figura 34 es la más frecuente en todos los formatos; al igual que en el bombo legüero, en el redoblante, la notación común no expresa realmente el “swing” del sonsureño, la esencia del golpe del maestro Yepes puede expresarse aproximadamente de la siguiente manera.



Figura 35. Base Redoblante (como suena aproximación)

La Banda de Yegua brinda también algunos patrones importantes para la interpretación del redoblante:

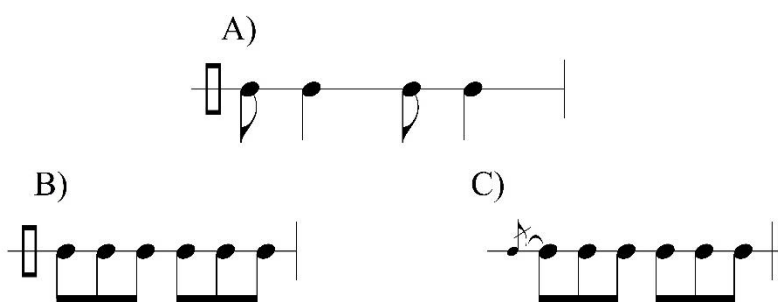


Figura 36. Bases Redoblante Banda de Yegua. ³⁴

El patrón del literal A de Figura 37 se interpreta con las dos baquetas sobre el parche.

Otros patrones que propone el maestro Yepes para el redoblante son:



Figura 37. Variantes base redoblante.

Anteriormente se estableció la importancia del güiro o puro en todos los formatos instrumentales, se debe resaltar en este punto una cuestión particular dentro de la interpretación de este instrumento.

“El puro se lo toca de muchas maneras, lo más importante es que tienen el swing, lo tocan hacia arriba, hacia abajo. Una de las cosas que he rescatado mucho, es la forma de tocar del maestro Victoriano [Chapal], él lo toca percutido, él es el único que toca así y los adornos lo hace de esa manera, eso me parece que se puede rescatar, eso lo hacía él, todos los cortes y eso” (Yepes Muñoz, 2018)

Como es consabido el puro o güiro produce su sonido cuando se rasca de manera vertical con un elemento de madera o metal, el maestro Victoriano Chapal (q.e.p.d.) según el percusionista Leonardo Yepes, en ciertos momentos en lugar de rascar percutía el puro, lo cual produce un sonido especial; puede que este asunto sea un caso aislado, es difícil identificar elementos tan

³⁴ Fuente: (Romero Garay, Ascanio Rincón, & Pineda Parra, 2011)

específicos, pero es responsabilidad de este trabajo divulgar esta forma tan interesante de hacer sonsureño en el puro.

A continuación, se presentan las formas más comunes de tocar este instrumento:

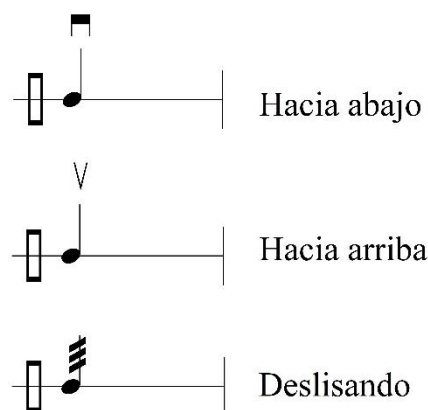


Figura 38. Convenciones Puro o Güiro

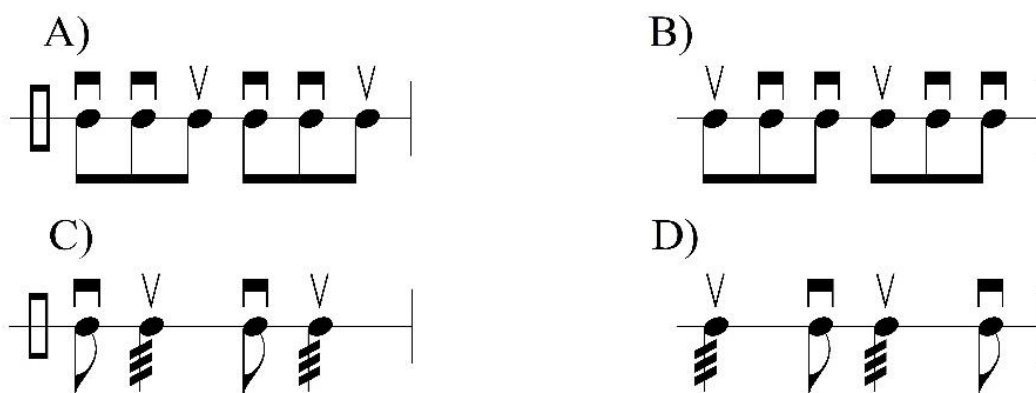


Figura 39. Bases Puro o Güiro

Por último, con respecto al tema del “Quisindisindi” y su vinculación con el Capishca ecuatoriano en el aspecto rítmico, se puede establecer que, en efecto, guardan cierta similitud, especialmente porque en ambos casos da la sensación de estar en un compás de subdivisión binaria, en este caso 3/4, pero como se verá se escriben en 6/8, esto sucede por el acento marcado de ambos ritmos en el primer pulso de cada compás, en “Capishca”, además, comparten semejanzas en su célula rítmica, no obstante, el movimiento del “Quisindisindi” es mucho más

vivo que el del ritmo ecuatoriano; las aproximaciones melódicas y armónicas se analizarán en otros apartados del presente texto.

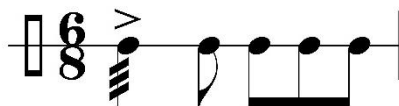


Figura 40. Patrón Rítmico Quisindisinsi (Redoblante).³⁵

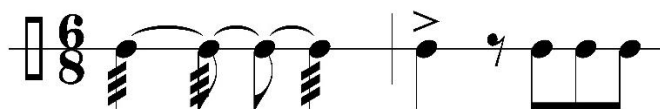


Figura 41. Patrón Rítmico Capishca "Dicen que penas no tengo" (Redoblante).³⁶

4.2.5. Componente Armónico.

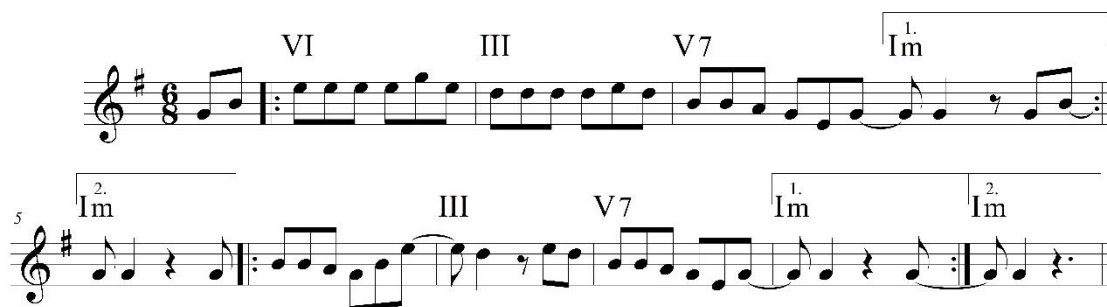


Figura 42. Fragmento de "La Guaneña".³⁷

En la Figura 42 se puede apreciar un fragmento de la canción más emblemática del folclor nariñense, "La Guaneña", para muchos, el sonsureño más antiguo que se conoce; para lograr establecer los comportamientos armónicos más recurrentes en el género, se ha tomado,

³⁵ Transcripción del autor según versión original del Duetto Mayoral. Festival Luís Enrique Nieto, cortesía del maestro Florencio Jojoa.

³⁶ Transcripción del autor según versión de Los 4 del Altiplano en https://www.youtube.com/watch?v=0ST_kJs4uO4 Consulta 23 de Febrero de 2018.

³⁷ Transcripción del autor según versión de Raíces Andinas, álbum Contrastes (2004).

como punto de partida el análisis individual de sesenta sonsureños de todas las épocas y variados formatos, cuya lista se puede observar en el Apéndice 1.

“La Guaneña” resume de cierta manera estos comportamientos armónicos, en primera medida, todos los sonsureños se escriben en tonalidad menor, y Mi menor es la tonalidad más usual, al menos en la muestra que se ha usado para este análisis; como segundo punto, una cuestión que se debe tener en cuenta sobre todo para entender la importancia de la palabra en el sonsureño, y es que la gran mayoría de temas son vocales, “el Sonsureño es una herramienta de expresión filosófica, o sea es muy difícil encontrar Sonsureños, hay pocos Sonsureños instrumentales” (Jojoa Eraso, 2018) en la muestra se encontró una relación de 5:1 por cada 5 sonsureños vocales, hay 1 instrumental.

Entrando como tal en el aspecto armónico, en la Figura 42 se puede observar la siguiente progresión armónica:

$$\text{VI} - \boxed{\text{III} - \text{V7} - \text{Im}}$$

Figura 43. Primera Progresión armónica.

La progresión III – V7 – Im señalada en la Figura 43, es uno de los usos más comunes del sonsureño y fundamentalmente, se halla asociada ya sea a las “estrofas” en los Sonsureños vocales o a la “sección A” en los instrumentales. En esta progresión se puede encontrar uno de los elementos fundamentales por los que en esta investigación se ha buscado establecer nexos entre las músicas nariñenses y las ecuatorianas, el camino hacia el sur del continente. En este sentido, Óscar Hernández Salgar establece: “Una mirada rápida a canciones de estos géneros [música andina peruana] permite observar una estructura armónica más o menos común, caracterizada por el uso de la progresión III – V – i.” (Hernández Salgar O. , 2014, pág. 95). A continuación, un ejemplo que Hernández presenta para el caso peruano:



Figura 44. Fragmento de "Dos suspiros" yaraví tradicional arequipeño³⁸

En la música ecuatoriana existen innumerables ejemplos del recurrente uso de esta progresión, con el ánimo de empezar a establecer los posibles vínculos del sonsureño con el albazo, se presenta el siguiente ejemplo:



Figura 45. Fragmento de "El Adiós".³⁹

A continuación, otros ejemplos de esta constante armónica en el sonsureño:

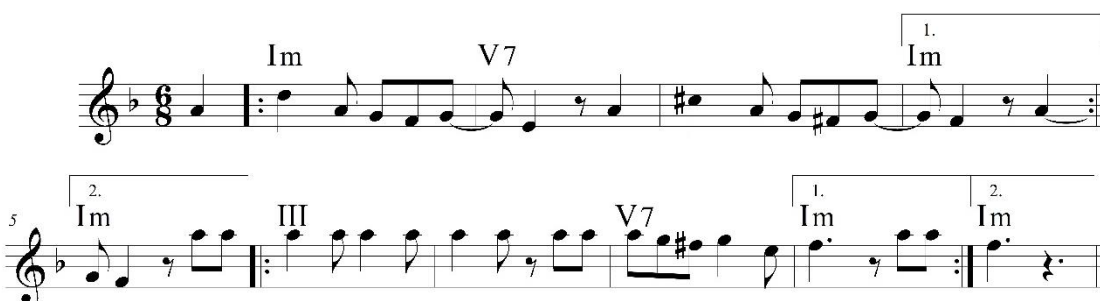


Figura 46. Fragmento de "Las Leyendas del Galeras".⁴⁰

³⁸ Tomado de (Hernández Salgar O. , 2014, pág. 95).

³⁹ Transcripción del autor según versión de "Los Embajadores" en <https://www.youtube.com/watch?v=ZRMq5SFjmNc> Consulta 28 de Febrero de 2018.

⁴⁰ Transcripción del autor según versión original del Dueto Mayoral. Festival Luís Enrique Nieto, cortesía del maestro Florencio Jojoa.



Figura 47. Fragmento de "Sandoná es mi tierra ¡Carajo!"⁴¹

“La Guaneña”, presenta además otra progresión usual:

$$\boxed{\text{VI} - \text{III}} - \text{V7} - \text{Im}$$

Figura 48. Segunda Progresión armónica.

En este caso particular, la progresión se halla dentro de una misma idea con el círculo ya mencionado de III – V7 – Im, lo cual también es muy recurrente; sin embargo, en muchos de los sonsureños analizados, la progresión subrayada en la Figura 48, configuran una sección diferente de las canciones, asociadas al “coro” en las canciones vocales o “sección b” en las instrumentales.



Figura 49. Fragmento de "Páramo de Haraganes".⁴²

⁴¹ Transcripción del autor según versión original de Los Ajices en <https://www.youtube.com/watch?v=Qxu60Ls9-XU> Consulta 28 de Febrero de 2018.

⁴² Transcripción del autor según versión original de Raíces Andinas, Álbum 30 Años (2011).



Figura 50. Fragmento de "La María y el Manuel"⁴³

En el caso de la Figura 50 observamos el uso de una dominante secundaria para ir al III, lo cual también es muy frecuente.

Como se vio en el ejemplo de “la Guaneña” Figura 42, es habitual que las dos progresiones VI – III y III – V7 – Im se complementen en una sola idea musical, al respecto de esta correspondencia entre tonalidades menores y mayores, el maestro Hernán Coral, refiere lo siguiente:

“el bambuco sureño es un ritmo alegre, entonces esa estructura de ritmo movido, alegre, de un 6/8 que se evidencia en un ritmo rápido con una tonalidad menor evidencia la reivindicación de una fuerza y de una esperanza, de una necesidad con una tristeza histórica, ahora, hay momentos dentro de la estructura del bambuco que la tonalidad menor se va a mayor para buscar un clímax de lo que es la obra y aparece en todas las obras sureñas, campesinas, de cualquier formato uno las encuentra, es como que instintivamente yo he aprendido a hacer eso, es decir, la tonalidad menor no se puede quedar ahí, hay que buscarle un espacio para que también la obra, la melodía tenga un momento de encuentro más explosivo que es lo que nos permite la tonalidad mayor” (Coral Enríquez, 2018)

⁴³ Transcripción del autor según versión original de las Hermanas Villota. Festival Luís Enrique Nieto, cortesía del maestro Florencio Jojoa.

VI V/III

Va mos a bai lar con ga na es te bam bu co su re

1. III 2. III III

ño va mos ño va mos a ter ciar la rua na con es

8 V7 Im 1. Im 2.

te rit mo gua ne ño va mos ño

Figura 51. Fragmento de "Cantata Campesina".⁴⁴

Esta usanza también es habitual en músicas ecuatorianas como el sanjuanito o el pasacalle, demostrándose una vez más la correspondencia de las músicas nariñenses con las ecuatorianas:

VI III V7 Im 1.

2.

5 Im V7 Im V7 Im

Figura 52. Fragmento del Sanjuanito "Peshte Longuita"⁴⁵

⁴⁴ Transcripción del autor según versión original de La Guanga. Álbum VIII Concurso municipal de música campesina (2010)

⁴⁵ Transcripción del autor según versión del Grupo Antara en <https://www.youtube.com/watch?v=PA7emB9CHIA> Consulta 28 de Febrero de 2018.



Figura 53. Fragmento del Pasacalle "Chulla Quiteño"⁴⁶

En la muestra, se encontraron algunos casos especiales, el primero, las canciones que no contienen ninguna o solo una de las progresiones antes mencionadas, usan otro tipo de progresión, que se puede inferir, también es común, aunque en menor medida:

IVm – Im – V7 – Im

Figura 54. Tercera Progresión Armónica.



Figura 55. Fragmento de "Mi Pastusita".⁴⁷

Por último, se observó en una pequeña cantidad de las canciones analizadas, el uso del Vm, normalmente después de un VI, el Vm es característico del albazo ecuatoriano, y más aún la progresión VI – Vm como finales de frase, este hallazgo permite sustentar la tan nombrada

⁴⁶ Transcripción del autor según versión de Los Imbayas en <https://www.youtube.com/watch?v=8aks8UZ1sx4> Consulta 28 de Febrero de 2018.

⁴⁷ Transcripción del autor según versión de la Ronda Lírica en <https://www.youtube.com/watch?v=t-Ao4UQ7aes> Consulta 28 de Febrero de 2018.

influencia ecuatoriana en las músicas nariñenses, pero a su vez, marca una pauta para diferenciarlos, la mayoría de los sonsureños usan el V, a continuación, dos ejemplos, del uso del Vm en los dos géneros.

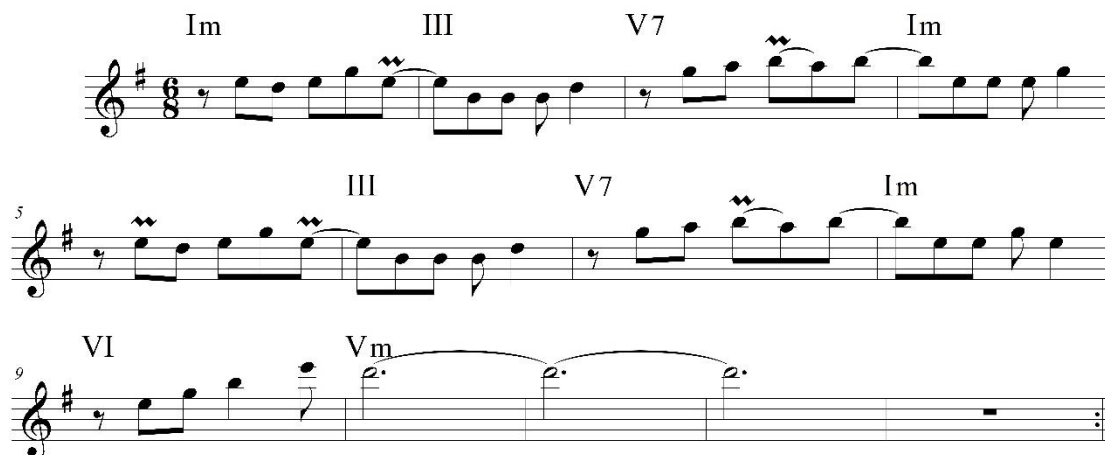


Figura 56. Fragmento de "Taita Quillacinga"⁴⁸



Figura 57. Fragmento del albazo "Avecilla".⁴⁹

⁴⁸ Transcripción del autor según versión original de Dama – Wha. Álbum: Me urge un País (2010).

⁴⁹ Transcripción del autor según versión de los Hermanos Miño Naranjo en <https://www.youtube.com/watch?v=dypa3A8C-Bg> Consulta 28 de Febrero de 2018.

En este punto es pertinente señalar dos cuestiones, primera, “El quisindisindi” canción que se ha estado analizando, en pos de catalogarla, hace uso de las progresiones VI – III – V7 – Im. Segunda, este ítem es resultado del análisis armónico de una muestra representativa de Sonsureños, se han plasmado aquí las características más recurrentes, lo cual no significa que todos los Sonsureños presenten estos rasgos, muchos Sonsureños usan progresiones como Im – V7 – Im o Im – IVm – V7 – Im, solo que éstas son mucho más universales, por eso no se profundiza en ellas.

4.2.6. Componente Melódico.

Para comprender el componente melódico del sonsureño, se parte nuevamente del análisis de la muestra representativa de canciones usada para el ítem anterior, y nuevamente, como referencia inicial se toma “La Guaneña”, en cuya estructura está presente un gesto melódico que, de acuerdo a la muestra, es muy frecuente, incluso en mayor medida que las progresiones armónicas características explicadas anteriormente.

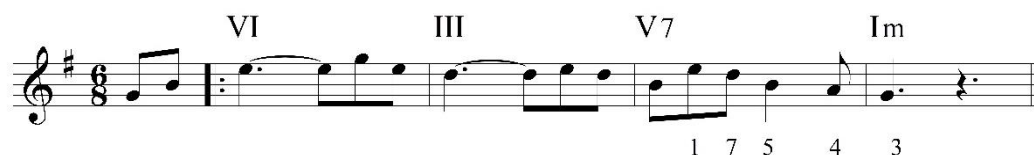


Figura 58. Fragmento de "La Guaneña".⁵⁰

Oscar Hernández Salgar en “Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930 – 1960” a través de un muy interesante trabajo presenta elementos que asocian desde el punto de vista semiótico este gesto, presente en muchas músicas andinas con la melancolía, lo que recuerda las palabras del maestro Hernán Coral:

“nosotros los habitantes de Los Andes por la historia que tenemos, por la historia de masacre, la historia de desplazamiento desde la llegada de los conquistadores, siempre en nuestras músicas reflejamos melancolía, tristeza, es una nostalgia de algo que no pudimos lograr y fue una libertad plena” (Coral Enríquez, 2018).

⁵⁰ Transcripción del autor según versión de Raíces Andinas, álbum Contrastes (2004).

“Aunque la melancolía de la música andina sea un estereotipo que ha sido construido discursivamente durante décadas, dicho mito funciona precisamente porque existen elementos musicales que facilitan esta asociación.” (Hernández Salgar O. , 2014, pág. 53). Uno de estos “elementos que facilitan esta asociación” es precisamente el uso de gestos como el indicado en la Figura 58, que ya había sido reseñado en el trabajo ya mencionado de Hernández Salgar, este gesto dibuja una escala pentatónica descendente, y es curioso un dato que ofrece el autor sobre el uso en la melodía de la subtonica es decir el 7° grado sin alterar simultáneamente con una armonía que sí contiene la sensible, o sea el #7°.

En otros casos, este gesto puede presentarse en ambos niveles (melodía y armonía) la sensibilización del 7° grado. A continuación, algunos ejemplos de los dos casos.



Figura 59. Fragmento de "El Baile de mi Sombrero".⁵¹



Figura 60. Fragmento de "Agreste".⁵²



Figura 61. Fragmento de "Yo soy campesino ¿y qué?".⁵³

⁵¹ Transcripción del autor según versión de Los Realeros de San Juan en <https://www.youtube.com/watch?v=Th4arTZXB9U> Consulta 1 de marzo de 2018

⁵² Transcripción del autor según versión original de Raíces Andinas. Álbum Contrastes (2004)

⁵³ Transcripción del autor según versión original de Alfonso Mora. Festival Luís Enrique Nieto. Cortesía maestro Florencio Jojoa.

Es frecuente encontrar también este gesto melódico con algunas variaciones rítmicas, como ya se vio y con el 3° alterado creando una especie de bordadura alrededor del 4°, para luego presentar el 3° natural, por ejemplo:

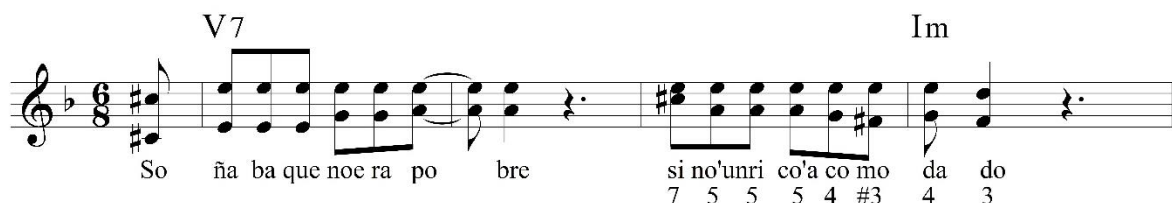


Figura 62. Fragmento de "Sueño Campesino"⁵⁴

Frecuentemente, este gesto inicia desde el 5°, por ejemplo:



Figura 63. Fragmento de "El Miranchurito".⁵⁵

Este mismo tipo de bordadura también se usa transportando el gesto una tercera por debajo, o sea alterando el 1° como bordadura sobre el 2°, para resolver después en el 1° natural, por ejemplo:



Figura 64. Fragmento de "La Guandera".⁵⁶

Existe otro tipo de bordadura que es muy común, conformada por los grados 4° 5° 4° 3°:

⁵⁴ Transcripción del autor según versión original de Los Alegres de Genoy en <https://www.youtube.com/watch?v=43N7VOlXpqE> Consulta 1 de Marzo de 2018.

⁵⁵ Transcripción del autor según versión de La Ronda Lírica en <https://www.youtube.com/watch?v=-cXZgM1AdCM> Consulta 1 de Marzo de 2018.

⁵⁶ Transcripción del autor según versión original de Arturo de la Rosa en <https://www.youtube.com/watch?v=msY1ovk99pU> Consulta 1 de Marzo de 2018.

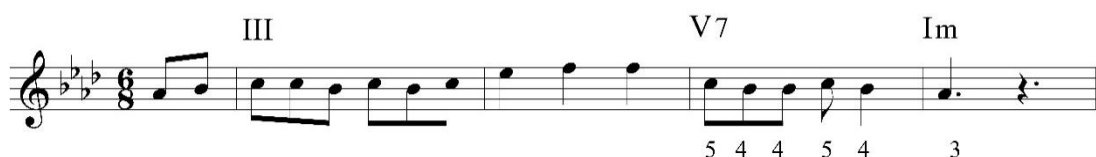


Figura 65. Fragmento de "Culturas de mi pueblo".⁵⁷

Por último, se evidenció la utilización frecuente de otro gesto melódico pentatónico descendente 3° 1° 7° 5°, presente en casi la mitad de las canciones analizadas en la muestra, lo que les da, junto con las cadencias 1° 7° 5° 4° 3° o 1° #7° 5° 4° 3°, la mayor relevancia, aquí un ejemplo:

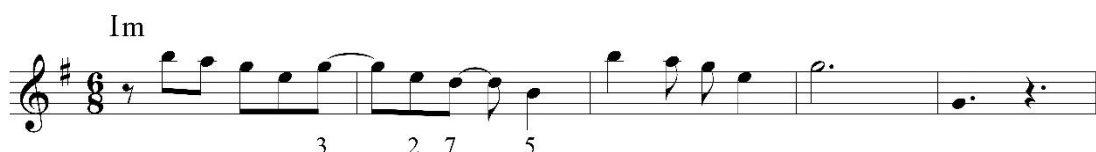


Figura 66. Fragmento de "La Tulpa".⁵⁸

En este punto se develan, a manera de conclusión del ítem, las siguientes consideraciones; primera, es muy notorio en las estructuras del sonsureño, un reiterado uso de gestos melódicos pentatónicos que lo acercan a músicas del sur del continente; segundo, se debe tener en cuenta que las nociones aquí presentadas son resultado del análisis de una muestra representativa, por lo tanto el comportamiento melódico de los sonsureños no simplemente comprende las características señaladas, puede variar y verse enriquecido por muchos elementos diatónicos y cromáticos, en ese sentido se han presentado algunos ejemplos, es de anotar que aunque la muestra contiene Sonsureños en distintos formatos, la mayor cantidad de canciones hacen parte del repertorio de agrupaciones campesinas y de música andina.

4.2.7. Formas.

Los Sonsureños obedecen, fundamentalmente a la forma “estrofa – estribillo”; en el ítem 4.2.5. se había establecido que las secciones frecuentemente están definidas por las armonías

⁵⁷ Transcripción del autor según versión original del Grupo Vendaval. Álbum IX Concurso Municipal de Música Campesina (2011).

⁵⁸ Transcripción del autor según versión original de Raíces Andinas. Álbum Que la vida sea (2017).

empleadas, asociando la progresión III – V7 – Im con las estrofas o sección A en los temas instrumentales, así mismo, la progresión VI – III con el estribillo o la sección B. teniendo en cuenta como temas principales las frases melódicas que poseen letra, porque todas las canciones constan de introducciones e interludios instrumentales que conforman una estructura más global; no obstante, la armonía de las estrofas o sección A es muy variable, se asocia la progresión III – V7 – Im, porque es muy recurrente, pero en muchas ocasiones también se observa la progresión VI – III en la primera sección de la pieza, en otras se evidencia la utilización de V7 – Im o IVm – Im – V7 – Im, vale resaltar que los temas instrumentales si marcan mucho más la diferencia entre secciones y es muy usual, la primera progresión señalada para la sección A; así mismo, la aparición de VI – III en la segunda sección de las piezas también puede ser muy variada, sin embargo, en más de la mitad de las piezas analizadas se observa esta progresión en las zonas melódicas más climáticas, clímax que muchas veces se asocia con estribillos o segundas secciones; existe un elemento importante muy presente, es el uso de un corto estribillo instrumental para separar las distintas secciones de una pieza o las repeticiones de una misma sección, muchos le llaman a este elemento “repique” especialmente entre los colectivos coreográficos, este “repique” o estribillo consta esencialmente de un juego melódico a partir de notas estructurales del acorde, usualmente de tónica, en otras ocasiones una alternancia de Im y V7, a propósito, es muy usual en el sanjuanito ecuatoriano la utilización de este recurso, incluso, muchos sonsureños, sobre todo los instrumentales tienen una estructura similar a la de los sanjuanitos, en la que las secciones de la pieza son muy identificables.

Teniendo en cuenta la anterior descripción, es necesario aclarar que no existe una estructura que englobe a todos los Sonsureños; hay elementos estructurales comunes, en los temas vocales, siempre hay una introducción instrumental que a veces se complementa con un “repique”, generalmente después se desarrolla la primera estrofa, seguida de un interludio que algunas veces es la misma introducción, otras veces es un tema diferente emparentado con la segunda sección que suele presentarse en el VI, posteriormente puede venir el estribillo, seguidamente otro interludio instrumental o repique para volver a la estrofa y continuar con el estribillo hasta finalizar, pero lógicamente, los compositores tienen posibilidades infinitas para desarrollar sus piezas estructuralmente y hay que decir que en ese sentido el sonsureño es impredecible, a propósito de este tema, el maestro Hernán Coral refiere lo siguiente:

“no hay una estructura específica para decir, debe ser primero la parte A, B C, eso no está determinado, eso es más subjetivo, es más del compositor, yo lo digo porque conozco miles de obras del sonsureño y muchas se parecen, otras no, pero uno las cataloga como sonsureño, ahora, dentro de ciertos formatos si se repiten unas estructuras, incluso melódicas que uno puede identificar, por ejemplo, en la música campesina del municipio de Pasto, los estribillos son casi que idénticos”. (Coral Enríquez, 2018)

En este orden de ideas, se presentan a continuación, dos ejemplos de las maneras más usuales en que pueden establecerse las formas en el sonsureño.

The musical score for "A la Bambarabanda" is presented in six staves. The first staff (measures 1-5) is marked with chords Im, x3, V7 Im, and Im. The second staff (measures 6-10) is marked with III, V7, Im, Im, and III. The third staff (measures 11-15) is marked with V7, Im, and Im. The fourth staff (measures 16-20) is marked with 1., 2., V7 Im, and VI. The fifth staff (measures 21-25) is marked with III, Im, III, V7, and Im. The sixth staff (measures 26-30) is marked with Im, III, V7, and Im. The sections are color-coded: the first three staves are enclosed in a red box (Section A), the fourth and fifth staves are enclosed in a blue box (Section B), and the sixth staff is enclosed in a green box (Instrumental Interlude).

Figura 67. Fragmento de "A la Bambarabanda".⁵⁹

La Figura 67 es una muestra de sonsureño instrumental en el que fácilmente se pueden identificar las secciones de la pieza, sección A (rojo), sección B (azul) y lo que queda por fuera es lo que puede llamarse estribillo instrumental o “repique”; lo que se podría llamarse

⁵⁹ Transcripción del autor según versión original de Juan Carlos Cadena. Álbum Enlace (2007).

formalmente como “forma rondó”, cada sección diferenciada además por su armonía, como ya se explicó.

The image displays a musical score for the song "El Carro de la Otra Vida". It is divided into two main sections: a strophe (highlighted in red) and a refrain (highlighted in blue).

Strophe (Red Box): This section consists of three lines of music. The first line (measures 1-4) has the lyrics "Le yendas de tiempos pasados, nos hablan de brujas y es pan tos, que'n ve" with chords V7, Im, V7, and Im. The second line (measures 5-8) has the lyrics "lo rio re vi ve'l fi na do si le'a pa gan la ve la'a los san tos que'n ve" with chords III, V7, and Im^{1.}. The third line (measures 9-12) has the lyrics "santos" with chords Im^{2.}, V7, Im, V7, and Im.

Refrain (Blue Box): This section consists of four lines of music. The first line (measures 14-17) has the lyrics "Y di cen que si fue cier to" with chord VI. The second line (measures 19-22) has the lyrics "lo que pa só con Gri se rio Y di el po" with chords III and first/second endings. The third line (measures 23-26) has the lyrics "bre que ya'sta ba muer to nun ca lle gó'al ce men te rio el po" with chords III, V7, and Im^{1.}. The fourth line (measures 27-28) has the lyrics "te rio" with chord Im^{2.}.

Figura 68. Fragmento de "El Carro de la Otra Vida".⁶⁰

En la Figura 68 se puede apreciar la estrofa (rojo) y el estribillo (azul), diferenciados claramente por su armonía, se aprecia la presencia de la progresión III – V7 – Im en la estrofa y VI – III como parte del estribillo, lo cual se podría catalogar como forma “estrofa – estribillo”;

⁶⁰ Transcripción del autor según versión original del Cuarteto Andino. Festival Luís Enrique Nieto, cortesía del maestro Florencio Jojoa.

en este caso, lo que queda por fuera es también una especie de “repique” aunque es más usual en la música instrumental, muchas veces en lugar de éste se presentan interludios instrumentales de mayor extensión.

Por otra parte, el sonsureño generalmente es construido a partir de frases simétricas, sean de 4 o de 8 compases, ocasionalmente aparecen frases de 5, 6 o 7 compases; en el siguiente ejemplo, las frases se configuran cada 8 compases:

The musical score is written in 8/8 time and consists of four staves. The lyrics are in Spanish, and the chords are indicated above the notes. The first staff starts with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The second staff begins with a measure rest of 5 measures. The third staff begins with a measure rest of 10 measures. The fourth staff begins with a measure rest of 15 measures. The lyrics are: Si mi can to fue ra vien to que suer te pa las mu je res en to do'el de par ta men to su pie ran de mis que re res Si mi res pe ro co mo me la pa so a fe rra do'a mi'a za dón can tu rreandoytra ba jan do a co mo do mi can ción pe ro ción. The chords are: Im, VI, V7, Im, Im, I7, IVm, V/III, III, VI, Im, Im.

Figura 69. Fragmento de "Cantando y Trabajando".⁶¹

En la Figura 70 se puede observar una organización melódica de a 4 compases, aunque la letra cambia en la repetición, la melodía no tiene variaciones.

⁶¹ Transcripción del autor según versión de Canto y Libertad. Álbum Chicha del Pueblo (2006).



Figura 70. Fragmento de "El Cachirí".⁶²

4.2.8. Temáticas.

Se ha enfatizado antes sobre la importancia de la palabra en el sonsureño, la parte lírica en este género cobra su relevancia puesto que no es simplemente música, el sonsureño abarca todo un conglomerado de expresiones vitales que lo constituyen como uno de los vehículos de divulgación cultural más significativo que tiene la gente en Nariño, “el sonsureño es una herramienta de expresión filosófica” (Jojoa Eraso, 2018), una filosofía que parte de la identificación del “yo” en la vida comunitaria, en el pueblo, es toda una construcción de identidad que se resignifica y evoluciona día a día, “para los campesinos es un estilo de vida, (...) ¿ellos como lo relacionan? el sonsureño y la comunidad, el sonsureño son las fiestas, el sonsureño es todo lo que ellos viven en el campo”. (Yepes Muñoz, 2018). “el sonsureño no es un ritmo, es toda la vivencia, es toda la tradición, es toda la cultura, la identidad de nuestra gente”. (Coral Enríquez, 2018).

Siendo las zonas rurales los lugares en donde más arraigados están los trinares del sonsureño, es ahí donde se gestan las principales manifestaciones que lo proveen de un acervo característico, que además de abrigar las esperanzas del labriego por un mejor futuro y por una cosecha fructífera, cobijan también una serie de elementos de corte social, que van más allá de la remembranza del paisaje o de las costumbres, más allá del rescate de las tradiciones, de las fiestas, de las comidas típicas, de las jornadas extenuantes de trabajo, el sonsureño dice lo que el

⁶² Transcripción del autor según versión de La Ronda Lírica en <https://www.youtube.com/watch?v=eAk6q36ACqg>
Consulta 2 de Marzo de 2018.

campesino muchas veces calla, lo que se guarda para sus adentros, en el sonsureño están plasmados los sentires más profundos, la desolación, la impotencia, la rabia, las esperanzas; todo esto hilvanado en una poesía regional muy íntima que se define a sí misma en relación con la colectividad, con la minga.

“Es la expresión tangible del sentimiento colectivo. La minga la hacemos todos con lo que podemos ofrecer orientado a un objetivo comunitario, ya sea trabajo, materiales, alimento, bebida, alegría festiva. En la minga todo vale porque tiene asiento la palabra sabia de la experiencia” (Jojoa Naspirán, 2018)

El maestro Florencio Jojoa tiene un concepto del sonsureño muy especial, la vida está en sus canciones, en un repaso por sus composiciones se pueden hallar temas de nostalgia por el campo, de preocupación por la madre tierra, por su triste abandono, se puede entrever en sus textos el profundo amor por el suelo que amamanta la esperanza verde del campo, al punto de darlo todo por su tierra, de ofrecer la vida para que la vida florezca; los que no tienen voz encuentran la palabra perfecta y la sonrisa honesta en los sonsureños de don Florencio:

“en mis temas usted siempre va a encontrar la palabra comunidad, la palabra pueblo; la vida del campo, fíjese, en el sentido social, casi no me voy a una parte lírica como muy personal, yo siempre voy a la parte general, hablo de la minga, es la minga, es mi gente, es mi pueblo, es la montaña, el camino, el río, la quebrada, entonces todo eso es lo que se me fue quedando, pero tengo que reconocer que como músico no aprendí gran cosa, simplemente hice música, pero sobretodo hice vida campesina en mis canciones” (Jojoa Naspirán, 2018).

Dicen que los campesinos
No tenemos pensamiento,
Que son más los citadinos
Porque pisan pavimento,
No saben que echando pala
En la finca y monte adentro
Trabajando machamente

Les bajamos alimento.⁶³

Que humareda que alegría
 La casa ya se prendió
 Que se aliste la comida
 Que el enteje ya empezó.
 Que afanosos los vecinos
 Trabajando y en montón
 En cada teja que ponen
 Van dejando el corazón.⁶⁴

Porque el labriego, aunque sufra
 Nunca abandona su tierra,
 Forma parte de su vida
 Y está siempre unido a ella,
 Sabe muy bien que en su suelo
 No hay lugar para la guerra,
 Pero si quieren echarlo,
 Eso sí es una querella.⁶⁵

Los lugares donde se establecen quienes cultivan el sonsureño tienen que ver mucho con el contenido de sus músicas, los pensamientos que se construyen a través de la experiencia de la vida en el campo, no pueden ser comparados con los que se desenvuelven en entornos urbanos, sin embargo, en el sonsureño todo el mundo se pone de acuerdo para hablar de su tierra, de la riqueza cultural ancestral, de los colores del paisaje, del orgullo de haber nacido en su región, del

⁶³ Fragmento de “Cantando y Trabajando” de Florencio Jojoa.

⁶⁴ Fragmento de “El Enteje” de Florencio Jojoa.

⁶⁵ Fragmento de “Evocación campesina” de Florencio Jojoa.

amor a la tierra y al campo; el canto nace en ese instante donde confluyen los latidos de la tierra y la sangre de quienes la labran día a día.

Yo soy campesino y que
Y me gusta trabajar
De la mañana a la noche
Todo el día sin descansar.
Yo soy campesino ¿y qué?

Soy de ruana y alpargate
Si me quiere conocer,
Soy nativo nariñense
Yo soy campesino ¿y qué?.⁶⁶

Los pueblos nariñenses están plagados de personajes de valor sin igual, gentes que, viniendo del pueblo llevan auestas la cultura de su región, se convierten baluartes de su idiosincrasia, eternos mensajeros de su identidad:

Una noche Pedro Bombo
Se acostó y no amaneció
A su entierro acompañaron
El pueblo y gobernador.

De Pasto fue el personaje
Como lo fue el Cachirí
Del cielo juntos alegran
A todo el Valle de Atríz.⁶⁷

⁶⁶ Fragmento de “Yo soy campesino ¿y qué?” de Luis Alfonso Mora.

⁶⁷ Fragmento de “Pedro Bombo” de Raíces Andinas.

“En toda región, se gestan momentos, personajes y espacios que se convierten en emblemas representativos de, cuando nosotros queremos identificar a nuestra región buscamos imágenes sugestivas que dibujen en la memoria colectiva, que dibujen en los imaginarios de la gente, precisamente ese ser, estos personajes, al estilo de Pedro Bombo o el Cachirí”. (Coral Enríquez, 2018).

La idiosincrasia de las gentes nariñenses así mismo se ve retratada en el sonsureño, en el que se reivindican elementos propios de su cultura, como el acento, la gastronomía, la manera de vestirse y de manera relevante la historia particular de la región:

Yo como mote bien preparado con buen café,
Mi ruana al hombro y mi pala traigo también,
Ay si me mojo compadre digo achichay
O que achichucas traigan guarapo para mi sed.⁶⁸

“formas culturales que han estado desconocidas y que al mostrarlas a través de la música también llaman muchísimo la atención y somos orgullosos de eso, somos orgullosos de nuestro acento, de la forma como hablamos y no la vamos a cambiar”. (Argoty, 2018).

El orgullo de vivir en una tierra prodiga, de ser testigos día a día de las maravillas del universo, el orgullo del trabajo digno, del sudor que surca las frentes de gentes humildes de arado constante, el orgullo de ser campesino, de ser pastuso, de ser nariñense, siempre será tema en los sonsureños.

Este pueblo es sentido clamor de los siglos,
Mi piel caminando la ruta que sigo.
Es la pinta, es el gesto, es el verso que escribo,
Es el vuelo que emprendo en el viento prendido,
Este pueblo es eterno, mi casa, mi asilo,
Mi pueblo, mi alma, este sur no lo alquilo

⁶⁸ Fragmento de “La María y el Manuel” de Las Hermanas Villota.

Es mi vida, mi muerte, es la luz que respiro,
Es el tiempo borracho bailando en sus giros.

Este sur es mi eterna morada
Aquí espero morirme bailando,
Yo no dejo este sur tan bonito
Aquí espero morirme cantando.⁶⁹

El paisaje andino guarda una fuerte relación con los textos del sonsureño, los cerros tutelares, los cuerpos de agua, entendidos como fuentes de energía inmensa que protegen a sus hijos, hijos de volcanes, de cochas, hijos del Ande, en esta encrucijada que dibuja con todos los verdes destinos promisorios para quienes creen que la respuesta está en regresar la mirada a la tierra, a su bondad, el sonsureño pide permiso y agradece a la naturaleza

“intentamos nosotros hacer trascender como una espiritualidad respecto a la relación con el territorio, por ejemplo, considerar al volcán no solo como una montaña, sino como un sitio sagrado y espiritual y como la presencia de un espíritu mayor dentro del territorio”. (Delgado, 2018).

De lo cual se desprende la conciencia del cuidado de la naturaleza.

Es mi Galeras
Un gran tesoro,
montaña de oro
que Dios creó.

Fuente de agua
y entre colchones de musgos, frailejones
y raíces que acrecientan gota a gota
es frescura de las flores, es la vida de mi pueblo,

⁶⁹ Fragmento de “Sur” de Bambarabanda.

Es cantar de ruiseñores.⁷⁰

El amor, inmanente al hombre también está presente en el sonsureño, muchas veces con un tono irónico se habla de desaires o desdenes, las penas de amor se quitan bailando sonsureño.

Si vos no me das un mucho

Yo me quedaré en la nada,

No me queda más remedio

Que buscarme una casada.⁷¹

Hablar de la diversidad temática en el sonsureño es hablar de Nariño, y como lo expresa el maestro Hernán Coral:

“Si usted quiere saber de Nariño mire, ahí está el Sonsureño, porque ahí está todo, está la historia, la literatura, está la forma de hablar, la forma de vestir, lo que comemos, lo que hacemos y dejamos de hacer está inmerso en el Sonsureño” (Coral Enríquez, 2018).

Este bambuquito le recuerda al que no sabe

Que pueblo que es bueno no le saca el cuerpo a nadie

Y aquí en mi Nariño todos somos gente amable

Que quiere su tierra y si sabe lo que vale.

Con un paramito no se asustan los que saben

Pero si los tiritingos ¡Chuchingas!

Que haraganes son

Que viva Nariño sus costumbres y su gente ¡Carajo!

⁷⁰ Fragmento de “Balcón Sagrado” de Los Alegres de Genoy.

⁷¹ Fragmento de “El Mucho” de Los Ajices. Mucho es una palabra que en el argot popular nariñense significa beso.

Que viva mi Pasto y todito su folclor.⁷²

Actualmente, viene surgiendo un movimiento, sobre todo en tiempos de carnaval y festividades de fin de año, y que ha desdibujado esta importante relación entre música y significado permeando al sonsureño de una identidad tergiversada, se viene haciendo en estos contextos música en la que “se intenta hacer un tema que tenga un éxito comercial para las fiestas de Carnavales y todo eso y ya se está descuidando demasiado el contenido de las letras” (Delgado, 2018); esta tendencia, que va muy en contra de lo que se ha expresado aquí sobre las temáticas del Sonsureño es una realidad que afecta su identidad, y por ende no tiene cabida en esta investigación, puesto que este trabajo busca promover músicas que enriquezcan la cultura del pueblo nariñense.

4.2.9. El Sonsureño en la comunidad.

“Todo el sur es una región sumamente religiosa, católica y esto hace que las músicas que se componen acá, las músicas que se trabajan acá en Nariño, en cualquier formato tengan ese elemento y como el sonsureño es esencialmente el ritmo más representativo de nuestra región, permite que haya esa fusión de lo religioso, de lo pagano, del momento crucial en el que el hombre necesita expresarse” (Coral Enríquez, 2018).

Son entonces, en primera medida, las fiestas populares, las fiestas patronales, los Carnavales prácticas colectivas que se convierten en el espacio donde el sonsureño, hace su aparición, rompiendo el silencio cotidiano de este sur introspectivo, para provocar la sonrisa, el aplauso y la alegría, en toda fiesta popular está presente la música y el sonsureño es el protagonista, si bien es cierto que de a poco, músicas esencialmente comerciales se han apoderado de estos escenarios, la música autóctona se resiste a desaparecer y las gentes que participan en estas celebraciones nunca dejarán de regocijarse al presentir las voces del sonsureño y menos aún dejarán de sentirse identificados con estas músicas, “El ritmo impetuoso del son sureño hace vibrar las cuerdas del alma y el cuerpo responde (...) cuando 100.000 personas saltan y bailan al ritmo de un *son sureño* no solo es música, es ritual, es comunión colectiva.” En este sentido, y teniendo en cuenta que el Carnaval de Negros y Blancos es en esencia la práctica colectiva más relevante del sur de

⁷² Fragmento de “Páramo de haraganes” de Raíces Andinas.

Colombia, en el marco de esta festividad, las músicas tradicionales cobran una vitalidad enorme, cada murga, cada colectivo coreográfico, cada orquesta, en otras palabras, cada agrupación que se haga participe del Carnaval toca sonsureños, promueve este ritmo, construye identidad a través del sonsureño, aunque como se ha dicho, lo preocupante del asunto es la existencia de esta rama que busca solamente el éxito comercial, descuidando en cierta manera el contenido de las letras de las canciones.

“las fiestas tradicionales tienen un tinte, una característica muy popular, donde prácticamente se fusiona lo religioso con lo popular, con el pueblo, porque al mismo tiempo que se tiene un elemento religioso que es el nacimiento del niño Jesús, también tiene la intervención del pueblo que es la alegría del pueblo manifestada en el baile, en la comida y en la bebida, y en los actos que se celebran para conmemorar esa festividad como son: la quema de juegos pirotécnicos, el despliegue de expresiones dancísticas y en esas fiestas de tipo tradicional, hasta hoy, no puede faltar la música de viento que le llamamos nosotros”. (Jojoa Naspirán, 2018)

Fuera de estos ámbitos festivos, el Sonsureño, como se ha establecido, se constituye además de esta faceta de entretenimiento e identificación, como una herramienta fuerte de cohesión social, la música es un elemento activo dentro de la vida comunitaria, especialmente en las poblaciones donde aún perviven costumbres ancestrales como el trabajo mancomunado, la minga y el encuentro de los saberes alrededor de la tulpa, “la música tuvo un papel en Mocondino que era ambientar el trabajo comunitario” (Jojoa Naspirán, 2018). En este sentido, don Teodulfo Yaqueno, habla por ejemplo sobre la importancia del trabajo comunitario en su población, el corregimiento de Genoy y establece de alguna manera la importancia que tenía la música en este tipo de actividades sociales.

“Aquí por ejemplo usted iba a hacer su casa y todo el mundo lo ayudaba, decían el fulano va a hacer la casita, ¿cuándo va a ser la traída de la paja de arriba del Galeras? tal día, y ya mandaban el marido, los hijos; ¡eso era la chorrera de vergajos trayendo guangos de paja para el techo! Y ahora, el día que se hacía el enteje le iban llevando su cuysito, su gallina, arroba de papas o costalito de maíz, entonces lo ayudaban, esas mingas eran bonitas porque había de todo, había fiesta (...) al fin ya llegaba al que le daban la cruz, a él le tocaba ir a conseguir los

músicos para ir a dejar a la casa nueva, conseguirlos y ya llevar sus cuatro botellitas de trago para darle al maestro, ¡el maestro también era bandido!, ese techaba todo y en el centro dejaba una callecita para poner la cruz y ya llevaba la cruz y había que pasarle su botella para que la ponga, le ponía barrito encima para que no se dañe y la música allá ¡dele carajo! y ya seguía el baile”. (Yaqueno , 2018)

Con las mingas, muchas otras manifestaciones de tipo social han sido hilvanadas con ayuda de la música, y el Sonsureño además de ser partícipe de estas actividades, ha sido en parte el vehículo más eficaz que ha encontrado la gente para contar estas vivencias, para que no se olviden, desde el Sonsureño se ha dado vida a historias de pueblos que luchan y que luchan juntos, la música ha coadyuvado a establecer puntos de reflexión sobre una cuestión importante para las gentes que habitan los poblados que circundan a la ciudad de Pasto ¿quiénes somos? “Los campesinos son familias que dialogan, toca estar retroalimentándose todos los días sobre lo que somos”. (Jojoa Naspirán, 2018). En este camino por reencontrarse con su esencia, compositores como Florencio Jojoa o Teodulfo Yaqueno, le han dado a la música la posibilidad de immortalizar todos los tipos de vivencia humana que se desarrollan en sus lugares de origen y por consiguiente de dar la oportunidad a quienes escuchan sus canciones de conocer y muchas veces reconocerse en ellas. La vida del sonsureño, es la vida del pueblo, la vida en el campo y depende directamente de su devenir.

Don Florencio Jojoa cuenta otra cuestión fundamental para conocer la relación de los músicos con la comunidad, se ha hablado de la importancia de la música, más no de quienes con sus manos labrantías la construyen día a día, en muchas ocasiones, en los pueblos se puede observar como los músicos participan de las distintas celebraciones o actividades sin ningún ánimo de lucro, existen otros motivantes como la devoción religiosa, el amor a lo que hacen, o buscando simplemente el agradecimiento como retribución.

“anteriormente se cree que no habían muchas [bandas de viento] en Mocondino, entonces eso era un intercambio que había, iban por ejemplo de Jamondino los Casimiro, que eran unos hermanos, como 5 que completaban la banda y a ellos se los contrataba, a veces no iban por dinero, iban por comida, mi papá también vivió esa experiencia, anteriormente no se pagaba, si no que se atendía bien, por eso un músico que toque era porque era bien atendido (...) por

ejemplo en las novenas navideñas había un despliegue de grupos que llegaban voluntariamente todos a tocar y ellos decían, nosotros vamos es por la devoción” (Jojoa Naspirán, 2018).

La participación e interacción ya sea voluntaria o remunerada de los músicos en la vida comunitaria, siempre ha tenido gran significancia, en muchos momentos son parte fundamental de dichas actividades, en las que se demuestra el denodado empeño de los músicos en hacer parte de la fiesta, de aportar desde su saber a una causa específica que beneficie a la comunidad, además protagonizaban una serie de costumbres propias de estos pueblos, “aquí la música siempre ha sido la parte primordial para todo, como le digo, para entejos, acabes de casa, para matrimonios, para los niños muertos, en todo, la música siempre ha estado al frente, al frente.” (Yaqueno , 2018), entre estas costumbres es pertinente señalar algunas muy interesantes narradas por don Teodulfo Yaqueno, aunque sean tradiciones que lastimosamente con el tiempo van desapareciendo:

“Aquí en la muerte de un niño había que ir con la música, porque decían que es un ángel y el ángel toca llevarlo con musiquita porque va al cielo; (...) se bailaba por la muerte del niño porque había que estar contentos decían, porque no se puede estar triste, (...) la mamá lloraba de toda forma pero, le decían, no llore porque le está ayudando a llorar al diablo; el diablo, llegó la almita allá y el diablo lloró porque no puede llevársela él” (Yaqueno , 2018)

“El duelo de una viuda, de un viudo; el músico tenía que estar ahí y eso también era bonito, porque si usted le iba a quitar el duelo a un amigo, (...) como no ha podido bailar decían, ahora si le vamos a quitar el duelo, se le ponía la ruana [roja] y tome su botella y músicos ¡échelen! y las parejas a bailar y de ahí ya podía seguir bailando hasta cuando quiera y así era tanto a las mujeres, como a los hombres, pero todo el año había que guardar ese duelo”

Como se ve, la música festiva ha estado siempre junto al pueblo que se regocija y expresa sus raíces más profundas en el vaivén cadencioso del sonsureño.

4.2.10. Relación con la danza.

El Sonsureño, a pesar de la melancolía melódica que le es atribuida, es un ritmo eminentemente bailable, es música de celebración, de victoria, cuando se siente que retumba un

Sonsureño, la alegría inunda las venas y el cuerpo transforma ese sentimiento en movimientos “Pa’ allá y pa’ acá y para acá y para allá, es decir, iba y venía, ese es el baile del campesino y se dibuja con su follón, con su pañolón, ¡de cucho a cucho!” (Jojoa Naspirán, 2018).

“sucede algo especial en la música de acá, que puede tener una letra muy triste pero el tema es para bailar, la música cuenta sus historias, pero siempre va a ser para bailar yo no sé quién dijo, a alguien le escuche algo muy bonito, dicen que en Nariño se llora bailando y es la realidad, entonces ritmo, territorio, culturas que se encuentran, más la palabra que es bien importante es lo que hace que esta música sea tan valiosa y deba ser conservada y propiciada”. (Fajardo, 2018)

Este punto que señala el maestro Fajardo cuando expresa “se llora bailando”, es muy relevante para comprender la esencia del Sonsureño, y ya se ha hablado en parte sobre esto en el ítem 4.2.8, la simultaneidad de emociones que se circunscriben este ritmo le dan una especial caracterización entre las gentes de la región.

La relación entre las percusiones y el baile, es un tema consabido, y las diferencias que separan al Sonsureño de géneros pares, tiene mucho que ver con el baile, las maneras como se establecen los acentos en la música afectan directamente en el estilo de baile, en el ítem que trata sobre el aspecto rítmico se habla de la importancia en los ámbitos campesinos fundamentalmente, de tocar las percusiones de manera tosca, esta cualidad, hace que así mismo en la danza se sienta el contraste en la manera de abordar dancísticamente, géneros con similares matrices métricas.

“No es lo mismo escuchar “la Guaneña” con la base del bambuco que con la base del Sonsureño, en ese sentido no solo hay que hablar del ritmo si no que hay que hablar de la danza, eso es lo que hace que la persona que está bailando se agache un poco y sienta el swing, esa es la gran diferencia creo yo”. (Yepes Muñoz, 2018).

En este sentido, ha sido muy valioso el aporte de los grupos de danza que han dedicado su trabajo a la investigación de las maneras de bailar sonsureño y otros géneros tradicionales en los campos de Nariño, logrando que de a poco el sonsureño sea reconocido en otras regiones del país y de paso, estableciendo diferencias con otras músicas, “ellos logran entender, logran traducir en

tiempos de la danza la diferencia que hay entre el acento que tiene que llevar un danzante con un bambuco o un sonsureño” (Jojoa Eraso, 2018), además han sido fundamentales en el momento de dar a conocer distintos temas y compositores, especialmente del entorno campesino, todo esto es resultado de su compromiso con el género, “buscábamos música campesina que ya había sido grabada mucho antes y nosotros tomábamos esos temas para armar las coreografías, siempre se rescataba y se daba el nombre de donde se hacía la investigación.” (Pabón Luna, 2018). En este sentido, el maestro Pabón recuerda, el trabajo de investigación dancística del que hizo parte con grupos como “Mi Gente” y “Runa Llajta”:

“La coreografía del maíz la hicimos en el corregimiento de la Laguna, y la tradición era que la primera cosecha de maíz, ellos hacían chicha y la tiraban a la tierra, en agradecimiento para que la cosecha, el año siguiente sea mejor que la que había terminado; luego de ese proceso terminaban con la fiesta campesina, entonces ahí es donde nosotros rescatábamos los diferentes pasos que ellos hacían, y desde ahí es donde viene el manejo de los hombros, el cogido de las manos en el follado, el hombre que lleva el pañuelo en el bolsillo del pantalón, en la parte de atrás, se puede decir que es la única parte de Colombia donde es así, en las otras regiones el pañuelo va en el cuello” (Pabón Luna, 2018).

El rescate de pasos característicos, la creación de coreografías que buscan llevar a la escena costumbres y tradiciones de los distintos pueblos nariñenses que se han realizado desde los grupos de danzas, ha enriquecido notablemente el acervo propio del Sonsureño, permitiendo de esta manera que lo que busca decir la música alcance una dimensión visual, lo que coadyuva a que la relación del Sonsureño con su entorno y con sus gentes sea mucho más arraigada, más profunda.

Un aspecto en el que el profesor Pabón puso mucho énfasis, es en el vestuario con el que se baila sonsureño en los grupos de danza, puesto que en otras regiones del país se hacen interpretaciones erradas en este sentido, expone que en reiteradas ocasiones la identidad del sonsureño se ve confundida por el uso de elementos ajenos a este, como vestimentas características de danzas ecuatorianas; según su criterio, basado en las investigaciones que se mencionaron y haciendo la salvedad de que se parte de la idea de la manera en que se vestían los

campesinos en el siglo XIX, el vestuario propio para bailar sonsureño en los grupos de danzas es el siguiente:

“En la mujer, es decir, en la ñapanga, que es la campesina nariñense, usaban el follado de paño, largo hasta el tobillo, tiene una parte de terciopelo abajo que se llama guardapolvos; el follado es de paño cheviot que es el paño más fino, el terciopelo es de tres coronas que es duro y brillante; debajo del follado lleva el refajo que es de lana de colores; lleva la blusa bordada de colores, de manga larga, de cuello muñeca; lleva el pañolón también bordado, que es como decir la chalina pero ese no es de una sola capa sino doble y del color del pañolón viene también el bordado (...) y lleva sombrero de paño, cuando trabaja, cuando la mujer nariñense iba a la misa se colocaba pinzas de colores hacia los lados con la trenza característica y amarrado con cintas rojas y lo característico de la ñapanga de acá, del sur, es que utiliza alpargatas de cabuya de colores, en las demás regiones de Colombia las alpargatas que utilizan las mujeres son blancas. El hombre: pantalón de paño, lleva camisa de manga larga de colores claros, lleva su ruana, el pañuelo en la parte de atrás del pantalón y sombrero de paño, además de las alpargatas blancas con cordones negros”. (Pabón Luna, 2018).

4.3. Otros géneros característicos de la región

En este punto, es pertinente hacer la siguiente aclaración: la idea principal de la presente investigación fue indagar sobre las características del sonsureño, pero, como se verá en el siguiente capítulo, para efectos de los arreglos para banda que se pretende realizar, revisando los alcances técnicos adecuados para obras de nivel 1, no es recomendable el uso de compases compuestos y como se sabe, el sonsureño se escribe en 6/8; aunque existe la posibilidad de hacerlo en entornos donde este tipo de compases predominen, como es el caso de la región nariñense; no obstante, se ha preferido, teniendo en cuenta que además del sonsureño existen otras manifestaciones musicales relevantes en la zona de investigación, que para el arreglo del primer nivel, se trabajará con un género que posea características binarias, tal es el caso de géneros que si bien pueden ser autóctonos de otras regiones, tienen una clara impronta de la idiosincrasia nariñense y a través de los años se han constituido en referentes identitarios de estos lugares; además, son géneros muy presentes entre los mismos cultores del Sonsureño, lo cual no trasgrede en cierta medida propósitos del presente trabajo como el rescate de las expresiones

autóctonas de la zona rural del municipio de Pasto, lo cual, como se ha venido diciendo, se extiende a las músicas de toda la zona andina nariñense, en este sentido, el maestro Florencio Jojoa apunta: “a veces no es camisa de fuerza para el campo decir que la idiosincrasia de la música campesina es el sonsureño” (Jojoa Naspirán, 2018).

Aclarado esto, a continuación, se hace un breve repaso sobre otras músicas tradicionales que hacen parte de la cultura sureña, no sin antes anotar que éstas, solo son una pequeña muestra de un acervo mucho más extenso.

4.3.1. Sanjuanito.

El sanjuanito es una danza que tiene su origen en el norte del Ecuador, especialmente en las regiones de Cayambe y Otavalo, y que se extiende por toda la zona andina del vecino país, Humberto Salgado lo define como “una danza de forma binaria simple, en compás de 2/4 y movimiento allegro moderato. Tiene una introducción corta o interludio que divide sus dos partes (A-B). Se ejecuta con ritornelos”. (Mullo Sandoval, 2009, pág. 52). Esta definición corresponde, sin embargo, a una concepción urbana del ritmo, en las zonas indígenas se asocia con las festividades de San Juan y San Pedro, en donde adquiere un carácter ceremonial y netamente masculino, en el que confluyen elementos característicos como heterometrías y uso de escalas pentatónicas, (Mullo Sandoval, 2009) estas últimas presentes en el “sanjuanito mestizo” al cual corresponde la definición de Salgado.

En Nariño, el sanjuanito ha sido una expresión musical que ha tenido profundo arraigo, la cual se fundamenta en primera medida por el profundo vínculo histórico y la cercanía geográfica, además, la influencia de los medios masivos de comunicación fue vital para que la música ecuatoriana permee las tradiciones nariñenses, en la época del establecimiento de la radio en Nariño, década de 1940, “emisoras ecuatorianas como radio Riobamba y Radio Zaracay invadieron la melancólica música en el espacio nariñense. Desde entonces, no hubo fiesta religiosa campesina donde no se quemara la vaca loca, el castillo, y se bailara con música ecuatoriana”. (Bastidas Urresty, 2003, pág. 109); “aquí los que iban a comprar un radio, si no cogía Zaracay no lo compraban, porque ahí salía toda esa música llorona del Ecuador, entonces uno se pega de esa música también” (Yaqueno, 2018). Es innegable la influencia de las músicas ecuatorianas en la región nariñense y los músicos y compositores que cultivan el Sonsureño lo

tienen bastante claro y el sanjuanito se convierte en una expresión propia, porque, la manera como se percibe y se entiende la música va cambiado de acuerdo al lugar donde se lo interpreta, y el sanjuanito, en Nariño ha adquirido un estilo propio. “tradicionalmente, a través de los años y los siglos, este ritmo culturalmente ha traspasado la frontera y se ha aceptado en nuestro departamento, y nosotros gozamos con el sanjuanito, componemos sanjuanitos y muchos de los sanjuanitos que hacemos acá se oyen en el Ecuador” (Coral Enríquez, 2018).

Muchos compositores nariñenses se han expresado a través del sanjuanito:

ca mi nan te'a dón de vas? no'ha ces pa ra da'en tu'an

dar Ca mi dar Sir ve te'un ma te de chi cha

y sen ta te'a des can sar Sir ve sar

Figura 71. Fragmento del sanjuanito "Chicha del Pueblo".⁷³

4.3.2. Cumbia Sureña.

El maestro Florencio Jojoa, define la cumbia sureña como una concepción que une al sanjuanito con la cumbia

“pienso que en Pasto, al menos en los campos de Pasto se ha dado la fusión entre el sanjuanito y la cumbia, porque en el campo nuestro, en Mocondino no se baila el sanjuanito como se lo baila en el Ecuador, pero tampoco de baila la cumbia como se baila en el norte del país, es como una fusión, e incluso nosotros hemos aprendido a golpearla de una manera bastante particular, pero está claro que nosotros cogemos los dos estilos, el sanjuanito y la cumbia, por

⁷³ Transcripción del autor según versión de Canto y Libertad. Álbum Chicha del pueblo (2006).

eso, en el caso de la Guanga, las composiciones que tienen ese ritmo perfectamente pueden catalogárselas como “cumbias sureñas”. (Jojoa Naspirán, 2018)

Es pertinente hacer la siguiente aclaración, esta no es una fusión que haya nacido en el seno de los campos nariñenses, que tiene unas particularidades propias de su entorno y formatos es algo muy claro, sin embargo, es un común denominador en las zonas andinas más al sur, en Ecuador y Perú, esta mezcla de géneros de matriz binaria también se ha dado:

“Se funde el estilo “chichero” del cual se dice nos viene del Perú, y toma el nombre de “música chicha” o “música chola”. Sea como fuere, en nuestro país se arraiga cuando se fusionan varios géneros andinos como el sanjuanito y el huayño con la cumbia, junto al toque tropical, el ritmo latino-andino”. (Mullo Sandoval, 2009, pág. 76).

Además, existe un movimiento dentro de las orquestas de baile conocido como “cumbia andina”, orquestas como Don Medardo y sus Players en Ecuador o el mismo Rodolfo Aicardi en Colombia han incursionado en esta variedad de la cumbia que mezcla elementos melódicos y armónicos característicos de las músicas andinas peruano-bolivianas y ecuatorianas con la rítmica de la cumbia.

Para ilustración, véase el siguiente ejemplo de una cumbia sureña, extraída de disco del I Concurso Municipal de Música Campesina de Pasto.

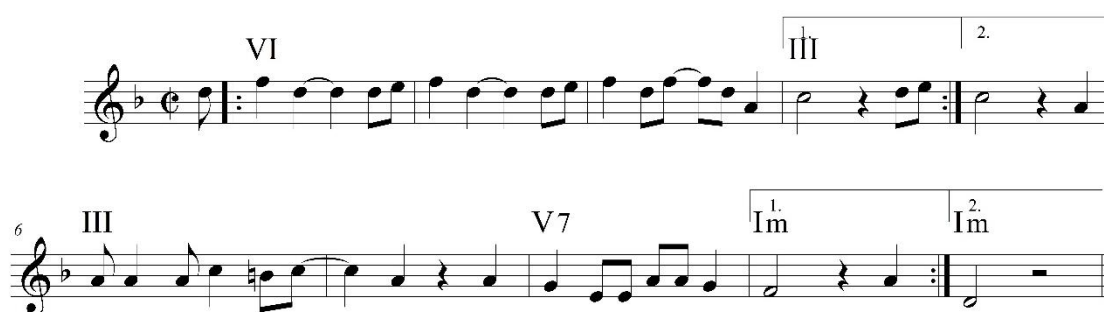


Figura 72. Fragmento de "Cumbia de la Paz".⁷⁴

⁷⁴ Transcripción del autor según versión original de Son de mi Pueblo. Álbum I Concurso Municipal de Música Campesina (2003).

5. Estándares de gradación de dificultad para banda

El repertorio para banda en Colombia, al igual que el concepto mismo de banda y sus estadios intrínsecos como formato, función social o pedagógica, ha evolucionado adaptándose a las necesidades musicales que las distintas etapas del desarrollo del movimiento en el país han requerido. Ya se ha hablado sucintamente sobre los usos y funciones de las bandas desde sus orígenes hasta la actualidad, a éstos, está lógicamente supeditado el repertorio, hoy en día, gracias a la estructuración del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) y el establecimiento del concepto de banda-escuela, este tipo de agrupación musical ha ingresado paulatinamente al ámbito educativo, constituyéndose como uno de los ejes de desarrollo de procesos musicales de iniciación a nivel nacional.

“En el marco del **PNMC** se viene impulsando el fortalecimiento de las bandas de viento como una de las prácticas musicales de carácter colectivo con mayor arraigo y más destacado desarrollo musical y pedagógico en Colombia. El Plan ha venido fomentando la banda - escuela como un proyecto educativo y cultural, construido colectivamente, que articula los distintos espacios y actores educativos y culturales existentes en el municipio, a partir de las características e intereses culturales propios de cada región” (Ministerio de Cultura, 2005, pág. 5).

El repertorio entonces, se ha convertido en una de las herramientas pedagógicas sobre la cual se fundamentan dichos procesos, a continuación, se esbozan brevemente las etapas de evolución del repertorio para banda en Colombia.

A principios del siglo XIX, el repertorio de las bandas obedecía a demandas esencialmente de acompañamiento en campañas militares, en segundo lugar, estaba la función social y religiosa, “Los géneros básicos son marchas, himnos y música sacra, y posteriormente *vals*, *minuet* y contradanza, generándose un repertorio criollo creado a partir de las características de estos géneros de tradición europea” (Valencia Rincón, 2017, pág. 104).

Un segundo momento en el desarrollo de la música para banda se da cuando el rol social de la banda se hace más evidente, las músicas populares son entonces la fuente que nutre los repertorios, música nacida del diálogo entre la tradición y la academia, surgen los grandes formatos, dada la creación de las bandas departamentales y la Banda Sinfónica Nacional “en las

que circulaba un repertorio más sofisticado ante los recursos técnicos, orquestales e incluso de formación de los integrantes” (Valencia Rincón, 2017, pág. 104)

Incipientemente, se toma conciencia del papel formativo de las bandas el cuál ha estado presente desde el origen de esta institución musical, durante el siglo XX “el director de banda emplea el recurso de *escritura a la medida* para la creación y montaje de obras, atendiendo a niveles de formación heterogéneos al interior de la agrupación” (Valencia Rincón, 2017, pág. 105). Sin embargo, la noción del repertorio como herramienta didáctica aún no es asumida directamente.

Después de mediados del siglo pasado, la dinámica de las bandas se ve influida en gran medida por el movimiento bandístico norteamericano, principalmente por el repertorio difundido por distintas casas editoriales, es vital en esta etapa la creación de los concursos y festivales de banda, en los que principalmente se hacía uso de repertorios importados, las bandas sonoras de películas fueron un gran recurso en primera instancia. Estas editoriales y el movimiento norteamericano en sí, habían fundamentado herramientas de formación como los métodos colectivos y la clasificación de las obras para banda por niveles, Colombia, progresivamente ha adoptado estos elementos. “Uno de los primeros métodos colectivos promocionados y aplicados en Colombia fue el Taylor (...) al que se le fueron sumado el Belwin, el 21st Century y recientemente el Yamaha Advantage, utilizado con frecuencia en el presente” (Valencia Rincón, 2010a, págs. 10-11)

Como se dijo, junto con los métodos colectivos, se ha venido estableciendo en Colombia, especialmente en las últimas tres décadas, la noción de niveles o grados de dificultad, que consiste en una serie de parámetros que “permiten identificar la coherencia y ordenamiento de los repertorios dentro de un proceso de formación bandística favoreciendo el desarrollo técnico e interpretativo de la agrupación” (Valencia Rincón, 2014). Dicho sistema de gradación, clasifica las piezas para banda de manera progresiva, usualmente en cinco niveles, siendo el nivel 1 el más sencillo y el 5 el más avanzado, cada grado consta de diversos requerimientos técnicos, que van desde el registro o tesitura adecuados, la figuración rítmica, los comportamientos melódico-armónicos, el formato, los artificios que se pueden usar a nivel de orquestación y densidad, así como en la parte formal, así mismo se establece en cada nivel el uso de recursos de mecanismo y de emisión, dinámicas, se establece los tempi, etc.

Se considera, que los niveles 1 y 2 conforman el repertorio adecuado para la iniciación, usualmente para bandas infantiles y pre-juveniles “son las más importantes debido a que son básicamente el manual con el que los músicos adquirirán las habilidades técnicas de emisión proyección e interpretación que les dará unas bases fundamentales en la práctica musical” (Padilla, 2015, pág. 16); en el nivel 3 recurrente en el repertorio para banda juvenil, intervienen aspectos técnicos de mayor dificultad y puede considerarse como el punto de transición entre el ciclo de iniciación y los niveles 4 y 5 que son aptos para bandas de tipo profesional o semi-profesional, sean de carácter universitario o estatal. Para efectos de este trabajo se han considerados los tres niveles iniciales, puesto que el objetivo es construir repertorios con mayores alcances pedagógicos y de fundamentación de procesos musicales.

La anterior descripción puede parecer bastante obvia, sin embargo, es necesario aclarar estos puntos, ya que, como lo establece el compositor y director de banda colombiano Alfredo Mejía Vallejo:

“Los directores de banda quieren tocar obras que no son adecuadas al nivel de la banda sobre todo con procesos de iniciación y es un grave error. Esto puede causar efectos dañinos en el desarrollo del alumno y musicalmente, se verá reflejado en la interpretación de la obra con resultados poco afortunados” (Mejía Vallejo, 2017)

Estos estándares de gradación son además uno de los lineamientos que presenta el Manual para la gestión de bandas-escuela de música como fundamentos de los procesos bandísticos, “El proceso musical de la banda debe dar como resultado el alcance paulatino de mejores niveles de interpretación técnica y ensamble, que permita que la agrupación pueda ir avanzando en la ejecución de repertorios de mayor complejidad” (Ministerio de Cultura, 2005, pág. 35). Así mismo, el proyecto editorial del Ministerio ha buscado la difusión de esta herramienta de categorización del repertorio con el ánimo de brindar mayores posibilidades de instauración de procesos musicales sólidos, publicaciones como la serie de arreglos “Acento” Vol. I, II y III, que incluyen cada uno 6 composiciones de las diversas regiones del país con niveles de dificultad inicial 1, 2 y 3, Las 5 piezas de música colombiana para banda infantil y juvenil del compositor monteriano Victoriano Valencia, o la serie de arreglos del Banco Virtual de Partituras que se usan para el proyecto “Celebra La Música”, junto con muchas otras publicaciones de gran

envergadura, son proyectos impulsados desde el estado que contemplan la importancia pedagógica de los estándares de gradación de dificultad para banda.

Son muchos y muy variados los beneficios que ofrece el uso de los estándares de gradación de dificultad para banda en el contexto educativo, en concordancia con algunos lineamientos curriculares presentados por el PNMC, el trabajo en los procesos bandísticos debe realice de manera progresiva, de manera que el proceso sea sólido, buscando además que con el tiempo, en el interior de las bandas empiecen a surgir nuevas agrupaciones que conformarán el corpus de la banda-escuela, entre ellas, los semilleros, coro y pre-banda, la banda infantil, juvenil, de mayores o mixtas. Albeiro Ortiz, un maestro que ha trabajado muchos años con procesos bandísticos en el departamento de Nariño, habla sobre la importancia del uso de los niveles en este contexto:

“en primer momento ayuda a organizar el trabajo como director, como segundo punto es un factor de evaluación del avance del proceso musical, y también sirve para proyectar a la comunidad la capacidad artística en cualquier momento de la maduración del proceso musical” (Ortiz Quiroz, 2017)

Como se ve, el resultado sonoro de la banda, es inherente a un trabajo concienzudo, bien organizado y estructurado, y justamente los estándares de gradación son una gran herramienta eficiente en este sentido, ya que esta estructuración del repertorio en niveles permite que los estudiantes toquen con la mayor solvencia posible, se sientan cómodos en la ejecución de su instrumento lo cual es importante para evitar la deserción o posibles frustraciones de los estudiantes, de esta manera se logra que el proceso esté libre de tensiones y resultados sonoros forzados.

“Es bien importante [el uso de los parámetros], para que los niños toquen obras compuestas para ellos sin generar ningún tipo de traumas en su desarrollo técnico musical y no se vea afectado su desarrollo con obras que tienen otros parámetros de dificultad. Así, pueden ir avanzando paso a paso por sus diferentes procesos hasta adquirir las destrezas para pasar al siguiente grado de dificultad o multinivel donde hay niños de procesos diferentes” (Mejía Vallejo, 2017)

“Es de suma importancia realizar una exhaustiva observación y comparativa de la obra con el

nivel para poder garantizar un proceso adecuado con los instrumentistas, también ayuda a tener claros los objetivos a cumplir durante el tiempo que dure la formación de los estudiantes en este grado de dificultad.” (Padilla, 2015, pág. 17)

Teniendo en cuenta la pertinencia del uso de los parámetros de organización por niveles de dificultad en los procesos de iniciación en bandas, especialmente de los niveles iniciales, puesto que constituyen la base técnica sobre la que descansará el proceso musical; se propone, para efectos del presente trabajo realizar arreglos de piezas de la música tradicional nariñense al formato de banda sinfónica, fundamentadas en los alcances didácticos que ofrecen los niveles 1, 2 y 3.

La realización de repertorios tomando como base las músicas regionales es además un factor importante en la construcción de identidad, de reconocimiento de lo propio y la exaltación de las músicas de tradición oral que constituyen un acervo inmaterial muy importante para la nación; es imperante que las sociedades rescaten y difundan las expresiones culturales autóctonas, tan subvaloradas en la actualidad.

En este sentido, cabe poner en consideración una acotación que hace Victoriano Valencia, uno de los referentes del movimiento bandístico actual, sobre la correspondencia entre los parámetros de gradación de la dificultad para bandas y las músicas tradicionales colombianas, en el aspecto métrico:

“Los repertorios adecuados a los procesos de formación de bandas infantiles y juveniles se ubican entre los grados 1 y 3 de los estándares internacionales, parámetros que establecen unas claras limitaciones para el abordaje de ciertas características constructivas y discursivas de las músicas regionales, especialmente en el plano de estructuración rítmica. Este aspecto ha llevado a compositores y pedagogos del contexto nacional a proponer el abordaje de algunas figuraciones con mayor prontitud en los procesos de formación bandística, como es el caso de figuraciones de grado dos del contexto internacional que, por las características rítmicas de las músicas de base tradicional regional, pueden ser abordadas en grado uno colombiano” (Valencia Rincón, 2010a, pág. 15).

5.1. Síntesis de los estándares iniciales

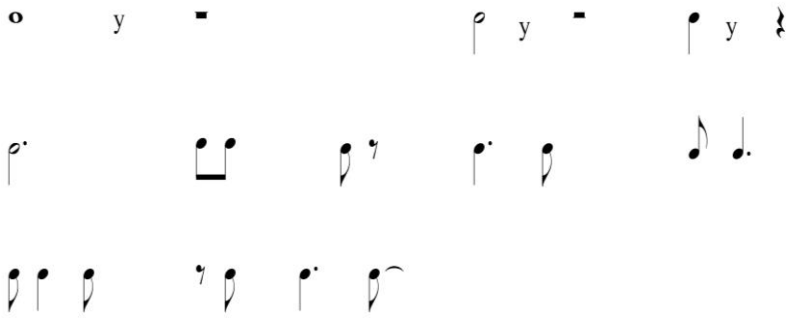
A continuación se presenta una síntesis para los niveles 1, 2 y 3 realizada a partir de los diversos estándares de gradación de dificultad para banda consultados para este trabajo, los cuales son: Belwin concert band series guidelines (Alfred Music); American Band College music grading chart (American Band College, 2000); Defining the wind band grade system (Marlatt); Band music grading guideline (The FJH Music Company, 2004); Band music levels (Dust & Dust, 2012); Band World grading chart (Hutton, 2001); un apéndice del libro Instrumental Arranging en la que se presenta una propuesta para la tesitura instrumental para los diversos niveles escolares (White, 1992) y fundamentalmente el trabajo ya mencionado del compositor y pedagogo colombiano Victoriano Valencia, grados de dificultad en repertorios bandísticos, una propuesta para el contexto colombiano (Valencia Rincón, 2010b) el cuál ha sido la base sobre la cual se ha realizado el proceso de comparación y correlación con los estándares internacionales; de su trabajo además se ha tomado el aspecto estructural y los diversos parámetros técnicos presentados para cada nivel.

En las siguientes tablas, pueden apreciarse los alcances técnicos de cada nivel, sobre los cuales se desarrollarán posteriormente 3 arreglos de piezas de música tradicional nariñense al formato de banda sinfónica.

5.1.1. Nivel 1 (0,5 – 1,5)

Tabla 4. Alcances técnicos Nivel 1

Nivel Tímbrico	Formato	Maderas: Flauta; oboe (opc.); fagot (opc.); clarinete Bb; clarinete bajo (opc.); saxofón alto; saxofón tenor; saxofón barítono (opc.);
		Metales: Trompeta; corno (opc.); trombón; eufonio/barítono; tuba.
		Percusión: Timpani (26" y 29"); glockenspiel o xilófono; platillos; redoblante; bombo; percusión menor (campanas, woodblock, triángulo, pandereta, etc.); percusión colombiana y latina.

	Posible divisi en flautas, clarinetes, saxofón alto, trompetas, trombones, eufonio/barítono. En cuanto a la propuesta de Victoriano Valencia con respecto a los instrumentos “opcionales” se debe anotar que es un gran acierto, debido a la dificultad que representa económica y técnicamente el uso frecuente de estos instrumentos en el contexto colombiano. Aunque vale la pena aclarar que, en los estándares internacionales consultados para este trabajo, éstos aparezcan como instrumentos del formato básico.
Tesituras	Ver Figura 73.
Características métricas	Compases simples de 2/4, 3/4, 4/4, no cambio de compás, no divisiones irregulares, posible uso de 6/8 en zonas de influencia de géneros ternarios* *Propuesta de Victoriano Valencia
Figuración	
Tempo	Consideraciones: evitar el uso reiterado de síncopas; los ritmos preferiblemente deben ser interpretados en grupos (ej. Toda la sección de maderas toca un ritmo); las figuraciones para la percusión pueden estar un nivel por encima del resto de la banda. Tempos entre 60 – 120 b.p.m, posible uso de signos de fluctuación de tempo como <i>ritardando</i>, cambios mínimos de tempo.

Nivel Melódico	Interválica	Fundamentalmente grados conjuntos, saltos de terceras, cuartas y quintas, saltos mayores entre frases distintas, evitar saltos incómodos y tener cuidado con el cambio de registro en el clarinete.
	Relación escala-acorde	Contexto diatónico. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónica. En menor proporción tensiones: T6, T9, T11 (Xm)
	Extensión	Dado por la tesitura, no exceder la 8va dentro de la frase.
Nivel Armónico	Sistema	Ver Figura 74. Consideraciones: Uso limitado de cromatismos, evitar cambios de tonalidad.
	Acórdica	Tríadas y séptima de dominante
	Funcionalidad	Tonalidad: I – IV – V7. También II _m (subdominante) y VI _m (tónica). Hacía el final V7 secundarios de IV y de V. Modos diatónicos, armonía estática. Relaciones binarias de acordes.
Textura y Orquestación	Roles	Melodía y acompañamiento; Tipos de acompañamiento: percusivo, rítmico armónico, armónico. Inicialmente dos roles: melodía y back percusivo, o back armónico y back percusivo (el profesor toca la melodía). Luego tres: melodía, background (incluido bajo) y percusión. Background, bajo y percusión en función de bases. Las líneas melódicas preponderantemente se encuentran en la flauta, el clarinete, el saxofón alto, la trompeta, con una línea general de bajo; lo que permite ejecutar la música sin inconvenientes relacionados con el desequilibrio del formato.
	Densidad Armónica	Líneas al unísono y eventual divisi, la duplicación de ciertas líneas melódicas es importante para lograr mayor cohesión y seguridad.

	Densidad Tímblica	Concertado. Distribución de roles por familias o registros similares; combinaciones de color limitadas (cl - tpt) (sx-tpt); no solos. Posibles líneas independientes en flauta, clarinete 1, trompeta 1, saxofón alto.
Nivel Técnico Expresivo	Dinámicas	<i>p–mf–f crescendo – decrescendo.</i>
	Articulaciones	Ataque simple, ligado, staccato, acento. Percusión ver Figura 75.
	Efectos de emisión y mecanismo.	No
Nivel Formal	Estructura	Formas binarias, ternarias y circulares de pequeña extensión. Forma canción. Formas de géneros colombianos, introducciones y codas. Tema y variaciones
	Duración	De 1 – 3 minutos, aproximadamente entre 50 – 70 compases (4/4)
	Otras consideraciones	Hacer énfasis en los elementos musicales básicos; estas son las primeras piezas que los estudiantes tocan fuera de los métodos, las piezas en este nivel deben ser ejecutables por estudiantes con uno a dos años de experiencia. Muchas bandas en este nivel pueden carecer de una instrumentación equilibrada por lo que la escritura debe tener esto en cuenta. Se pueden incluir ejercicios cortos (de 4 a 8 compases) que ayuden a los estudiantes en la lectura de la pieza.

Uso de músicas regionales en los procesos de prebanda e iniciación instrumental, (Valencia Rincón, 2014) sugiere:

“Aunque debe tenerse en cuenta el criterio de contexto sociocultural cercano o de influencia, resultan propicios para este nivel géneros/ritmos binarios con: ritmo melódico con bajo nivel de síncopa, tempos moderados, discurso melódico no improvisatorio, texturas melodía-acompañamiento. Ejemplos: vals, danza, pasillo lento, porro de salón (con restricciones métricas), paseo, calypso, pasaje llanero...”

The image displays a musical score for a woodwind and brass ensemble. It consists of 13 staves, each representing a different instrument. The instruments are listed on the left side of the score. The notation is as follows:

- Flauta:** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Oboe (opc.):** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Fagot (opc.):** Bass clef, one note on the second line (B2).
- Clarinete en B $\flat$:** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Clarinete Bajo (opc.):** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Saxofón Alto:** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Saxofón Tenor:** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Saxofón Barítono (opc.):** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Trompeta en B $\flat$:** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Corno en F (opc.):** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Trombón:** Bass clef, one note on the second line (B2).
- Barítono (T.C.):** Treble clef, one note on the second line (G4).
- Barítono (B.C.):** Bass clef, one note on the second line (B2).
- Tuba:** Bass clef, one note on the second line (B2).

The score is a single-measure excerpt, likely representing a specific timbre or a starting point for a piece. The instruments are arranged in two groups: woodwinds (top) and brass (bottom).

Figura 73. Tesitura vientos Nivel 1

Figure 74 displays four staves of music, each representing a different instrument group. The staves are labeled on the left: "Instrumentos en C (Tono real)", "Instrumentos en B $\flat$ ", "Instrumentos en E $\flat$ ", and "Instrumentos en F". Each staff contains three measures of music, with chord progressions written above the notes. The chord progressions are as follows:

- Instrumentos en C (Tono real):** F - Dm, B $\flat$ - Gm, E $\flat$ - Cm
- Instrumentos en B $\flat$:** G - Em, C - Am, F - Dm
- Instrumentos en E $\flat$:** D - Bm, G - Em, C - Am
- Instrumentos en F:** C - Am, F - Dm, B $\flat$ - Gm

Figura 74. Tonalidades Nivel 1

Figure 75 displays five staves of music, each representing a different percussion instrument. The staves are labeled on the left: "Timpani", "Platillos", "Placas Glock. o Xil.", "Redoblante", and "Bombo". Each staff contains three measures of music, with articulations and tessitura written above the notes. The articulations are as follows:

- Timpani:** Dos alturas
- Platillos:** Normal, Apagado, Posibles redobles
- Placas Glock. o Xil.:** Simil Flauta 8vb
- Redoblante:** Normal, Redoble, Aro o Vaso, Flams básicos
- Bombo:** Normal, Apagado

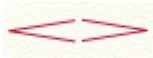
Figura 75. Articulaciones y tesitura: percusión Nivel 1.

5.1.2. Nivel 2 (2,5)

Tabla 5. Alcances técnicos Nivel 2

Nivel Tímbrico	Formato	Maderas: Flauta 1 y 2; oboe (opc.); fagot (opc.); clarinete Bb 1 y 2; clarinete bajo (opc.); saxofón alto 1 y 2; saxofón tenor; saxofón barítono (opc.); Metales: Trompeta 1 Y 2; corno; trombón 1 y 2; eufonio/barítono 1 y 2; tuba. Percusión: Timpani (26'' y 29''); glockenspiel o xilófono; platillos; redoblante; bombo; percusión menor (campanas, woodblock, triángulo, pandereta, etc.); percusión colombiana y latina. Batería (opc.) Posible divisi en flautas, clarinetes, saxofón alto, trompetas, trombones, eufonio/barítono. Consideraciones: en la mayoría de estándares internacionales consultados aparece desde el nivel 1 el clarinete alto como parte del formato básico de la banda, teniendo en cuenta el contexto colombiano, se omite este instrumento ya que es no es muy usual encontrarlo en bandas no profesionales. Aunque (Valencia Rincón, 2010b) propone para este nivel el uso de corno 1 y 2; debido a que en el nivel anterior este era un instrumento opcional se ubica para este formato solamente una voz de corno, teniendo en cuenta también las dificultades técnicas que presenta en especial este instrumento.
	Tesituras	Ver Figura 76.
	Características métricas	Compases de 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 y 2/2, uso mínimo de 5/4 y 6/4; posibles cambios de compás preferentemente entre secciones distintas de la pieza; no divisiones irregulares.
Nivel Rítmico-		

	Figuración	A las figuraciones de nivel 1 se introducen grupos simples de semicorcheas (tempos lentos) y tresillos; síncopas internas y externas, evitar síncopas consecutivas en la misma frase. Las figuraciones en percusión pueden estar un nivel por encima del resto de la banda.
	Tempo	Tempos entre 60 – 132 b.p.m; tempos ágiles en figuraciones basadas en el pulso o mayores. Uso de <i>ritardando</i> y <i>acelerando</i> .
	Interválica	Grados conjuntos. Arpegios (hasta la octava). Saltos mayores a la quinta y hasta la octava en figuración lenta (también entre frases distintas).
	Relación escala-acorde	Predominio diatónico, bajo nivel de cromatismo. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónica. En menor proporción aproximaciones cromáticas y tensiones diatónicas disponibles.
Nivel Melódico	Extensión	Dado por la tesitura. Se recomienda no exceder 10a dentro de la frase. (para líneas principales)
	Sistema	Ver Figura 77. uso limitado de C – Am recomendado en nivel 2.5 Consideraciones: uso limitado de cromatismos, uso de escalas menores armónicas; cambio de tonalidad y modo entre secciones distintas de la obra.
	Acórdica	Tríadas y acordes de séptima. Eventuales omit, sus y add.
	Funcionalidad	Tonalidad: regiones principales, sustituciones y extensiones diatónicas. V7/IV, V7/V, V7/II. Acordes diatónicos de paso. Préstamos modales. Modalidad: Modos diatónicos. Armonía estática. Relaciones binarias de acordes. Acordes de paso. Cromatismo limitado.
Nivel Armónico		

Textura y Orquestación	Roles	Melodía y acompañamiento. Tipos de acompañamiento (percusivo – rítmico armónico – armónico - melódico). Hasta 4 roles diferenciados (melodía, contramelodía, background/bajo, percusión). En este nivel hay mayor desarrollo en términos de técnica y líneas independientes en los vientos.
	Densidad Armónica	Melodías unísono y a dos voces. Background a dos voces. Corales a cuatro voces. Líneas contrapuntísticas independientes.
	Densidad Tímblica	Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. Roles por registros (corales). Posibles secciones de <i>solí</i> (solos en grupo). Cornos y vientos graves duplicados.
Nivel Técnico Expresivo	Dinámicas	<i>pp</i> a <i>ff</i> <i>crescendo</i> – <i>decrescendo</i> , eventual <i>fp</i> .  En frases de cuatro compases.
	Articulaciones	Ataque simple, ligado, staccato, tenuto, acento (dos articulaciones simultáneas). Percusión: ver Figura 78.
	Efectos de emisión y mecanismo.	Trinos sencillos y apoyaturas simples
Nivel Formal	Estructura	Formas binarias, ternarias y circulares no extensas. Formas de géneros colombianos y formas populares. Introducciones, puentes/ transiciones y codas.
	Duración	2 – 5 minutos, aproximadamente entre 60 – 100 compases.(4/4)

Otras consideraciones	Continuar con el énfasis en el desarrollo de habilidades como la lectura y la interpretación, El material requiere de mayor responsabilidad en el aspecto expresivo. Se debe tener en cuenta la ubicación de los silencios, pensando en que la resistencia de los intérpretes. Procurar escribir en los mejores y registros de cada instrumento, en lo posible tener cuidado al escribir "fácil" para los bronces y maderas graves. Uso de elementos como <i>dal segno</i> , <i>coda</i> , <i>segundas casillas</i>
-----------------------	---

(Valencia Rincón, 2014) Propone continuar el uso de materiales de músicas colombianas así: “abordaje progresivo de géneros/ritmos nacionales. Ejes caribes (paseo, cumbia, porro, calypso). Ejes pacíficos (porro chocoano). Ejes andinos (danza, pasillo, guabina, porro paisa y cachaco...). Ejes llanos (pasaje). Pueden abordarse además del orden ternario: fandango, currulao, bambuco, joropo. En todos los casos tener en cuenta las especificaciones del nivel rítmico – métrico.”

The image displays a musical score for woodwinds and brass instruments, organized into two systems. Each system contains eight staves, each with a specific instrument label to its left. The notation is as follows:

- Flauta 1 y 2:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb4. Measure 2: Bb4.
- Oboe (opc.):** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb4. Measure 2: Bb4.
- Fagot (opc.):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Clarinete en Bb 1 y 2:** Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Clarinete Bajo (opc.):** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Saxofón Alto 1 y 2:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Saxofón Tenor:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Saxofón Barítono (opc.):** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Trompeta en Bb 1 y 2:** Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Corno en F:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Trombón 1 y 2:** Bass clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Barítono (T.C.) 1 y 2:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Barítono (B.C.) 1 y 2:** Bass clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.
- Tuba:** Bass clef, key signature of one flat (Bb). Measure 1: Bb3. Measure 2: Bb3.

Figura 76. Tesitura vientos Nivel 2

Figure 77 displays a musical score for four instrument groups, each with a specific key signature, across five measures. The chord progressions are as follows:

Instrument Group	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5
Instrumentos en C (Tono real)	C - Am	F - Dm	B $\flat$ - Gm	E $\flat$ - Cm	A $\flat$ - Fm
Instrumentos en B $\flat$	D - Bm	G - Em	C - Am	F - Dm	B $\flat$ - Gm
Instrumentos en E $\flat$	A - F $\sharp$ m	D - Bm	G - Em	C - Am	F - Dm
Instrumentos en F	G - Em	C - Am	F - Dm	B $\flat$ - Gm	E $\flat$ - Cm

Figura 77. Tonalidades Nivel 2

Figure 78 displays a musical score for five percussion instruments, showing articulations and notation for various techniques. The instruments and their techniques are:

- Timpani:** Dos alturas (Two heights). A note is followed by a rest labeled "Dejar tiempo para el cambio de tono" (Leave time for the change of tone).
- Platillos:** Normal, Apagado (Muted), Fricción/Rose Tipo Hi - Hat (Friction/Rose Type Hi-Hat), and Redobles (Double strokes).
- Placas Glock. o Xil.:** Simil Flauta 8vb (Similar Flute 8vb).
- Redoblante:** Normal, Redoble (Double stroke), Flam (Flam), and Aro o Vaso (Rim or Vessel).
- Bombo:** Normal, Apagado (Muted), and Aro o Vaso (tipo tambora) (Rim or Vessel (type tambora)).

Figura 78. Articulaciones y tesitura: percusión Nivel 2

5.1.3. Nivel 3

Tabla 6. Alcances técnicos nivel 3

Nivel Tímbrico	Formato	Maderas: Pícolo (Flauta 3); Flauta 1 y 2; oboe 1 y 2; fagot; clarinete Bb 1, 2 y 3; clarinete bajo; saxofón soprano; saxofón alto 1 y 2; saxofón tenor; saxofón barítono. Metales: Trompeta 1, 2 y 3; corno 1 y 2; trombón 1, 2 y 3; eufonio/barítono 1 y 2; tuba. Percusión: Timpani (26”, 29”, 32”); glockenspiel o xilófono; marimba; platillos sus y cr.; redoblante; bombo; percusión menor (campanas, woodblock, triángulo, pandereta, celesta, shaker, tam – tam, vibraslap, etc.); percusión colombiana y latina. Batería (opc.)
	Tesituras	Ver Figura 79.
	Características métricas	Compases simples y compuestos; posibles cambios de compás preferentemente entre secciones distintas de la pieza; superposición binaria/ternaria según comportamientos de músicas regionales,
Nivel Rítmico-Métrico	Figuración	A las figuraciones de nivel 1 y 2 se suman sincopas características de músicas regionales; divisiones irregulares; unidad de pulso negra, negra con puntillo, corchea y blanca, grupos sencillos de:   uso mínimo de  Las figuraciones en percusión pueden estar un nivel por encima del resto de la banda.
	Tempo	Tempos entre 56 – 144 b.p.m. Incrementa el uso de fluctuaciones de tempo: <i>ritardando</i> y <i>acelerando</i> , <i>rallentando</i> , <i>alargando</i> , <i>molto rit</i> , etc. Posibles cambios de tempo en secciones distintas de la pieza.

Nivel Melódico	Interválica	Grados conjuntos y arpeggios en figuraciones ágiles. Saltos mayores en figuración lenta (también entre frases distintas). Diseños cromáticos con restricciones en velocidad y registro.
	Relación escala-acorde	Predominio diatónico, uso restringido del cromatismo. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónica. En menor proporción aproximaciones cromáticas y tensiones disponibles.
	Extensión	Dado por la tesitura. Se recomienda no exceder 12a dentro de la frase.
Nivel Armónico	Sistema	Ver Figura 80. Uso limitado de G – Em y C – Am Consideraciones: Es más frecuente en este nivel el cambio de tonalidad.
	Acórdica	Tríadas y acordes de séptima. V9. Omit, sus y add. Disposiciones por cuartas.
	Funcionalidad	Tonalidad: regiones principales, sustituciones y extensiones diatónicas. Dominantes secundarias. Relaciones II – V. Modalidad: Modos diatónicos. Armonía estática. Relaciones binarias de acordes. Acordes de paso. Intercambio modal. Modulación a tonalidades vecinas.
Textura y Orquestación	Roles	Melodía y acompañamiento. Coexistencia de diversos tipos de background. (Armónico y ritmo-armónico, por ej.). Escritura polifónica. Percusión más expuesta e independiente.
	Densidad Armónica	Melodías unísono. A dos y a tres voces. Background a tres voces. Polifonía a tres voces. Corales a cuatro voces. En este punto las bandas ya cuentan con una instrumentación más equilibrada, lo cual significa que debe existir menor frecuencia en la duplicación de voces. Mayor independencia dentro de las voces graves del grupo, pero se debe seguir teniendo la voz grave principal duplicada.

	Densidad Tímblica	Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. Roles por registros (corales). Solos no extensos. Uso restringido de cámaras y mixturas tímbricas (mezclas entre familias).
Nivel Técnico Expresivo	Dinámicas	<i>pp</i> a <i>ff</i>  Más largos. Algunos cambios súbitos, dinámicas superpuestas Mayor uso de <i>fp</i>. uso de <i>sfz</i>
	Articulaciones	Ataque simple, ligado, staccato y tenuto. Acentos: drui y dat. Tres articulaciones simultáneas. Percusión: ver Figura 81.
	Efectos de emisión y mecanismo.	Trinos con apoyaturas de entrada o salida. Figuras dobles o triples como apoyaturas, mordentes.
Nivel Formal	Estructura	Formas binarias, ternarias y circulares. Formas de géneros colombianos y formas populares. Introducciones, puentes/ transiciones y codas. Posible estructuración en movimientos.
	Duración	3 a 7 minutos, aproximadamente entre 120 – 140 compases.(4/4)
	Otras consideraciones	Se añaden nuevos conceptos musicales como reconocimiento de forma, estilo e intención del compositor a través de la interpretación. El número de partes en percusión se incrementa con un mayor uso de instrumentos accesorios. Evitar los solos complejos en oboe y fagot. Para las terceras voces se debe procurar escribir un poco más “fácil” comparativamente a las voces 1 y 2.

The image displays a musical score for wind instruments, organized into two systems. Each system contains eight staves, with a vertical bar line separating two measures of music. The instruments are listed on the left of each staff.

System 1 (Top):

- Flauta 1, 2 y 3:** Treble clef. Measure 1: G4 (quarter). Measure 2: G4 (quarter).
- Oboe 1 y 2:** Treble clef. Measure 1: G4 (quarter). Measure 2: G4 (quarter).
- Fagot:** Bass clef. Measure 1: G2 (quarter). Measure 2: G2 (quarter).
- Clarinete en B♭ 1, 2 y 3:** Treble clef. Measure 1: G3 (quarter). Measure 2: G3 (quarter).
- Clarinete Bajo:** Treble clef. Measure 1: G3 (quarter). Measure 2: G3 (quarter).
- Saxofón Alto 1 y 2:** Treble clef. Measure 1: G3 (quarter). Measure 2: G3 (quarter).
- Saxofón Tenor:** Treble clef. Measure 1: G3 (quarter). Measure 2: G3 (quarter).
- Saxofón Barítono:** Treble clef. Measure 1: G3 (quarter). Measure 2: G3 (quarter).

System 2 (Bottom):

- Trompeta en B♭ 1, 2 y 3:** Treble clef. Measure 1: G3 (quarter). Measure 2: G3 (quarter).
- Corno en F 1 y 2:** Treble clef. Measure 1: G3 (quarter). Measure 2: G3 (quarter).
- Trombón 1, 2 y 3:** Bass clef. Measure 1: G2 (quarter). Measure 2: G2 (quarter).
- Barítono (T.C.) 1 y 2:** Treble clef. Measure 1: G3 (quarter). Measure 2: G3 (quarter).
- Barítono (B.C.) 1 y 2:** Bass clef. Measure 1: G2 (quarter). Measure 2: G2 (quarter).
- Tuba:** Bass clef. Measure 1: G2 (quarter). Measure 2: G2 (quarter).

Additional instrument labels are placed above the staves in the second measure of each system:

- Flauta 3:** Above the Flauta 1, 2 y 3 staff.
- Clarinete 3:** Above the Clarinete en B♭ 1, 2 y 3 staff.
- Trompeta 3:** Above the Trompeta en B♭ 1, 2 y 3 staff.
- Trombón 3:** Above the Trombón 1, 2 y 3 staff.

Figura 79. Tesitura vientos Nivel 3

Figure 80 displays a musical score for four instrument groups, each with a specific key signature and a sequence of chords across seven measures. The instrument groups and their key signatures are:

- Instrumentos en C (Tono real):** Key signature of one sharp (F#).
- Instrumentos en B♭:** Key signature of two sharps (F#, C#).
- Instrumentos en E♭:** Key signature of three sharps (F#, C#, G#).
- Instrumentos en F:** Key signature of one flat (B♭).

The chord progressions for each instrument group across the seven measures are as follows:

Instrumento	Medida 1	Medida 2	Medida 3	Medida 4	Medida 5	Medida 6	Medida 7
Instrumentos en C (Tono real)	G - Em	C - Am	F - Dm	B♭ - Gm	E♭ - Cm	A♭ - Fm	D♭ - B♭m
Instrumentos en B♭	A - F#m	D - Bm	G - Em	C - Am	F - Dm	B♭ - Gm	E♭ - Cm
Instrumentos en E♭	E - G#m	A - F#m	D - Bm	G - Em	C - Am	F - Dm	B♭ - Gm
Instrumentos en F	D - Bm	G - Em	C - Am	F - Dm	B♭ - Gm	E♭ - Cm	A♭ - Fm

Figura 80. Tonalidades Nivel 3

Figure 81 displays a musical score for five percussion instruments, showing articulations and tessitura across seven measures. The instruments and their articulations are:

- Timpani:** Bass clef, showing a single note in the first measure.
- Platillos:** Treble clef, showing articulations: Normal, Fricción/Rose Tipo Hi - Hat, and Redobles.
- Placas Glock. o Xil.:** Treble clef, showing articulation: Simil Flauta 8vb.
- Redoblante:** Treble clef, showing articulations: Normal, Redoble, Rim Shot, On Rim, and Stick on stick.
- Bombo:** Treble clef, showing articulations: Normal, Apagado, and Aro o Vaso (tipo tambora).

Figura 81. Articulaciones y tesitura: percusión Nivel 3.

6. Arreglos

“En música, el arreglo consiste en la transformación de una obra musical preexistente a partir de la intervención de distintos niveles tales como, la armonía, el ritmo, la forma, la tímbrica, el estilo... e incluso la melodía.” (Valencia Rincón, 2005, pág. 9). De acuerdo a esta descripción, lo que se pretende hacer en este punto del trabajo es, seleccionar tres obras del repertorio tradicional nariñense para ser intervenidas en los distintos niveles de la música a partir de los alcances técnicos establecidos estándares de gradación de dificultad para los niveles iniciales, es decir, 1, 2 y 3, con el objetivo de que puedan ser usados en procesos de formación musical en bandas de viento.

6.1. Parámetros de selección de las obras

Es importante que los repertorios usados en procesos formativos además de brindar herramientas que permitan el desarrollo técnico e instrumental de los estudiantes, posean un alto contenido cultural, en el caso de las músicas tradicionales, también un contenido identitario que facilite que el estudiante se reconozca como parte de una región en particular y a través del arte sienta alcance un grado más avanzado de compenetración con su esencia y con la historia que lo antecede, músicas como el sonsureño, bien entendidas, pueden ofrecer mucho en este sentido.

“Las nuevas generaciones deben conocer su historia, deben conocer su música y sus tradiciones, porque eso les permite tener una base sustentada de su personalidad como tal, (...) yo soy una persona nacida en el sur, que tengo este conocimiento, este bagaje, esta herencia y conozco mi música, no la desconozco porque es mi esencia, es mi madre, la madre tierra que me sustenta la vida y yo la conozco y le apporto lo mío y ella me aporta lo suyo, no la puedo desconocer y eso es lo que me permite consolidar mi personalidad, mi ser para poder proyectarla al mundo, de otra manera no seríamos nadie”. (Coral Enríquez, 2018).

Partiendo de estas premisas, se han seleccionado obras que además de representar la pura esencia de la música nariñense, también poseen un trasfondo cultural y, además, son ejemplos que pueden sustentar todo el discurrir de este trabajo en cuanto a las usanzas recurrentes de los compositores en el Sonsureño, lo que representa una manera de establecer que el rescate de las tradiciones puede darse también desde la resignificación, exhortando tanto a buscar el conocimiento profundo de las músicas tradicionales, sin excluir, las posibles contribuciones que

cada individuo puede hacerle a su cultura desde su manera de ver el mundo. De esta manera, las piezas nariñenses que se han seleccionado para ser objeto de los arreglos musicales son el sanjuanito “Yaguarchoca” de Maruja Hineirosa, “Cachirí” de Luís Antonio Guerrero y José Félix Castro y “Bambuquito Obonuqueño” de Próspero Tulcán.

6.2. Metodología para la realización de los arreglos

En esencia se ha tomado como base los aspectos metodológicos establecidos por Victoriano Valencia, en la Cartilla de Arreglos Para Banda Nivel I, de quien transcribimos un apartado de la Cartilla que se titula justamente así, La Metodología del Arreglo:

CONCEPTO-PROYECCIÓN:

- El objetivo del arreglo va a determinar su sonido, dificultad y tiempo de elaboración. Nunca pierda de vista qué lo motiva: lo pedagógico (diseño adecuado al nivel de una agrupación determinada), lo estético (su gusto, interés u oficio), el encargo especial (entonces atienda al interés del mecenas).
- Tenga en cuenta el espacio en donde va a circular el diseño. Si no va a salir de su mesa de trabajo haga todo lo que se le ocurra. De ahí para fuera todo cuenta: si va a circular en el salón de clase, la misa, el desfile, la fiesta... Piense que su obra llegará a muchos oídos si va a ser publicada (grabada o editada en partitura).
- Siempre escriba pensando en los intérpretes. Entrevístese con el director, consulte cada detalle.
- El estudio de grabación contemporáneo facilita ‘armar’ lo ‘intocable’. Nunca abuse de esta posibilidad tecnológica. La banda no es un computador.

EN LA MÚSICA DE BASE:

- Usted debe conocer el tipo (género, estilo...) de música sobre la que va a trabajar, pero no requiere ser un especialista. A través de sus arreglos puede profundizar en el conocimiento acerca de cierta música.
- Recuerde otras piezas-obras que correspondan a esa música y sus características.

- Revise entonces su conocimiento acerca de: bases de percusión, bases de acompañamiento armónico, acordes y progresiones características, diseños melódicos, estructuraciones de forma...
- Indague acerca de la pieza-obra seleccionada y su autor. Ubique si corresponde a repertorios de mayor uso tradicional, de circulación contemporánea, de otros contextos...

EN LO TÉCNICO:

- Apréndase la pieza-obra de memoria. Cántela-tóquela muchas veces antes de manipularla. El acompañamiento de un instrumento armónico suele ser muy útil.
- Los elementos técnicos a involucrar dependerán del objetivo del arreglo, el nivel de los intérpretes y la ‘fidelidad’ con la que se asume el tipo de música.
- Todos los niveles musicales pueden manipularse: lo rítmico, lo armónico, los segmentos de forma... Lo melódico se resiste más a ser transformado, especialmente en obras reconocidas ampliamente.
- Seleccione la tonalidad analizando la extensión de la melodía principal. Tenga en cuenta los instrumentos del formato y el nivel de los intérpretes.
- Aunque usted puede obtener la habilidad de actuar simultáneamente sobre los distintos niveles se recomienda la siguiente metodología:
 - 1- progresión de acordes;
 - 2- background / bajo / efectos ritmo-armónicos;
 - 3- contramelodías;
 - 4- diseño de voces o bloques melódicos;
 - 5- segmentos adicionales: introducciones, transiciones y codas.
- Nunca se detenga en pequeños detalles, como un encadenamiento de acordes o un diseño de bloque, antes de obtener una estructuración general del arreglo.
- No siempre la primera idea es la mejor, pero tampoco la deseche. Procure desarrollar distintas ideas sobre la misma pieza o fragmento.
- Cante-toque cada elemento nuevo del diseño. Nunca piense una línea en abstracto, refiérala a un instrumento o grupo de ellos.

- Suene cada arreglo. Verifique cada sección y fragmento de interés especial. Escuche y aprenda. Luego comience otro arreglo.

(Valencia Rincón, 2005)

6.3. Obra 1: Nivel 1: Yaguarcocha (Sanjuanito) Maruja Hinestrosa

Ver carpeta 01 en el CD anexo

6.4. Obra 2: Nivel 2: Cachirí (Sonsureño) Luís “Chato” Guerrero

Ver carpeta 02 en el CD anexo

6.5. Obra 3: Nivel 3: Bambuquito Obonuqueño (Sonsureño) Próspero Tulcán

Ver carpeta 03 en el CD anexo

7. Conclusiones

El presente trabajo ha sido desarrollado con un enfoque que propende aportar al rescate de las músicas tradicionales del departamento de Nariño, usando herramientas de investigación propias de la etnomusicología, concretamente el trabajo de campo, buscando entender la música como un fenómeno social, entendiendo que ésta, desempeña un papel importante en la construcción de identidad.

A partir de este acercamiento con diversos cultores de la música nariñense y concretamente del Sonsureño, género emblemático de esta región, se ha intentado construir una semblanza del género buscando entenderlo en su espectro amplio de características, todo sustentado en el análisis de una muestra representativa de sonsureños, los cuales permitieron evidenciar algunos aspectos recurrentes relevantes que han coadyuvado a la consolidación de estas músicas.

Por otro lado, con el objetivo de participar en la difusión de las músicas tradicionales de Nariño, se optó por crear 3 arreglos para banda sinfónica, teniendo como fundamento los estándares de gradación de dificultad para banda, buscando además que dichos arreglos puedan servir como repertorio para procesos de formación.

Sería imposible plasmar aquí todas las consideraciones que devienen como resultado de este trabajo de investigación-creación, pero existen puntos importantes que deben recalcar, con miras a próximas investigaciones y esperando que el presente trabajo pueda despertar interés hacia muchos de los aspectos que aquí se han tocado tangencialmente, pero que necesitan ser abordados a profundidad.

En primera medida se hizo evidente la correspondencia, no solo del Sonsureño, si no, como se vio también de otros géneros de la región como la Cumbia Sureña o el Sanjuanito con las músicas de las regiones circundantes, la idiosincrasia de las músicas nariñenses está estrechamente ligada a las músicas ecuatorianas en primera medida, músicas del Pacífico y los Andes colombianos, así mismo guarda relación con músicas andinas peruano-bolivianas y amazónicas, es entonces el territorio el eje que fundamenta la identidad del sonsureño.

Así como el aspecto geográfico, la historia particular de la región crea referentes de identidad que se ven reflejados en las músicas, a través de la música el nariñense reivindica esa deuda

histórica que aún tiene el país, en la música se reconocen las historias locales, se esgrimen en contra del olvido historias de héroes y la dignidad de un pueblo aislado.

Muchas de las músicas tradicionales de Colombia comparten su origen, un lugar de nacimiento que, aunque incierto, se sustenta claramente en el momento en que el silencio se rompe y suenan los tambores, las guitarras, las flautas, ahí los bambucos, los currulaos, los sonsureños se encuentran y tejen la bandera de la unidad, unidad que no se detiene, viaja hacia siguiendo la rosa de los vientos hasta abarcar los confines del continente.

En el ámbito de análisis musical se pudieron notar varios elementos característicos, que consolidan, unen y a la vez diferencian:

- Si bien el sonsureño puede hacer uso de todas las posibilidades que ofrece la armonía, se lograron establecer ciertos elementos recurrentes, de los cuales, el uso de la progresión VI – III – V7 – Im, es el más sobresaliente.
- Los giros melódicos también tienen infinitas posibilidades, sin embargo, movimientos como el gesto 1 7 (#7) 5 4 3, son característicos y se fundamentan en una herencia musical antigua que una vez más involucra la interinfluencia con músicas más allá del sur.
- La riqueza rítmica, influencia afro, se evidencia en una amalgama colorida de variaciones, y puede considerarse el aspecto rítmico como el que más brinda al sonsureño una identidad propia, el golpe tosco y ese retardo casi que invisible entre la segunda y tercera corcheas de cada compás son puntos importantes de reflexión.

Visto todo desde una perspectiva puramente musical podría decirse que el sonsureño es un ritmo tradicional, con usanzas armónico-melódicas muy básicas, y con una gran riqueza rítmica, pero, el sonsureño no es solo música “es un estilo de vida” decía alguno de los entrevistados y aunque puede sonar cliché, pero es precisamente esa la riqueza más grande de las músicas tradicionales nariñenses y de sus cultores, aquellos que “canturreando y trabajando” unen dos facetas fundamentales de las gentes de estas tierras, el canto comprometido, el canto con raíces profundas, las guitarras que trinan con manos obreras, la ruana que abraza el sentir profundo de un pueblo, todo eso es el sonsureño... cuando el que labra la tierra canta, lleva su comunidad en

la voz, don Florencio Jojoa decía “yo hice vida campesina en mis canciones”, en la minga, está la esencia del sonsureño y su más importante consecuencia.

Pasando ahora a la segunda gran sección del trabajo, como se esperaba, las músicas tradicionales son fuente inagotable de recursos para fundamentar procesos de formación, brindan la posibilidad, además, de fomentar procesos musicales más humanos, que creen un dialogo entre la música y la identidad, es decir, permiten enseñar música y al mismo tiempo educar el espíritu, conocer la historia propia y las costumbres de una región, son una herramienta eficaz para crear sentido de pertenencia y amor por el arte y la tierra.

Los estándares de gradación de dificultad para banda se constituyen también como herramientas importantes para el desarrollo de procesos musicales sólidos; en el caso específico de las bandas de viento, aseguran un trasegar individual y colectivo progresivo, lo cual redundará en claridad en los objetivos y seguridad en la consecución de los mismos.

Finalmente, el objetivo inicial de este trabajo fue encontrar una manera adecuada para unir dos experiencias musicales, las músicas tradicionales nariñenses y la banda de vientos, y se puede afirmar que es posible, que llevar las músicas que suenan en el campo a escenarios distintos y crear el dialogo entre los saberes ancestrales y la academia pueden asegurar resultados positivos, entendiendo que la intención, más allá de todo, siempre fue rescatar, difundir, aprender, experimentar y vivir el Sonsureño y brindar la posibilidad de que otras personas puedan tener un acercamiento a este estilo de vida.

8. Bibliografía

- Academia Nariñense de Historia. (1998). *Manual Historia de Pasto* (1a ed., Vol. II). Pasto, Colombia: Alcaldía Municipal de Pasto.
- Academia Nariñense de Historia. (2004). *Manual Historia de Pasto* (2a ed., Vol. 1). San Juan de Pasto, Colombia: Alcaldía Municipal de Pasto.
- Aharonián , C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review*, 15(2), 189-225.
- Alfred Music. (s.f.). *Belwin concert band series guidelines*. Recuperado el 23 de Noviembre de 2016, de Alfred.com: <http://www.alfred.com/belwinconcertbandseries>
- American Band College. (2000). *American Band College music grading chart*. Recuperado el 20 de Septiembre de 2016, de Wasbe.org: <http://www.wasbe.org/uploads/Grading%20Chart.pdf>
- Argoty , Y. (17 de Enero de 2018). Comunicación personal. (B. A. López Portilla, Entrevistador)
- Baily , J. (2001). Learning to perform as a research technique in ethnomusicology. *British Journal of Ethnomusicology*, 10(2), 85-98.
- Banco de la República. (s.f.). *Nariño, La música ritual en Nariño y Carchi*. Recuperado el 23 de 10 de 2017, de banrepcultural.org: w.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/narino/la-musica-ritual-en-narino-y-carchi
- Bartók, B. (1981). *Escritos sobre música popular*. México D.F., México: Siglo XXI Editores.
- Bastidas Urresty, J. (2000). *Historia Urbana de Pasto*. Bogotá, Colombia: Ediciones Testimonio.
- Bastidas Urresty, J. (2003). *Son Sureño*. Bogotá, Colombia: Ediciones Testimonio.
- Bastidas Urresty, J. (2010). *La ruta libertadora en el sur*. (J. Bastidas Urresty, Ed.) Pasto, Colombia: Sociedad de mejoras públicas de Pasto.
- Bastidas, M. (2011). *Compositores ñariñenses de la zona andina, 1860-1917*. Pasto, Colombia: Editorial Universitaria - Universidad de Nariño.
- Bastidas, M. (2014a). *Compositores nariñenses de la zona andina: incidencias y declive de la música tradicional, 1918-1950*. Pasto, Colombia: Editorial Universitaria - Universidad de Nariño.
- Bastidas, M. (2014b). *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*. Pasto, Colombia: Editorial Universitaria - Universidad de Nariño.
- Calero, L. F. (1991). *Pastos, Quillacingas y Abades 1535 - 1700*. Bogotá, Colombia: Fondo de promoción de la Cultura Banco Popular.

- Campbell, P. (2013). Etnomusicología y educación musical: punto de encuentro entre música, educación y cultura. *Revista Internacional de Educación Musical*(1), 42-51.
- Chaves, M. (1983). Nariño. Su territorio. Sus primeros pobladores. En M. Chaves, *Desarrollo de Nariño y su Universidad* (págs. 141-222). Bogotá, Colombia: Ediciones Tercer Mundo.
- Coral Enríquez, H. (13 de Febrero de 2018). Comunicación personal. (B. López Portilla, Entrevistador)
- Delgado, J. M. (23 de Enero de 2018). Comunicación personal. (B. A. López Portilla, Entrevistador)
- Departamento Nacional de Planeación. (2002). *Conpes 3191 Fortalecimiento del programa nacional de bandas de vientos*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Díaz del Castillo, E. (1987). *San Juan de Pasto Siglo XVI*. Bogotá, Colombia: Fondo Cultural Cafetero, Federación Nacional de Cafeteros.
- Dust, T., & Dust, L. J. (2012). Band music levels. En T. Dust, & L. J. Dust, *Band aids: a program guide for the new band director* (págs. 81-86). Boca Ratón, Florida, Estados Unidos: Universal-Publishers.
- Estrada, J., Moreno, S., Ordóñez, F., Moore, C., Naranjo, J., & Jiménez, C. (2013). Nariño. En J. Estrada, S. Moreno, F. Ordóñez, C. Moore, J. Naranjo, & C. Jiménez, *Procesos socio-territoriales. Pacífico itinerarios y tendencias* (págs. 163-171). Bogotá, Colombia: Instituto colombiano para una sociedad y un derecho alternativos ILSA.
- Fajardo, M. (25 de Enero de 2018). Comunicación personal. (B. A. López Portilla, Entrevistador)
- Fierro, C. (2014). *Carnaval de Negros y Blancos, turismo y transformaciones urbanas en la ciudad de San Juan de Pasto*. Tesis de pregrado, Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Gómezjurado, Á. J. (2008). El mopa-mopa o barníz de Pasto, comercialización indígena en el periodo colonial. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, 22-23, 82-93.
- González, J. M. (s.f.). Fundamentos de la semiótica de la música. *De Re Poética*, 383-401.
- Groot, A. M., & Hooykaas, E. M. (1991). *Intento de delimitación del territorio de los grupos étnicos Pastos y Quillacingas en el altiplano nariñense*. Bogotá, Colombia: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Hernández Salgar, Ó. (2007). Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Latin American Music Review*, 28(2), 242-270.
- Hernández Salgar, O. (2014). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930 - 1960*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Hutton, C. (2001). *Bandworld grading chart*. Recuperado el 03 de Octubre de 2016, de Wordpress: <https://elinoguerreiro.files.wordpress.com/2015/04/band-world-grading-chart1.pdf>
- Jojoa Eraso, E. (13 de Enero de 2018). Comunicación personal. (B. A. López Portilla, Entrevistador) La Llanada, Nariño.
- Jojoa Naspirán, F. (24 de Enero de 2018). Comunicación personal. (B. A. López Portilla, Entrevistador)
- León Guerrero, G. (1997). Agualongo: Caudillo y líder del conservadurismo pastuso. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, 1, 16-18.
- López Cano, R., & San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- Marlatt, D. (s.f.). *Defining the wind band grade system*. (E. n. publication, Ed.) Recuperado el 04 de Octubre de 2016, de wikispaces.com: <https://instrumentalmusicpart1and2.wikispaces.com/file/view/Band+Grading+System.pdf>
- Martínez, A. (2009). *Taller de acercamiento a la música de la costa pacífica*. Calí, Colombia: Universidad del Valle.
- Mazuera, L. (1957). *Orígenes históricos del bambuco, teoría musical y cronología de autores y compositores colombianos*. Cali, Colombia: Imprenta Departamental del Valle.
- Mejía Vallejo, A. (05 de Julio de 2017). Comunicación escrita. (B. López Portilla, Entrevistador)
- Mercado, A., & Hernandez, A. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales UAEM*, 53, 229-251.
- Mesa Martínez, L. G. (2014). *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*. Pasto, Colombia: Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Mesa Martínez, L. G. (2015). *Luís Enríque Nieto. La música nariñense en los años del Clavel Rojo*. Pasto, Colombia: Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Ministerio de Cultura. (2005). *Manual para la gestión de bandas-escuela de música*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Miñana, C. (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *Revista A Contratiempo*, 9(9), 7 - 11.
- Miñana, C. (1987). Rítmica del bambuco en Popayán. *Revista A Contratiempo*, 46-55.
- Montoya, L. (2011). Bandas de viento colombianas. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 25(42), 129-149.

- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito, Ecuador: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Muñoz, L. I. (1991). *Evolución histórica del carnaval andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto (1926-1988)*. Quito, Ecuador: Editorial IADAP.
- Muñoz, L. I. (2003). Carnaval andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto o la cultura de la contemplación. *El Hombre y la Máquina*, 19, 84-93.
- Ochoa, J. S., Convers, L., & Hernández, O. (2014). *Arrullos y currulaos. Material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano* (Vol. I y II). Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Ortiz Quiroz, A. (06 de Noviembre de 2017). Comunicación escrita. (B. López Portilla, Entrevistador)
- Pabón Luna, R. (06 de Febrero de 2018). Comunicación personal. (B. A. López Portilla, Entrevistador)
- Padilla, L. F. (2015). *Elección y ensayo del repertorio para la banda escolar o paraescolar según grados de dificultad, ejemplificadas con tres obras*. Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.
- Paredes, G. (2014). *Creación de la obra "abstracciones sonoras para banda sinfónica", basada en los géneros de la música popular tradicional colombiana: pasillo, pajarillo, currulao y cumbia*. Tesis de pregrado, Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Pérez Perazzo, J. (1989). *El maravilloso mundo de la banda*. Caracas, Venezuela: Cuadernos Lagoven.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander, & E. Lander (Ed.), *La Colonialidad del saber. eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pág. 246). Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Riascos, J. D. (2013). *Situación real de la música rural del municipio de Pasto y su problemática difusiva*. Universidad de Nariño. Pasto, Colombia: Universidad de Nariño.
- Rockwell, E. (2005). Del campo al texto. Reflexiones sobre el trabajo etnográfico. *Primer Congreso de Etnología y Educación*. Talavera la Reina: Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del IPN.
- Rodríguez, M. (2012). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 26(26), 297-342.
- Romero Garay, O., Ascanio Rincón, A., & Pineda Parra, C. (2011). *Escuela de flautas y tambores*. Bogota: Ministerio de Cultura Nacional.

- Santamaría, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, 28(1), 1 - 23.
- Seeger, A. (2008). Etnografía da música. *Cadernos de campo*, 17, 237-260.
- Tagg, P. (2003). Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, 14(23), 5-42.
- The FJH Music Company. (2004). *Series guidelines overview and selection criteria*. Recuperado el 03 de Octubre de 2016, de The FJH Music Company:
http://faculty.gvsu.edu/DUITMANH/newhome/old_461_lectures_files/Band%20Music%20Grading%20Guidelines.pdf
- Valencia Rincón, V. (2005). *Cartilla de arreglos para banda Nivel I*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Valencia Rincón, V. (2010a). Bandas de música en Colombia. La creación musical en la perspectiva educativa. *Revista A Contratiempo*, 16.
- Valencia Rincón, V. (2010b). *Grados de dificultad en repertorios bandísticos. Una propuesta para el contexto colombiano*. Recuperado el 05 de Junio de 2017, de documents.mx:
<http://documents.mx/documents/grados-de-dificultad-bandas-colombia2010.html>
- Valencia Rincón, V. (2014). *Grados de desarrollo bandístico. El contexto latinoamericano*. Recuperado el 04 de noviembre de 2016, de Victoriano Valencia:
<http://www.victorianovalencia.com/>
- Valencia Rincón, V. (2017). Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista-compositor. (*pensamiento*), (*palabra*)... y *obra*(18), 101-111.
- White, G. (1992). *Instrumental arranging*. Dubique, Iowa, Estados Unidos: Brown & Benchmark.
- Yaqueno , T. (21 de Enero de 2018). Comunicación personal. (B. A. López Portilla, Entrevistador)
- Yepes Muñoz, L. (18 de Enero de 2018). Comunicación personal. (B. A. López Portilla, Entrevistador) Pasto.
- Yepes, M. A. (2015). *Música y Carnaval: hacia un análisis crítico de la identidad pastusa*. Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

9. Apéndices

LISTA DE SONSUREÑOS ANALIZADOS

No.	TEMA	INTÉRPRETE
1	El Sonsureño	Orquesta Nubes Verdes
2	Cantando y Trabajando	Canto y Libertad
3	El Enteje	La Guanga
4	Soy Nariñense	Combo de las Estrellas
5	Las Leyendas del Galeras	Duetto Mayoral
6	La Guaneña	Raíces Andinas
7	El Labriego	Trío los Vigilantes
8	Tierra de Encinas	Integración Campesina
9	Guayabo Loco	Sol Barniz
10	Sueño Campesino	Los Alegres de Genoy
11	Mi Pastusita	Ronda Lírica
12	El Miranchurito	Ronda Lírica
13	Campesino Nariñense	Sonido Verde
14	Sandoná es mi tierra, Carajo	Los Ajices
15	Primero lo nuestro	Vendaval
16	Me Compraré mi Ruanita	Trío San Martín
17	Vengase a Nariño	Grupo Musical Amadeus
18	Sandoná	América Libre
19	Negra del Alma	Los Alegres de Genoy
20	Serenata Nariñense	
21	Inconciencia	La Guanga
22	La Tulpa	Raíces Andinas
23	La María y el Manuel	Hermanas Villota
24	A la Bambarabanda	Juan Carlos Cadena
25	La Culebra	Arturo de la Rosa
26	Gorrioncillo Herido	Canto y Libertad
27	Danzantes del Sol	Illamantu
28	Al Campo la vida	Kantus
29	Agreste	Raíces Andinas
30	Agualongo	Ronda Lírica
31	El Ventura	Kantus
32	Yo soy campesino ¿y qué?	Luís Alfonso Mora
33	Bambuquito Obonuqueño	Próspero Tulcán
34	El Mucho	Los Ajices
35	Fiesta de San Pedro	Los Alegres de Genoy
36	Tescualeña	Raíces Andinas
37	Taita Quillacinga	Dama Wha
38	Páramo de Haraganes	Raíces Andinas
39	Sur Tierra	Raíces Andinas

40	El Carro de la otra Vida	Cuarteto Andino
41	Cantata Campesina	La Guanga
42	Sur	Bambarabanda
43	Mejor Dialogar	La Guanga
44	Las Costumbres de mi pueblo	Alegres de Genoy
45	Cachirí	Ronda Lírica
46	El Trompo Sarandengue	Sol Barniz
47	Pedro Bombo	Raíces Andinas
48	El Baile del Cacique	Los Nativos del Sur
49	Las Fiestas de mi vereda	Canto y Libertad
50	La Guandera	Arturo de la Rosa
51	Rio del Encanto	Raíces Andinas
52	El Cururazo	Los Quimbayas
53	A Iles Voy	Apalau
54	Señora Montaña	Canto y Libertad
55	Mi Palomita	Integración Campesina
56	El Guayabo	Clavel Rojo
57	Culturas de mi pueblo	Vendaval
58	El Baile de mi Sombrero	Los Realeros de San Juan
59	Consuelo de mis penas	Trío Fronterizo
60	La Vida del Campesino	Conjunto Los Vecinos

FORMATO DE ENTREVISTA ESCRITA

ENTREVISTA SOBRE ESTÁNDARES DE GRADACIÓN DE DIFICULTAD PARA BANDA

Fecha:

Nombre Entrevistado:

Profesión:

Ciudad de Origen

Ciudad de Residencia

Banda que dirige:

Ciudad sede de la banda:

1. ¿Según su experiencia, qué son los estándares de gradación de dificultad para banda?
2. ¿De qué manera accedió a ellos? ¿Libros, artículos, métodos, páginas web... podría citar algunos?
3. ¿De qué manera ha usado estos estándares en los procesos con las bandas en las que ha trabajado?
4. ¿Considera que estos estándares son importantes en la construcción de un buen proceso musical en las bandas? ¿Por qué razones?
5. ¿Cuáles cree que sean los alcances pedagógicos de los estándares?
6. ¿En su experiencia, cuáles cree que son los aspectos positivos y negativos en la aplicación de dichos estándares a los procesos de formación en las bandas?
7. ¿Considera importante en el espacio de los concursos el uso de estos estándares?
8. ¿Cree que la realidad musical colombiana requiere que estos estándares se apropien a nuestro contexto y a nuestras músicas?
9. ¿Cuál considera que sea el repertorio más adecuado a la hora de iniciar un proceso musical con una banda? ¿Universal, colombiano, ambos?
10. ¿Considera importante el uso de músicas tradicionales en el contexto bandístico? ¿Por qué razones?
11. ¿Cree que a partir de nuestras músicas se pueden establecer repertorios académicos que fortalezcan los procesos musicales?

MODELO DE ENTREVISTA PRESENCIAL
 ENTREVISTA SOBRE ASPECTOS GENERALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL
 NARIÑENSE

Fecha:

Nombre Entrevistado:

Profesión:

Ciudad de Origen

Ciudad de Residencia

Banda que dirige:

Ciudad sede de la banda:

Histórico y fundamentos

1. ¿Cuál cree usted que sea el origen del sonsureño?
2. ¿Cuáles son las diferentes maneras en que se conoce o se llama al ritmo tradicional nariñense? ¿Usted que acepción utiliza en su acervo musical? ¿Existen algunas variaciones o ritmos derivados que tengan como raíz el sonsureño?
3. ¿Qué es el Sonsureño y cuáles son sus características? Para usted, como músico tradicional, cuál es el aporte en la construcción de identidad nariñense de este ritmo.
4. ¿Qué personajes y momentos históricos en nuestra región, han influido en la cultura nariñense?
5. Históricamente ¿qué festividades se han amenizado con la música tradicional? Sabiendo que son ritmos predominantes en carnavales y fiestas patronales.
6. ¿La música nariñense recibe influencia directa o indirecta de otras regiones? ¿Cuáles? Y ¿Por qué?
7. ¿Cuál es el formato tradicional del sonsureño? y ¿Qué otros formatos se han experimentado en su interpretación?
8. ¿Cree usted que existe una relación del sonsureño, y la música en general, con las actividades del campo? (siembra, mingas, enteje, etc.)
9. ¿Qué ha cambiado en la forma de hacer música, actualmente, con respecto a sus antecesores? ¿Qué ritmos o canciones recuerda que se interpretaban anteriormente? ¿Eran todas locales o llegaban géneros de otras regiones?

10. ¿Conoce usted, desde la cultura popular, escritos o relatos propios de la música tradicional? (mitos, poesía, leyendas, etc.)

Actual (personal)

1. ¿Qué elementos culturales de la sociedad nariñense (acento, vestimenta, la gastronomía) están inmersos en el discurso musical y se han vuelto imprescindibles en la escena artística?
2. ¿En su trayectoria artística, cuál ha sido el aporte formativo de la música tradicional? ¿Cree usted qué es importante, en el proceso formativo, la enseñanza de estas músicas?
3. ¿Usted cree que la música tradicional nariñense, es el resultado de diversos hechos históricos, que se han dado en esta región; en circunstancias diversas al pensamiento que se impuso, ¿de alguna manera en el resto del país?
4. ¿Por qué razón la música nariñense es tan distinta a la del resto del país, sobretudo el bambuco, emparentado en buena medida con los bambucos caucanos y los albazos?
5. ¿Puede hacer un recuento personal, de la forma en que se volvió músico? ¿cuál ha sido la influencia de las músicas tradicionales en su proceso personal?
6. ¿Cuál es su perspectiva frente a la música tradicional actual? ¿Cree que los entes gubernamentales están trabajando en su rescate y difusión?
7. ¿En su proceso de composición, tiene algún método o esquema definido? O por el contrario es un proceso libre de cualquier estructura.

Conclusiones

1. ¿Cuál es el papel de la música tradicional en el carnaval de Blancos y negros y en otras festividades de la región?
2. ¿De acuerdo a toda la música nariñense que conoce, qué ritmos o temáticas considera más influyentes en las composiciones de la región?
3. El sonsureño ha ganado terreno en los repertorios de diferentes agrupaciones ¿por qué razón los grupos cultivan este ritmo?
4. ¿Se puede hablar del sonsureño como una estructura estandarizada? En cuanto a su armonía y forma.
5. ¿La música tradicional ecuatoriana, ha influido directamente en la música tradicional nariñense?
6. ¿Cómo interpreta, a nivel instrumental, el sonsureño? ¿Qué variaciones conoce?

10. Anexos

CD: Score en pdf y audios en formato midi de los arreglos.

1. Yaguarcocha – Maruja Hinestrosa (Sanjuanito) Nivel 1
2. Cachirí – Luís Guerrero, José F. Castro (Sonsureño) Nivel 2
3. Bambuquito Obonuqueño – Próspero Tulcán (Sonsureño) Nivel 3