

**MONOGRAFÍA DE LA AGRUPACIÓN CANTO ANDINO  
“UN APORTE A LA CULTURA DE LA REGIÓN”**

**JIMMY ALEXANDER RAMOS ACEVEDO  
JUAN PABLO QUINTERO GONZÁLEZ**



**Universidad  
Tecnológica  
de Pereira**

**FACULTADA DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
PEREIRA  
2012**

**MONOGRAFÍA DE LA AGRUPACIÓN CANTO ANDINO  
“UN APORTE A LA CULTURA DE LA REGIÓN”**

**JIMMY ALEXANDER RAMOS ACEVEDO  
JUAN PABLO QUINTERO GONZÁLEZ**

**Trabajo de grado para optar por los título de licenciados en música**

**Director:  
Julio A. Mejía**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA  
FACULTADA DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
PEREIRA  
2012**



**Andino**

## **AGRADECIMIENTOS**

Los autores agradecemos a los integrantes del grupo Canto Andino por la colaboración y apoyo en el desarrollo de este proyecto, a nuestras familias, amigos, y a los docentes de la escuela de música de la Universidad Tecnológica de Pereira por la asesoría brindada.

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

---

---

---

**JURADO**

---

**JURADO**

**Pereira, 14 de junio de 2012**

## ÍNDICE GENERAL

	Pág.
ÍNDICE GENERAL.....	6
INDICE DE FIGURAS.....	10
INDICE DE IMÁGENES .....	11
INDICE DE TABLAS .....	13
LISTA DE CUADROS.....	14
INDICE ARCHIVO DE ANEXOS.....	15
INTRODUCCIÓN.....	16
1. ÁREA PROBLEMA .....	17
2. OBJETIVOS.....	18
2.1. OBJETIVO GENERAL .....	18
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	18
3. JUSTIFICACIÓN .....	19
4. MARCO TEÓRICO .....	21
4.1. EDUCACIÓN .....	21
4.2. CULTURA .....	22
4.3. ANTROPOLOGÍA .....	23
4.4. ORGANOLOGÍA .....	23
4.5. FOLCLORE .....	24
4.6. AUTOAPRENDIZAJE .....	25
4.6.1. El aprendizaje musical.....	26
4.7. CONTEXTO GEOGRÁFICO: DEPARTAMENTO DE RISARALDA.....	26
4.7.1 Generalidades.....	27
4.7.2 Dosquebradas: Aspectos históricos.....	29
4.7.2.1 Generalidades del municipio de Dosquebradas.....	30
4.7.2.2. La división política del municipio de Dosquebradas.....	31
4.8.CIVILIZACIONES DE LA ANTIGUA AMÉRICA, COSMOGONÍA E HISTORIA .....	33

4.8.1. Civilizaciones mesoamericanas .....	34
4.8.3.1 Los incas, civilización de tradición milenaria .....	37
4.8.3.2. La expresión musical en Fiestas y rituales al sol .....	38
4.8.4. La nueva raza .....	39
4.9. MÚSICA ANDINA .....	41
4.10. CLASIFICACION ORGANOLÓGICA .....	42
4.10.1. Cordófonos.....	42
4.10.1.1 Los Cordófonos en Latinoamérica .....	42
4.10.1.2. La Guitarra .....	44
4.10.1.3 El tiple Colombiano.....	45
4.10.1.4. La Bandola colombiana .....	46
4.10.1.5. El cuatro llanero .....	47
4.10.1.6. El Charango.....	48
4.10.2. Aerófonos .....	50
4.10.2.1. La Quena.....	50
4.10.2.2. Zampoña o Sikus .....	51
4.10.2.3 Flauta travesa de llaves o Boëhm.....	52
4.10.3. Membranofonos.....	53
4.10.3.1. Bombo leguero .....	53
4.10.3.2. Redoblante o caja .....	54
4.10.3.3. Cununo .....	55
4.10.4. Idiófonos .....	55
4.10.4.1. Maracas llaneras o capachos .....	56
4.10.4.2. Palo de lluvia .....	56
4.10.4.3. Shac shas.....	57
4.10.4.4. Quijada o carraca.....	57
4.10.4.5. Campana o cencerro.....	58
4.10.4.6. Cajón peruano .....	58
4.10.4.7. Güiro .....	60
4.10.4.8. Platos .....	60
4.11. RITMOS .....	61
4.11.1. Bambuco.....	61

4.11.1.1. La ejecución vocal .....	62
4.11.1.2. La ejecución instrumental.....	63
4.11.2. Pasillo.....	63
4.11.2.1. El pasillo instrumental .....	66
4.11.3. El Joropo.....	66
4.11.4. San Juanito .....	68
4.11.5. El Landó.....	70
4.11.6. Huayno kalampeo .....	71
4.11.7. Caporal Boliviano .....	72
4.11.8. Zamba argentina .....	73
4.12. ANTECEDENTES .....	74
4.12.1. Vida y obra del maestro Carlos Fernando López Naranjo a través de la banda escuela .....	74
4.12.2. Monografía de la agrupación “LINAJE” .....	74
4.12.3. Monografía del grupo “EXPERIMENT” .....	75
4.12.4. Estudio musicológico de la agrupación de música popular tradicional JESÚS ANTONIO PATIÑO Y LOS ARMÓNICOS DE CHINCHINÁ. ....	75
5. METODOLOGÍA.....	77
5.1. INVESTIGACIÓN CUALITATIVA O ETNOGRÁFICA.....	77
5.1.2. Procedimiento .....	78
5.1.3. Fases.....	80
5.1.3.1. Fase 1: Recolección de testimonios .....	80
5.1.3.2. Fase 2: Recolección de datos.....	81
5.1.3.3. Fase 3: Análisis de la información.....	81
6. GRUPO CANTO ANDINO .....	82
6.1 Reseña historia del grupo CANTO ANDINO .....	82
6.2 Cronología y evolución de la agrupación CANTO ANDINO: Inicio.....	84
6.3. Biografía de los integrantes de la agrupación.....	114
6.4 Proceso de Producción y grabación del álbum “EVOCAION”.....	115
6.5 Organología utilizada por Canto Andino en la producción.....	117
6.6 Caracterización de la obras del álbum Evocación.....	122
6.6.1. Fichas técnicas .....	122



6.6.2 Aspectos armónicos.....	132
6.6.3. Aspectos Melódicos. ....	133
6.6.4. Aspectos rítmicos. ....	133
6.6.5. Aspectos vocales.....	137
6.6.6. Aspectos líricos.....	139
6.6.7 Concepto de los arreglos. ....	142
6.6.8 Aspectos de interpretación. ....	143
6.6.9 Aspectos sonoros.....	143
7. CONCLUSIONES .....	145
8. RECOMENDACIONES .....	147
9. BIBLIOGRAFIA.....	148

## INDICE DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Instrumentos de recolección de la información .....	79
Figura 2. Procesamiento de la información.....	80

## INDICE DE IMÁGENES

Pág.

Imagen 1. Logo grupo Canto Andino (2011).....	82
Imagen 2. Publicidad lunada latinoamericana.....	85
Imagen 3. Publicidad peña Canto Andino.....	85
Imagen 4. Alexander López, Deysi Arias y luz Elena, nuevos integrantes del grupo. ....	86
Imagen 5. Afiche del concierto "la nueva raza" .....	86
Imagen 6. Nota del recital publica por el diario del Otún .....	87
Imagen 7. Recital en el teatro comfamiliar.....	87
Imagen 8. Presentación en el Centro comercial Pereira plaza.....	88
Imagen 9. Desfile del 3 de enero Carnaval de Bancos y Negros.....	89
Imagen 10. Taller wipala, Edwin Brohokis, Mauricio Vicencio y German Piñeros .....	89
Imagen 11. Carnaval de Blancos y negros en Buesaco Nariño .....	90
Imagen 12. Nueva conformación del grupo Canto Andino, abajo, Juan Carlos Gaviria, William Ortiz y Jhonatan Atehortua, arriba, German Piñeros, Edwin Brohois y Alex lopez .....	91
Imagen 13. Publicidad del evento Peña Cultural .....	92
Imagen 14. Publicidad evento club de leones .....	92
Imagen 15. Publicidad 1.ra semana cultural.....	93
Imagen 16. Carnaval de Blancos y Negros .....	93
Imagen 17. Publicidad del evento voces de ciudad .....	94
Imagen 18. Escarapela del concurso de música andina, Quimbaya Quindío.....	95
Imagen 19. Concierto de música andina latinoamericana colombiana y social.....	96
Imagen 20. Concierto de música latinoamericana, teatro Santiago Londoño.....	97
Imagen 21. Montaje sinfónico inauguración de bellas artes U.T.P "una casa para la vida" .....	97
Imagen 22. Programa de mano "una casa para la vida" .....	97
Imagen 23. Conformación del año 2005 .....	98
Imagen 24. Programa de mano III festival charangos del mundo.....	99
Imagen 25. Conformación año 2006.....	99
Imagen 26. Formación actual del grupo a partir del año 2007 .....	100
Imagen 27. Programa de mano noche cultural U.T.P, El cuatro venezolano.....	101
Imagen 28. Afiche primera presentación de la formación actual .....	101
Imagen 29. Escarapela festival de la tagarnia, Salento Quindío.....	102
Imagen 30. Presentación festival de la tagarnia.....	102
Imagen 31. Afiche Carnaval Esmeraldeño-Esmeraldas Ecuador .....	103

Imagen 32. Esmeraldas Ecuador, junto al ballet Soitamá.....	103
Imagen 33. Taller de sensibilización sociocultural en el aprendizaje de la música, dictado por Mauricio Vicencio .....	104
Imagen 34. 3ra temporada de música andina, encuentro de universos Tuluá Valle .....	104
Imagen 35. V festival charangos del mundo, Cuzco Perú.....	105
Imagen 36. Concierto Canto Andino Noche cultural U.T.P .....	106
Imagen 37. I encuentro regional de solidaridad con las victimas de crímenes de estado.....	106
Imagen 38. grupo invitado especial al 7 concurso nacional de villancicos, Sta. Rosa de Cabal .....	107
Imagen 39. Encuentro de universos 2009 Tuluá valle .....	108
Imagen 40. Programa V festival de música latinoamericana Hernando Trujillo, Jamundí valle .....	108
Imagen 41. Concierto de solidaridad con la lucha de los pueblos .....	109
Imagen 42. Concierto banco de la republica de la misa criolla con el coro de la U.T.P .....	110
Imagen 43. 19 festival nacional del pasillo colombiano, aguadas caldas....	110
Imagen 44. Festival del duende, Dosquebradas. ....	111
Imagen 45. Conformación actual, con Felipe Mejía .....	112
Imagen 46. Concierto acuarela en sur teatro Santiago Londoño.....	113
Imagen 47. V festival internacional, charangos del mundo primero pasto. .	113
Imagen 48. Caratula álbum Evocación.....	116

## INDICE DE TABLAS

Pág.

Tabla 1. Cordófonos del grupo <i>Canto Andino</i> .....	117
Tabla 2. Aerófonos del Grupo <i>Canto Andino</i> .....	118
Tabla 3. Membranofonos del grupo <i>Canto Andino</i> .....	119
Tabla 4. Idiofonos del grupo <i>Canto Andino</i> .....	120

## LISTA DE CUADROS

Pág.

Cuadro 1. Organología utilizada por la agrupacion <i>Canto Andino</i> en su producción. ....	121
--	-----

## INDICE ARCHIVO DE ANEXOS

- ANEXO A: Características de la agrupación CANTO ANDINO.
- ANEXO B: Mapas ubicación geográfica del departamento de Risaralda y el municipio de Dosquebradas.
- ANEXO C: Rutas de inmigración paleolítica a América.
- ANEXO D: Fiestas del inti raymi.
- ANEXO E: Pinturas ceremonial incaica.
- ANEXO F: Representación de antaras incaicas en el inti raymi
- ANEXO G: Afinación de la guitarra
- ANEXO H: Partes de la guitarra
- ANEXO I: Esquema de afinación del tiple
- ANEXO J: Tipos de bandola colombiana
- ANEXO K: Partes de la bandola colombiana.
- ANEXO L: Afinación de la bandola colombiana
- ANEXO M: Partes del cuatro llanero
- ANEXO N: Esquema de afinación del cuatro llanero
- ANEXO Ñ: Imágenes de charango boliviano y peruano
- ANEXO O: Esquema de afinación común en el charango
- ANEXO P: Partes del bajo eléctrico.
- ANEXO Q: esquema de afinación y tesitura del bajo eléctrico.
- ANEXO R: Incas tocando quenás y tipos de quena
- ANEXO S: sikus o Zampoña.
- ANEXO T: Partes de la flauta travesa.
- ANEXO U: Imagen de bombo legüero
- ANEXO V: redoblante o caja.
- ANEXO W: Cununo macho y hembra.
- ANEXO X: Maracas llaneras o capachos.
- ANEXO Y: Palo de lluvia.
- ANEXO Z: Shac shas.
- ANEXO A.A: Quijada de burro o carraca.
- ANEXO A.B: Campana o cencerro
- ANEXO A.C: Cajón peruano.
- ANEXO A.D: Imagen del güiro.
- ANEXO A.E: Platos del choco.

## INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación tiene como finalidad analizar y comprender el desarrollo histórico, conceptual y musical en la vida y obra de la agrupación *Canto Andino* del municipio de Dosquebradas Risaralda, para el cual, es necesario realizar un estudio detallado de los diversos factores que han influido en la formación musical, académica y humana de esta agrupación, con el fin de acercarnos más a su proceso y aporte hacia la cultura de nuestra sociedad, posteriormente, estudiaremos de forma cualitativa su historia; fechas, hechos, procesos individuales y colectivos que han demarcado su estética musical en la región.

A continuación, realizaremos una apreciación histórica y conceptual del folclor latinoamericano como elemento característico en la evolución artística de la agrupación *Canto Andino*, ya que en su sonoridad se puede apreciar la influencia de diversas manifestaciones musicales de las comunidades andinas y latinoamericanas, en relación a elementos musicológicos tales como: organología, formato instrumental, forma, estilo, ritmos y nuevas tendencias. Por otra parte se plantearán pautas pertinentes para el procedimiento final de la investigación, la cual tiene como resultado dejar en evidencia el legado histórico del proceso musical del grupo *Canto Andino*.



## 1. ÁREA PROBLEMA

A lo largo de la historia del municipio de Dosquebradas-Risaralda, viene observándose en la comunidad un gran crecimiento en el desarrollo cultural, exactamente, en el ámbito musical colombiano y latinoamericano, donde jóvenes de escasos recursos buscan alternativas de esparcimiento y aprovechamiento del tiempo libre en actividades musicales donde se exponen las aptitudes y actitudes en la producción y ejecución musical en formatos de grupos andinos tradicionales; esto ha generado un gran número de agrupaciones de dicho género musical reconocidos a nivel regional donde podemos destacar a agrupaciones como Aires andinos, Latinoamérica, Tinku, Ayatawa, Sutiñawi, entre otros, creando así un tipo de identidad cultural en los jóvenes de este municipio.

Actualmente, uno de los frutos que ha dejado dicho fenómeno cultural es la agrupación *Canto Andino*, 6 jóvenes entre los 23 y 26 años de edad (Anexo A), que en este momento hacen parte del programa de Licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira. Estos jóvenes se han vinculado a este género de música durante los últimos 11 años de vida y se han destacado tanto a nivel regional como nacional.

En este sentido, se desconoce una base de datos, donde se muestre la vida, obra, procesos musicales y socioculturales del grupo *Canto Andino*; en el que se logre evidenciar y reconocer el desarrollo cultural que se ha venido presentando durante su trayectoria, puesto que es de entender en nuestro contexto regional, estas actividades culturales no son lo suficientemente valoradas por los entes gubernamentales y tampoco por una gran parte de la comunidad; esto se debe a que el folclor no es un género de fácil aceptación entre todo público, ya que la globalización y el sistema de medios de comunicación colombiano, han desplazado la música folclórica colombiana y latinoamericana a un segundo plano. Por otra parte, lograremos evidenciar el aporte cultural, procesos musicales, académicos y socioculturales que dicho grupo ha venido desarrollando, tanto a nivel personal, como a nivel colectivo, en el progreso y masificación del folclor en la región.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. OBJETIVO GENERAL

Presentar los resultados de los procesos de formación y difusión musical del grupo *Canto Andino* del municipio de Dosquebradas.

### 2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Reunir información histórica de la trayectoria del grupo como testimonios, videos, audios, certificados y material fotográfico.
- Hacer un archivo histórico de la agrupación.
- Aportar a la sistematización de experiencias y la investigación sociocultural en el país, mediante la difusión de sus resultados en nuestra sociedad.
- Ejecutar un estudio detallado de las composiciones y arreglos de la agrupación, donde se determine e identifique las características sonoras del grupo *Canto Andino*.
- Elaborar un archivo de partituras donde se incluyan las composiciones del grupo y los arreglos realizados a diversas obras de compositores nacionales e internacionales.
- Presentar a la comunidad el primer álbum musical de la agrupación, en formato CD (disco compacto).

### 3. JUSTIFICACIÓN

En la vida del hombre; las prácticas musicales realizadas por los grupos de música tradicional, están dispuestas a ser analizadas, lo que nos permite revelar rasgos importantes de la cultura de la cual provienen, de sus comportamientos sociales, lingüísticos y literarios, concepciones religiosas, musicales, historia, filosofía, formas económicas, entre otras.

Desde sus inicios la música folclórica y popular latinoamericana ha tenido gran importancia en el desarrollo social y cultural de los pueblos, donde los sonidos de la naturaleza y las actividades humanas como el lenguaje, la religión, la agricultura, la política son factores decisivos para el desarrollo de cantos, sonidos y golpes característicos de regiones y culturas en particular.

En los países subalternos del tercer mundo se da la tendencia a rechazar la propia cultura, la cultura tradicional, porque es subjetivamente vivida como símbolo de inferioridad social.<sup>1</sup> Por otra parte la rapidez con que cambia nuestro mundo de hoy, y propiamente la celeridad con que evolucionan las comunicaciones, han marcado fuertemente esa identidad cultural de países como el nuestro.

El interés que se le da a la música tradicional, y popular tradicional, va siendo desplazado por el interés de cambio, esto quiere decir que el valor y la importancia que tiene nuestra música tradicional como símbolo de un modo de vida, de tradición oral y de comunicación, van siendo sustituidas de forma inconsciente por valores y formas de vida que llegan del exterior por medio del dominador cultural de momento, en aras de promover el consumo internacional, la moda, lo exclusivo, generando así un distanciamiento entre las generaciones.

El problema de los estereotipos culturales se fundamenta en un desconocimiento, irrespeto violento a los procesos histórico-culturales, y de una posición pasiva o cómplice de estas. Sus consecuencias pues, además de la subvaloración, es la imposición de nuevos esquemas y modelos extraños, volvernos mas dependientes, mas consumidores y menos productores culturalmente, impidiendo el desarrollo y la expansión de las manifestaciones culturales y populares propias, bajo la

---

<sup>1</sup> Lombardi Satriani, Luigi Ma, APROPIACIÓN Y DESTRUCCIÓN DE LA CULTURA DE LAS CLASES SUBALTERNAS,

tutela de “tenemos que parecemos al dominador extranjero”<sup>2</sup> , y con esto vernos en la obligación de estandarizar nuestra producción cultural según su criterio.

*Canto Andino* es un conjunto de estudiantes del programa de licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira, que plantean mantener el desarrollo y sostenimiento de la música latinoamericana y colombiana, a partir de sus composiciones musicales y arreglos de autores latinoamericanos reconocidos, donde se incluye y matiza gran parte de los instrumentos folclóricos colombianos y Latinoamericanos, permitiendo crear nuevas sonoridades y formas experimentales de composición para el enriquecimiento de los formatos tradicionales de las diversas músicas suramericanas y de la región.

Utilizando los conocimientos adquiridos en el recorrido académico realizado en el claustro universitario y en el proceso autodidacta de investigación , se busca hacer un estudio profundo desde el aspecto musicológico cualitativo, donde analizaremos y sistematizaremos elementos musicales tales como estructuras rítmicas, letras, melodías, armonías y organologías utilizadas por la agrupación; Por otra parte la investigación pretende realizar un acercamiento de su historia y trayectoria musical, dejando en evidencia numerosos procesos musicales y culturales que se han desarrollado en la comunidad, forjando una pauta relevante para el florecimiento cultural del municipio de Dosquebradas y de la región, donde la agrupación *Canto Andino* aportaría múltiples sonoridades y mensajes de cambio sociocultural, engrandeciendo al folclor colombiano y demarcando ideales a través de su exposición musical.

Un aspecto relevante de la investigación, radica en brindar espacios de comunicación, documentación e interacción, en donde la población tenga la posibilidad de socializar, sensibilizarse e identificarse a través de la música folclórica colombiana y latinoamericana.

---

<sup>2</sup> Londoño María Eugenia, MUSICA POPULAR TRADICIONAL E IDENTIDAD CULTURAL, centro colombiano de documentación musical COLCULTURA, Bogotá.

## 4. MARCO TEÓRICO

### 4.1. EDUCACIÓN

En el más amplio sentido, la educación incluye cualquier proceso que ayuda a formar la mente de una persona, el carácter o aún más su capacidad física. El proceso educativo dura toda una vida, por cuanto es necesario aprender nuevas maneras de pensar y de acción de acuerdo a los cambios que se vayan suscitando durante el transcurso de la vida, cosa que está ocurriendo constantemente y a veces con una celeridad exponencial, esto es, como algo demasiado acusado.

Expresado de otra forma, la educación es la inculcación en cada generación de cierto conocimiento, habilidades y actitudes por medio de instituciones, tales como las escuelas y las universidades, que deliberadamente se crean para estos objetos; la educación pertenece al proceso general que se conoce con el nombre de enculturación, por medio del cual los individuos en la etapa del crecimiento son iniciados en las maneras de vivir de su sociedad.<sup>3</sup>

Debido a la globalización y a las diversas manifestaciones culturales provenientes de distintos lugares del mundo, la música latinoamericana ha pasado a estar en un segundo plano, siendo menospreciada por la misma gente, quienes se han dedicado a enseñar numerosos tipos de música enmarcados en el ámbito comercial, esto ha generado distintos comportamientos y conductas en el desarrollo cultural del individuo y de nuestra sociedad.

Por tal motivo se hace necesario educar a los niños con una conciencia cultural y de respeto hacia los demás, con una educación fundamentada en la diversidad cultural, tanto a nivel global, como la enseñanza de las distintas manifestaciones culturales de la sociedad que lo rodea. Dándole así una visión más abierta, donde el individuo sea capaz de diferenciar las corrientes musicales y esté preparado para crear música que logre tocar el corazón de la gente, esto no solo contribuiría

---

<sup>3</sup>INSTITUTO INTERAMERICANO DE CIENCIAS AGRÍCOLAS DE LA OEA Dirección Regional para la Zona Norte, Guatemala, C. A. BORIS YOPO, EDUCACIÓN Y DESARROLLO CULTURAL, ECONOMICO, POLITICO, SOCIAL.

a hacer la vida más hermosa sino que también crearía un ambiente de unidad entre la humanidad.

## 4.2. CULTURA

Los Países Miembros de la Comunidad Andina comparten una serie de características marcadas por su cercanía geográfica, su historia común y sus afinidades culturales, aun en medio de su diversidad y particularidades.

“La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad”.<sup>4</sup>

Se puede decir que el concepto de cultura es todo lo material o inmaterial (creencias, valores, comportamientos, objetos concretos, lenguaje, arte, etc.), que identifica a un determinado grupo de personas, y emergen a partir de sus vivencias en un contexto determinado, es la manera como los seres humanos desarrollamos nuestra vida y construimos el mundo o el medio que nos rodea, a partir del progreso intelectual o artístico. Dicho en otras palabras es la civilización misma.

*Cultura nacional:* Se refiere a las experiencias, creencias, patrones aprendidos de comportamiento y valores compartidos por ciudadanos del mismo país.

*Cultura internacional:* Es el término utilizado para tradiciones culturales que se extienden más allá de los límites nacionales. Puesto que la cultura se transmite mediante el aprendizaje; los rasgos culturales pueden difundirse de un grupo a otro.

*Sub cultura:* Son patrones y tradiciones basados en símbolos diferentes asociados a sub-grupos en la misma sociedad compleja.<sup>5</sup>

Teniendo que en cuenta el tratamiento de nuestra investigación, se denomina como cultura andina a la cultura que se ha desarrollado en territorios que atraviesa la cordillera de los Andes. Entonces, la cultura andina por ende es la de los países de los Andes centrales Bolivia, Ecuador, Perú, pero también se incluye a las manifestaciones culturales del Norte chileno, el Noroeste argentino y las regiones andinas de Venezuela y Colombia, pero debido a la ubicación geográfica de Colombia, la cordillera de los andes en este lugar deja de ser una sola, y se despliega en tres ramificaciones llamados cordillera central, occidental y oriental,

---

<sup>4</sup>Edward B. Tylor

<sup>5</sup> Niveles de cultura según KOTTAK.

atravesando gran parte del territorio nacional y generando un sin número de manifestaciones culturales cargadas de una gran riqueza pluricultural consecuencia del legado de nuestros antepasados y del mestizaje que ocurre a partir de la colonización de nuestro territorio.

### **4.3. ANTROPOLOGÍA**

Es el estudio compartido de la humanidad y las sociedades en la realización de sus actividades, la cultura, religión, nacionalidad y su organización, sus objetivos son descubrir, analizar y explicar tanto las similitudes como la diferencia entre los grupos humanos, ya sea en el pasado, presente y en cualquier lugar del mundo, además es disciplina científica de carácter comparativo que analiza todas las sociedades antiguas, modernas, simples y complejas.

Dada la amplitud y complejidad del tema, las diferentes ramas de la antropología se centran en distintos aspectos o dimensiones de la experiencia humana. Algunos antropólogos estudian la evolución de nuestra especie, denominada científicamente Homo sapiens, a partir de especies más antiguas. Otros investigan cómo el Homo sapiens ha llegado a poseer la facultad, exclusivamente humana, para el lenguaje, el desarrollo y diversificación de los lenguajes y los modos en que las lenguas modernas satisfacen las necesidades de la comunicación humana. Otros, por último, se ocupan de las tradiciones aprendidas de pensamiento y conducta que denominamos culturas, investigando cómo surgieron y se diferenciaron las culturas antiguas, y cómo y por qué cambian o permanecen iguales las culturas modernas, la antropología cultural se ocupa de la descripción y análisis de las culturas, las tradiciones socialmente aprendidas, del pasado y del presente.<sup>6</sup>

### **4.4. ORGANOLOGÍA**

La organología es el estudio de los instrumentos musicales en lo referido a su historia, función social, diseño, construcción y forma de ejecución. La labor de los estudiosos de los instrumentos en la historia de la música ha sido fundamental, pues gracias a un minucioso esfuerzo se conoce ahora valiosa información sobre cómo interpretar y cómo construir instrumentos (luthería). Asimismo, gracias a ello hoy

---

<sup>6</sup> Antropología Cultural, Marvin Harris.

se está al tanto de la relación que existe entre el estilo musical de una época y el tipo de instrumento utilizado en ella, la práctica de la interpretación instrumental y la evolución del instrumento en la historia, incluyendo los cambios tecnológicos e, incluso, económicos, que han facilitado o inhibido la creación y dispersión de estos objetos culturales.<sup>7</sup>

#### 4.5. FOLCLORE

Término general que abarca creencias, costumbres y conocimientos de cualquier cultura transmitidos por vía oral, por observación o por imitación. Este conjunto de material se conserva y transmite de generación en generación con constantes cambios según la memoria, la necesidad inmediata o el propósito del transmisor. El término folclore fue acuñado en 1846 por el anticuario inglés William John Thoms para sustituir el concepto de antigüedades populares.

Inicialmente definiremos el folclore como aquella parte artístico-tradicional de la cultura que expresa los sentimientos, ideas y comportamientos del hombre; es decir, su cultura espiritual, por medio de la literatura oral, música y danzas.

El folclore es patrimonio, fundamentalmente, de las clases campesinas y más populares de las clases urbanas; es, pues, básicamente a ellas que nos referiremos, aunque estos principios pueden generalizarse a todos los grupos de cultura tradicional. Lo folklórico es, pues, lo aprendido de los demás de forma no reglada y recreado según las costumbres de un grupo o comunidad. Por otra parte, siempre se debe tener en cuenta que lo tradicional existe en cualquier nivel social y puede ser institucionalizado; el folclore se concibe en nuestros días como una forma cultural de comunicación o de transmisión del patrimonio cultural<sup>8</sup> y se viene trayendo desde nuestros antepasados; nosotros los contemporáneos no somos más que transmisores de la riqueza vivida años atrás.

En este mapa podemos ver el territorio que abarcaba el imperio de los incas, imperio que logro ocupar gran parte del territorio suramericano y que marcaría las

---

<sup>7</sup>Cronología de los instrumentos sonoros del área extremo sur andina, Pérez de Arce, José, Revista musical chilena / Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical. Santiago: El Instituto, 1945- v., n° 166, (jul.-dic. 1986), p. 68-124.

<sup>8</sup>KLEIN, B. (1997): "Folklore" Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art, Green, Thomas A., ed. Santa Barbara (California):



numerosas manifestaciones de las comunidades de este territorio; el folclore andino procede básicamente de esta zona. Actualmente comprende países como Perú, Bolivia, Chile, el norte de Argentina y una parte de Ecuador.

La región Andina en Colombia, es uno de los zonas con mas diversidad cultural en nuestro país debido a la ramificación que presenta la cordillera de los andes en gran parte del territorio. Comprende tanto las montañas como los valles interandinos del Magdalena y Cauca, se extiende desde el Sur en los límites con Ecuador hasta las estribaciones de las cordilleras en la llanura del Atlántico en el norte; al occidente limita con la región Pacífica y al Oriente con la Orinoquía y Amazonía.

Debido a la gran diversidad climática y la historia de los poblamientos, existen diferentes grupos sub-culturales en esta región. En el folclor andino predomina la cultura mestiza, con predominio de las supervivencias españolas sobre los indígenas. La mayoría de sus danzas, cantos y ritmos tienen orígenes hispánicos, con adaptaciones y creaciones autóctonas Colombianas; en la misma forma, sus instrumentos musicales como el tiple, la bandola y la guitarra, las fiestas populares como las de San Juan y San Pedro, las romerías a los santos patronos, y la mayor parte de los mitos y supersticiones folclóricas; las coplas, romances, leyendas, costumbres en el bautizo, noviazgo y matrimonio, refranes, proverbios etc., presentan predominio de las supervivencias españolas; en el arte popular, principalmente en la cerámica, encontramos supervivencias indígenas. Son elementos hispánicos con adaptaciones y creaciones colombianas, las supervivencias folclóricas musicales más destacadas de esta región son: Bambuco, torbellino, guabina y pasillo.<sup>9</sup>

#### **4.6. AUTOAPRENDIZAJE**

Cuando hablamos de aprendizaje nos referimos a la capacidad que tiene el ser humano para adquirir nuevos conocimientos y dejarlos registrados en su memoria, para luego conformar una base de datos mental. En un proceso de “educación convencional” se nos comunica que información debemos adquirir y se nos evalúa en torno al procesamiento de dicha información, asintiendo de ante mano que toda dicha información es de importancia.

Cuando hablamos de educación autodidacta o autoaprendizaje nos referimos al proceso de incorporar nuevos conocimientos donde uno mismo selecciona la in-

---

<sup>9</sup>Tomado de <http://www.colombia.com/colombiainfo/folclorytradiciones/regionandina.asp>

formación y se evalúa así mismo haciendo prácticas o experimentos que correspondan. El autoaprendizaje forma parte del instinto del ser humano, este se empieza a desarrollar desde muy temprana edad mediante los juegos, lo cual tiene la función principal de descubrir y aprender nuevas habilidades o mejorar las que ya se poseen.<sup>10</sup>

#### **4.6.1. El aprendizaje musical.**

Según Rusinek, éste es un proceso sumamente complejo, que exige el desarrollo de habilidades específicas: auditivas, de ejecución y de creación en tiempo real o diferido. A la vez, se apoya en la asimilación de contenidos –conceptos, hechos, proposiciones, sistemas teóricos- y el fomento de actitudes, propios de cada praxis musical.

Se pueden aprender los diversos conceptos musicales, si se combinan los ejes recepción – descubrimiento y significativo – memorístico, a partir de allí resultan varias posibilidades, uno de ellos es el aprendizaje significativo por descubrimiento autónomo, es el caso de la investigación científica y la creación artística, en que el sujeto tiene un plano mental que le permite descubrir autónomamente un principio científico o crear una composición musical con lenguajes o estructuras originales (2003)<sup>11</sup>.

#### **4.7. CONTEXTO GEOGRÁFICO: DEPARTAMENTO DE RISARALDA**

Antes de la conquista, el territorio lo habitaban numerosas civilizaciones que manifestaban sus diversas creencias, con gran personalidad y tradición, a lo largo y ancho de lo que es hoy el departamento de Risaralda; entre ellas las mas destacadas son: Los Quimbayas, reconocidos por la agricultura, la confección de tejidos, la orfebrería y la cerámica, Los Pijaos, pueblo aguerrido y belicoso, Los Chamíes, Los Chocoes, Los Chapatas, Los Quinchías, Los Apías, entre otros.

El primer conquistador en llegar al territorio fue Sebastián de Belalcázar en 1537; posteriormente llegó una expedición a cargo de Juan de Badillo. A la cabeza de algunos españoles se fundaron algunos pueblos, sin embargo la disminución de la

---

<sup>10</sup> Dirección académica DERKRA COLLEGE [www.derkra.com](http://www.derkra.com)

<sup>11</sup> Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 1 Numero 5, APRENDIZAJE MUSICAL SIGNIFICATIVO, Gabriel Rusinek, Universidad Complutense de Madrid.2003

población indígena y el poco interés de los europeos por estas tierras hizo que permanecieran abandonadas hasta mediados del siglo XIX, cuando la colonización antioqueña trajo el cultivo del café.

Los antecedentes históricos del departamento de Risaralda se remonta a la época de la conquista, cuando su territorio perteneció a la gobernación de Popayán hasta muy avanzada la colonia. Posteriormente ya en la época de la República, perteneció al Estado Soberano del Cauca, alrededor de 1860, cuando el general tomas Cipriano de Mosquera era su gobernador en 1905 fue anexado al departamento de Caldas y en 1966 fue creado como departamento independiente con capital en Pereira.

El departamento de Risaralda fue creado por la ley 30 de diciembre 1º. De 1966. Fue inaugurado el 1º. De febrero de 1967, fecha en la cual inicio su vida administrativa independiente del departamento de Caldas, de cuyo territorio fue segregado.<sup>12</sup>

#### **4.7.1 Generalidades.**

El departamento de Risaralda es una entidad territorial ubicada en el sector central de la región andina, centro occidente de Colombia. Su exposición geográfica está determinada por las coordenadas de sus límites extremos: entre los 5º32´ y 4º39´ de latitud norte y entre 75º23´y 76º18´ de longitud al oeste del meridiano 0º de Greenwich.<sup>13</sup>

Risaralda es uno de los treinta y dos departamentos en que se encuentra dividida la República de Colombia, se ubica en el denominado Eje Cafetero, dentro de la zona andina colombiana. Tiene una extensión territorial aproximada de 3.592 kilómetros cuadrados, equivalentes al 0,3% de la superficie total del país, por esta razón, Risaralda es uno de los departamentos más pequeños del país, pues ocupa el vigésimo lugar en extensión.

El departamento esta subdividido política y administrativamente en 14 municipios, entre los que se encuentra Pereira como capital del departamento, Apía, Balboa, Belén de Umbría, Dosquebradas, Guática, La Celia, La Virginia, Marsella, Mis-

---

<sup>12</sup> Risaralda su geografía y su historia, William Londoño Bolívar, editorial VISION Litografía.

<sup>13</sup> Tomado de: <http://www.risaralda.gov.co/sitio/main/index.php/conozcamos-a-risaralda/generalidades>

trató, Pueblo Rico, Quinchía, Santa Rosa de Cabal y Santuario; 19 corregimientos, numerosos caseríos y centros poblados.( Anexo B. mapa 1).

la población total de Risaralda para el año 2006, según datos del departamento administrativo nacional de Estadística de Colombia DANE, ascendía a 897 509 personas, 77% de las cuales se encontraban habitando áreas urbanas.<sup>14</sup>

Su nombre, Risaralda, fue tomado del río y del valle que lleva su mismo nombre, esta ubicado en la parte occidental de la republica ocupando una situación geográfica privilegiada, con relación a los demás departamentos, su territorio se extiende entre las cordilleras central y occidental, cuyas laderas bajan irregularmente, formando el cañón del río Cauca y el valle del Risaralda, de este modo nos ofrece hermosos y variados paisajes, con muchos contrastes.<sup>15</sup>

La localización geográfica del departamento es ventajosa porque esta situado cerca de dos secciones del país altamente desarrollados: los departamentos del Valle y Antioquia.

Risaralda limita por el NORTE con los departamentos de Antioquia y Caldas; por el SUR por los departamentos del Quindío y del Valle del Cauca, por el ORIENTE con los departamentos de Caldas y del Tolima y por el OCCIDENTE con el departamento del Chocó.

La altura, la dirección de las montañas y diversos factores, determinan la variedad de climas existentes en Risaralda, está influenciado por las masas de aire húmedo sobre la cordillera Occidental y la depresión del río Cauca; esta situación hace que se presenten dos marcadas tendencias, una muy húmeda con tendencia seca, en la vertiente oriental hacia el valle del río Cauca.

La red hidrográfica está conformada por los ríos San Juan y Cauca; el primero ocupa el 32% del área, su afluente más importante es el río Tatamá y esta constituido por los ríos Guarato, Agüita, Chamí, Río Negro, Mondo y Mistrató. La cuenca del río Cauca ocupa el 68% del área total; sus afluentes principales son los ríos La Vieja, Risaralda, Quinchía, Campoalegre, Otún, Opirama y San Francisco.

Esta región se caracteriza por la diversidad de sus paisajes, sus riquezas naturales, culturales y étnicas, alta densidad población y gran capacidad de exportación. Sus 3.592 kilómetros cuadrados de territorio están enmarcados por sitios de inmensa variedad ecológica y ambiental, como los valles de los ríos Cauca y Risa-

---

<sup>14</sup> SERIE: EXPERIENCIAS SIGNIFICATIVAS DE DESARROLLO LOCAL FRENTE A LOS RIESGOS DE DESASTRES, el conocimiento como hilo conductor en la gestión ambiental del riesgo en el departamento de Risaralda, DIRECTORA DEL PROYECTO PREDECAN: Ana Campos García, PULL CREATIVO S.R.L. 2008

<sup>15</sup> Risaralda su geografía y su historia, William Londoño Bolívar, editorial VISION Litografía.

ralda, la rica biodiversidad el Chocó, El Parque Natural de Los Nevados y la zona de producción del mejor café del mundo. Su capital, Pereira, es uno de los municipios colombianos con mayor producción cafetera, cítricos y piña, una ciudad de una gran dinámica de construcción de grandes superficies comerciales y líder en la producción de papeles suaves, además a fin de año se realiza el concurso nacional del bambuco en homenaje al compositor pereirano Luis Carlos González.

#### **4.7.2 Dosquebradas: Aspectos históricos.**

La civilización indígena de los Quimbayas, dominaba los territorios de Risaralda, Quindío, Norte del valle y parte de caldas; en los cuales tenía aproximadamente una población de unos 80.000 habitantes. Una parte de ellos, habitaron en las laderas y colinas que rodean el valle de Dosquebradas, la licenciada Ninfa María Escudero en su libro “La otra historia de Dosquebradas, mitos y leyendas”, indica que los diversos asentamientos Quimbaya se dividían de la siguiente forma : Los Bao, en el sector de Frailes; y Los Vía, en el sitio conocido como La Badea; allí también vivía y tenía sus dominios la princesa Boquía, además de los pueblos asentados en los sitios conocidos actualmente como Sabanitas, Camilo torres, San Diego, Filo Bonito, La Cima y La Unión los cuales eran ricos en fuentes hídricas y vegetación silvestre propia del clima; el artista José Aníbal Chica dice que en el lugar donde actualmente esta ubicado el barrio Camilo Torres, en la parte oriental del municipio vivían los indios conocidos como Los Patianchos, pertenecientes a los Irra, prueba de ello el cementerio indígena hallado hace algunos en dicho sitio.<sup>16</sup>

En su desarrollo económico los Quimbayas dieron a estas tierras el uso en cultivos para su alimentación, tales como el maíz, yuca y frutales, por lo cual dichos indígenas se convirtieron en verdaderos agricultores

En la etapa de la colonia, los españoles arribaron a esta zona bajo la comandancia del Capitán Jorge Robledo, al penetrar en dicha provincia a su regreso de Arma en el año de 1540.

Ya en 1948 se vislumbraban los primeros asomos de la industrialización y se inicia la construcción del edificio de la fábrica de comestibles la Rosa, por la compa-

---

<sup>16</sup> LA OTRA HISTORIA DE DOSQUEBRADAS, Mitos y Leyendas, Ninfa Marín Escudero, impreso por “J.M”- Pereira. Pág. 19-20. 2006

ña norteamericana Grace Line, Dos años después la fábrica de Paños Omnes. Propiedad de la firma Compañía de Tejidos de lana Omnes S.A. de la mundialmente conocida casa productora de paños P. Cía. Teoulemonde, se establece en Dosquebradas e inicia su montaje.

La junta de Fomento del Corregimiento de Dosquebradas, que en ese entonces velaba por el desarrollo de la región, exonera de impuestos por un plazo prudencial a las empresas que desearan establecerse en Dosquebradas, inmediatamente las fábricas y empresas empiezan a surgir masivamente, dada su comodidad y estratégica ubicación entre el triangulo de oro: Cali, Medellín, Bogotá. El corregimiento de Dosquebradas dependía geográfica y políticamente del municipio de Santa Rosa de Cabal, que a su vez dependía en ese entonces del Departamento de Caldas.

Posteriormente se independizó de Santa Rosa de Cabal en 1972, dada la cercanía extrema a la vecina ciudad de Pereira, se convirtió en una ciudad satélite de ésta capital, relación que prevalece hasta hoy, y que le ha dado un carácter más comercial.

Existen varios supuestos acerca de la procedencia del nombre de Dosquebradas, una de estas es el relato del señor julio Cesar Marín, quien afirma que por los lados de boquerón, una finca o posada situada en medio de dos laderas; era este el lugar donde los viajeros y arrieros pernoctaban y se daban cita, para realizar sus transacciones comerciales; por esto se fue haciendo muy común, entre ellos decir que se encontraban en las dos quebradas. La otra versión dice que un matrimonio llegado del Tolima, al observar el lugar le encontraron un gran parecido con el sitio de donde venían, que precisamente se llamaba dos quebradas y por ello le pusieron así. Una tercera versión dice que este nombre, se debe a las dos principales quebradas que cursan por su territorio. (Anexo B mapa 2).

#### **4.7.2.1 Generalidades del municipio de Dosquebradas.**

Es el municipio más nuevo del departamento, ya que fue creado por la asamblea departamental en noviembre de 1972. Fue segregado del municipio de Santa Rosa de Cabal, del cual era su principal corregimiento. Inicio su vida administrativa como municipio independiente a partir del año de 1973.

El municipio geográficamente es pequeño ubicado entre los ríos San Eugenio y el Otún, el territorio del municipio no es muy extenso, ya que apenas mide 69 kilómetros cuadrados, está situado a 1.430 metros sobre el nivel del mar, su temperatura promedio es de 20 grados centígrados de clima húmedo y presenta fuertes variaciones o cambios de temperatura.

El municipio está rodeado por los siguientes municipios: por el norte con Marsella y Santa Rosa de Cabal, por el oriente con Santa Rosa de Cabal y Pereira, por el occidente con Pereira y por el sur, también con Pereira.

#### **4.7.2.2. La división política del municipio de Dosquebradas.**

Se estructura según el Instituto de Desarrollo Municipal en barrios y comunas de la siguiente forma (2012)<sup>17</sup> (Anexo B mapa 3) Comuna 1: Barrios Otún; El Balso; Las Vegas; La Graciela; La Esneda; La Badea, Inquilinos; Minuto de Dios; Villa Alexandra; Pedregales.

Comuna 2: El Paraíso; San Gregorio; San Rafael; El Japón; Villa Alquí; Villa Laura; Villa Fanny; La Aurora; Olaya Herrera; Coogemela; Valher; Fabio León; La Cabaña; Pío XII; Los Leones; El Carmen; Los Cámbulos; Alonso Valencia; Santiago Londoño; Camilo Mejía Duque; Los Héroes; Vela etapa I y II; Los Abedules; Altos de Santa Mónica; Las Garzas; Villa Santa Mónica; Panorama Center; Diana Turbay; Álvaro Patiño Amariles I y II Saturno y La Sultana

Comuna 3: Los Olivos; Campestre etapa A, B, C y D; El Refugio; Tairona; El Oasis; Torres del Sol; Villa del Campestre; Maracay.

Comuna 4: Santa Isabel etapa I y II; El Poblado; Lucitania; Santa Clara; Pasadena.

Comuna 5: El Prado; Terranova; Normandía; Cocolí; Horizontes; Mandalay; La Floresta; Santa Mónica; La Pradera; Rincón del Lago; La Campiña; Las Palmitas; Los Lagos; Los Rosales, Las Violetas; Portal de Santa Mónica; Los Almendros; Castellar de Santa Mónica; Catalina; Manzardas; El Remanso; El Arco Iris; San

---

<sup>17</sup> Tomado de

[www.dosquebradas.gov.co/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2985%3Acomunasbarrios&catid=30%3Aterritorios&Itemid=40&lang=es](http://www.dosquebradas.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=2985%3Acomunasbarrios&catid=30%3Aterritorios&Itemid=40&lang=es)

Simón; Barlovento; Las Quintas de Don Abel; La Pradera Alta etapa I y II; Marabel; La Calleja; Prado Verde.

Comuna 6: Los Arrayanes; Inducentro; Tarena; Buenos Aires; Guayacanes; La Primavera, El Recreo; Villa Elena; San Félix; Villa del Campo; Garma; Playa Rica; Félix Montoya; Villa Tury; Villa Perla; Villa Mery; La Estación; Montana; La Pilarica.

Comuna 7: El Progreso; Los Cámbulos; Los Molinos; Pablo VI; Milán; La Esmeralda; Torredales; Girasol; Villa del Pilar etapa I y II; Villalón; Balalika; Jardín Colonial I y II; Las Colinas; Jardines de Milán; Santa Lucía; Coomnes; Quintas de Jardín Colonial; Bosques de Milán; Villa de los Molinos.

Comuna 8: Primero de Agosto; Modelo; El Diamante; Nueva Granada; Martillo; Maglosa; Barro Blanco; Guadalito; San Diego; Versalles; Pasaje Zapata; Villa Tula y El Mirador.

Comuna 9: Puerto Nuevo; Camilo Torres etapa I, II y III; Bella Vista; Sinaí; La Mariana; Divino Niño Jesús; Los Libertadores; César Augusto López Arias; El Prado; Solidaridad por Colombia; Júpiter; Mercurio; Saturno; Venus etapa I y II; Villa María; Los Alpes; La Independencia; Luis Carlos Galán Sarmiento; El Zafiro; Portal de los Alpes; Emmaús; Zaguán de las Villas, Altos de la capilla.

Comuna 10: Carlos Ariel Escobar; La Romelia Alta y Baja; La Divisa; Galaxia; Las Acacias; Los Pinos; Los Guamos; El Bosque Carbonero; La Floresta; Estación Gutiérrez; Villa Carola; Bosques de la Acuarela; Lara Bonilla; El Rosal; El Chicó; Villa Colombia; La Semilla; Tejares de la Loma; Nuevo Bosque.

Comuna 11: Los Milagros; Siete de Agosto; Santa Teresita; La Castellana; Arturo López; La Capilla; Los Naranjos.

Comuna 12: La Carmelita; San Fernando; Guadalupe; San Nicolás; Centro Administrativo Municipal CAM; Fabrisedas S.A; Casa de la Cultura; Cruz Roja; Buenos Aires.



#### **4.8.CIVILIZACIONES DE LA ANTIGUA AMÉRICA, COSMOGONÍA E HISTORIA**

Hace más de Quinientos años, en la tierra del Taita Sol, en la tierra del maíz, de la Mamaquilla, en la apreciada y respetada Pachamama, en la tierra donde civilizaciones antiguas adoraban y veneraban místicamente todos y cada uno de los elementos que integran la basta naturaleza, tierra, donde llegarían hombres extraños, blancos, de raras lenguas y vestimentas, llevando con ellos una rara cruz, con Apus cargados de maldad y ambición, dejando a su paso solo tristeza y desolación, humillando y destruyendo atrozmente su pasado milenario.

Para el mundo del siglo XIX y parte del siglo XX, el descubrimiento y la historia de Latinoamérica se establece con la llegada de Cristóbal Colon en 1492 a nuestro continente, y con el la mentirosa e ingenua idea de civilización y de cambio que se ha escrito y enseñado durante siglos a nuestras generaciones; civilización llena de dolor, sangre, odio y ambición, doblegando una raza en aras de enriquecer las arcas imperialistas de la época, arrancando las creencias y tradiciones de los pueblos forjadas durante millones de años y que fueron desapareciendo gradualmente hasta lo que hoy por hoy es nuestra américa; pero, será que en realidad nuestras culturas antiguas tenían un pensamiento tan retrograda que seria necesario erradicar radicalmente sus creencias, su música y tradiciones, si tenemos en cuenta que ahora, a finales del siglo XX y en el tiempo actual, los estudios e investigaciones acerca del pensamiento y cosmogonía de las civilizaciones mesoamericanas y precolombinas, han tomado un rol importante en cuanto a la existencia de la raza humana y cambios de nuestro planeta tierra, cargadas de misterio y enigmas inexplicables para el hombre moderno; existen hoy en día numerosos documentos acerca de estos pueblos, pero quizá fuese sido diferente si los monarcas europeos en la época de la conquista se hubieran interesado con mas detalle por las diversas formas de vida y manifestaciones mesoamericanas y precolombina, logrando así un entendimiento delimitado y mas concreto de las numerosas justificaciones de las civilizaciones antiguas, para el mundo actual.

En este sentido, se hace necesario hablar de la existencia del hombre en américa años atrás de la conquista, para crear un vínculo de lo que fue y lo que son ahora las manifestaciones musicales de las culturas latinoamericanas.

Algunas teorías dicen que el hombre entró por primera vez en el continente americano por el estrecho de Bering, quizá ya en el año 35.000 a. C. Hay algunos indicios de la posible presencia del hombre en lo que actualmente es México ya en el año 20.000 a. C, otros mas antiguos por ejemplo en Lagóa Santa en el estado brasileño de Minas Gerais no datan de antes de 9000-8000 a. C, Los indicios más

antiguos de sociedades poseedoras de estructuras políticas y religiosas se encuentran en los yacimientos olmecas de México, sobre todo en La Venta, y en Chavín, distrito de los Andes, ambos datan de antes de 1000 a. C., por otra parte en los siglos X y XI investigaciones arqueológica demuestran que los Normandos o Vikingos, habían establecido colonias en la parte septentrional de nuestro continente y llegaron hasta la región de Massachusetts en Estados Unidos.<sup>18</sup>, también existen otras hipótesis de que el poblamiento autónomo de América del Sur, no proveniente de Norteamérica esta hipótesis se relaciona estrechamente con la teoría del ingreso por la Antártida desde Australia. En el año 1500 d. C.

Ya existían estados con economías y sociedades muy estructuradas, así como con culturas y religiones muy avanzadas: el imperio Azteca en México y el imperio Inca en los Andes Centrales. (Anexo C . Rutas de inmigración paleolítica a América)

#### **4.8.1. Civilizaciones mesoamericanas**

Según BETHEL, una de las realizaciones más notables de los mexicas (Aztecas), en el cénit de su evolución política y cultural (unos 60 años antes del contacto con los europeos), fue forjarse una imagen de sus propios orígenes, su desarrollo e identidad.

Los mexicas cuentan cómo en Aztlan Chicomóztoc, y durante su deambular en busca de la tierra prometida, eran en extremo pobres. En Aztlan se dedicaban a la agricultura para beneficio de otros. Más tarde, vivieron como recolectores y cazadores. Los mexicas siguieron a sus guías (sacerdotes y jefes). Formaban grupos que recibían el nombre de calpulli (calli: casa; calpulli: gran casa, en el sentido de «la gente que pertenecía a la misma casa»). La tradición oral y los libros indígenas coinciden ampliamente en numerosas anécdotas sobre las muchas adversidades que los calpulli de los mexicas tuvieron que superar, guiados por sus sacerdotes y guerreros.

Los mesoamericanos, a pesar de sus creaciones en el arte y otras como sus cálculos calendáricos, no sobresalieron como productores de herramientas. No obstante, los instrumentos que empleaban eran, en muchos sentidos, razonablemente adecuados. Incluían utensilios hechos de piedra, como martillos, cuchillos, raspadores, morteros, piedras de moler y otros instrumentos de una gran variedad

---

<sup>18</sup> HISTORIA DEL MUNDO, América precolombina, descubrimiento y colonización, Luis Alberto Sánchez, Imprenta FARESCO, Madrid-España.

de formas. Otros se hacían en hueso, tales como anzuelos, agujas y herramientas para trabajar el cuero. La madera se utilizaba para hacer martillos, flechas, dardos, mazas y la coa (trozo de madera aguzado al fuego en uno de sus extremos), instrumento para cavar, usado en la agricultura. Más tarde, cuando se practicó ya la metalurgia, se producían hachas de cobre, azadas, punzones, cuchillos y diversas armas.

Los libros indígenas y las transcripciones de textos hechas en el siglo XVI, de numerosos relatos, himnos y otras composiciones en lenguas indígenas, conservadas por la tradición oral, son los depositarios de las literaturas mesoamericanas. En ellas encontramos mitos y leyendas, himnos rituales, gran variedad de poemas, discursos, crónicas y relatos históricos, los orígenes de una especie de teatro, doctrinas religiosas y proclamas del gobierno. A través de estos textos, se puede alcanzar una imagen de la vida cotidiana, no sólo de los mexicas sino de otros muchos pueblos.<sup>19</sup>

El esparcimiento, la religiosidad, los ritos, las ceremonias y bailes eran parte fundamental en la existencia del hombre en esta cultura y en las demás civilizaciones, con ellas el latido de la tierra, dombos, tambores, semillas cantos ceremoniales hacían parte del legado musical de sus antepasados, que iban vinculados directamente con sus dioses y el entorno que les rodeaba, gran parte de ellos se conservaban de generación en generación a través de la tradición oral y escrita.

La música de los aztecas era de ritmo fuerte, pero carente de tono. Esto cuando menos es lo que infiere uno de los instrumentos: el gran tambor vertical, piel tensa sobre un marco de madera (huehuetl), otro era el tambor de madera de dos notas (teponaztli) era batido con palillos con hule en los extremos, el caracol, un coro de ellos era utilizado para despertar al pueblo en la madrugada, también tenían flautas como caramillos de arcilla y de caña, silbatos, gran variedad de semillas y conchas, también habían huesos perforados, usualmente eran fémures humanos, hay que decir que la música era rítmica no melódica, la música estaba ligada a las danzas, cuya función era obtener ayuda de los poderes invisibles, los cuales dependía la prosperidad de los aztecas, el baile con la música era para seducir a los dioses, los tambores eran de suprema importancia en los aztecas su sonido calmaba el alma y hacía tratables a los dioses.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> LESLIE BETHELL, ed. THE CAMBRIDGE HISTORY OF LATIN AMERICA I. Colonial Latin América, EDITORIAL CRÍTICA, BARCELONA.

<sup>20</sup> VICTOR W. VON HAGEN, LOS AZTECAS HOMBRES Y TRIBUS, EDITORIAL DIANA 1961.

#### **4.8.2. Las culturas del circuncaribe**

A finales del siglo XV, las tierras que circundan el mar Caribe estaban densamente pobladas por pueblos con estructuras sociales de rango y jerarquía diferente, que reflejaban distintos grados de complejidad social y diversas estructuras políticas, económicas y religiosas, diferenciando considerablemente la condición y categoría dentro de la comunidad.

La variedad cultural que caracterizaba a toda el área circuncaribe se reflejaba a menor escala en las complejas culturas de las regiones que la constituían. Colombia es un caso muy importante en este aspecto. Hacia el año 1500 d.C. la diversidad de organización en las numerosas sociedades avanzadas distribuidas a lo largo de sus tres cordilleras andinas y las tierras bajas del Caribe se podía equiparar únicamente con la topografía y fisiografía heterogéneas del propio país.

Los niveles más altos de desarrollo político y de influencia regional los alcanzaban un grupo de unidades políticas, incluidas las de los muiscas o chibchas, situadas en las cuencas de las tierras altas de la Cordillera Oriental; las de los denominados pueblos tairona, situados en toda la costa del Caribe y en las inmediaciones de la Sierra Nevada, de Santa María, en el extremo nordeste de Colombia; y las de los cenúes asentados en el norte de las sabanas colombianas. Posiblemente, la jefatura de Dabeiba, situada al norte de la Cordillera Occidental, junto con algunas de las comunidades quimbayas de las laderas occidentales de la Cordillera Central, en el curso medio del río Cauca.<sup>21</sup>

#### **4.7.3 La música de culturas preincásicas**

La historia musical del continente americano se remonta a muchos siglos antes de la llegada del conquistador español. Las altas culturas indígenas maya e inca dejaron huellas indelebles en el acontecer musical autóctono, que han llegado a nuestros días. La zona que comprende toda la extensión de la cordillera de los andes desde Colombia hasta Argentina, ha sido el hogar de culturas que han prosperado desde la antigüedad por sus perfectos lugares variados de ecosistemas que per-

---

<sup>21</sup> LESLIE BETHELL, ed. THE CAMBRIDGE HISTORY OF LATIN AMERICA I. Colonial Latin América, EDITORIAL CRÍTICA, BARCELONA.

miten el desarrollo íntegro de una comunidad. Las tierras divididas que hoy en día se conocen como Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina; fueron territorios sagrados para los incas; cultura que predominó en estas zonas que a las cuales los incas ofrecían ritos de benevolencia y gratitud a los dioses por dar todas las condiciones necesarias para sus vidas.

Antes que la dominación incásica se extendiera, las tribus americanas habían desarrollado sus propias fórmulas melódicas, comparables a las de otras culturas contemporáneas de origen europeo o asiático. Esto se comprueba por el número y variedad de instrumentos que se han encontrado en las excavaciones. Destaca entre ellos el interesante arco musical, de boca, con resonador o sin el --corno es el caso del arco araucano--, el único cordófono encontrado en las Américas desde la Patagonia hasta California.

Las investigaciones arqueológicas han arrojado toda clase de aerófonos tales como flautas de pan (siringas, antaras o zampoñas), flautas rectas (quena), silbatos, ocarinas, vasos, silbadores, bocinas de caracol, trompetas de barro, de cuerno y de madera, etc. Entre los idiófonos y membranófonos se encuentra gran variedad de sonajeros, palos de entrechoque y tambores de diferentes clases.<sup>22</sup>

Investigaciones científicas sobre instrumentos musicales de culturas nazca y mochica han demostrado la existencia de sistemas teóricos bastante evolucionados que incluyen la presencia de intervalos menores del semitono, cromatismos y escalas de cinco, seis, siete y ocho sonidos. El punto de contacto entre estos sistemas precolombinos y sus equivalencias con los de viejas civilizaciones orientales y europeas, abre una fascinante incógnita cuya solución aun permanece envuelta en la penumbra de los siglos.<sup>23</sup>

#### **4.8.3.1 Los incas, civilización de tradición milenaria**

Solo después de haber florecido y decaído las altas culturas que precedieron a los incas, se formó la civilización incaica, que representó en el área andina un papel similar a la de los romanos respecto de la de los griegos y de la azteca respecto de la maya: un producto tardío, en que llegaron a predominar intereses políticos,

---

<sup>22</sup> MENDOZA, Vicente. "Música Precolombina en América", Boletín Latinoamericano de Música, IV/4, Bogotá (octubre de 1938),

<sup>23</sup> "Introducción" a Los Aborígenes de Chile, de José Toribio Medina, Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. 1952.

económicos, sociales y técnicos, pero que ya no creo nuevos valores espirituales. Sus orígenes son posteriores a 1350.

Los incas fueron los herederos de una inmensa tradición milenaria que aprovecharon racionalmente en todos sus valores. La música nazca, chimú, mochica, la del imperio colla-aymara (que alcanzo hasta Copiapó) y de otras tribus, pasaron así a configurar la base de la música incásica, cuyos residuos melódicos se conservan hoy en curiosa combinación de peculiaridades occidentales, sobre todo, en el aspecto formal de una aparente armonía involucrada en la textura homofónica. Aparentemente, los incas fueron los primeros americanos en instituir un esquema formal de educación musical.

La teoría pentafónica de la música incásica fue enunciada en 1897 por el peruano José Castro<sup>24</sup>, fue adoptada sin restricciones por los esposos D'Harcourt en 1925. Estudios posteriores de Andrés Sas y Robert Stevenson han dejado fuera de dudas que la escala pentafona fue solo una de las escalas usadas por los incas. Resulta por demás difícil de creer que "los músicos y alfareros que fueron capaces de crear y tocar instrumentos tan perfeccionados hayan conocido solamente la gama de cinco sonidos".<sup>25</sup>

#### **4.8.3.2. La expresión musical en Fiestas y rituales al sol**

En el incanato, los ancestros míticos y antepasados se asociaban con todos los grandes rituales del calendario ceremonial, pero las fiestas sociales, como el Capac Raimi e Inti Raimi, eran especialmente dedicadas al festejo de los ancestros míticos y al recuerdo del origen por ser relacionadas con el principio y el fin de los ritos de iniciación de los jóvenes.<sup>26</sup>

Los sacrificios de animales, de humanos y las ofrendas de oro, plata, coca y mullu (conchas del mar caliente de las costas del Ecuador), fueron las principales ofrendas dadas a los dioses para pedir por buenas cosechas, lluvias, salud, victoria en las guerras y prosperidad para la comunidad. Estas ceremonias eran adornadas con vestimentas, danzas y músicas que daban particularidad a los rituales. (Anexo D. figura 2. Y 3. Guamán Poma de Ayala, fiestas del inti raymi).

---

<sup>24</sup> Castro, José, Sistema pentafónico en la música indígena pre-colonial del Perú. Boletín Latino-Americano de Música. Montevideo, V. 4, N° 4, oct., pp. 835-848, 1938

<sup>25</sup> Samuel Claro, Jorge Urrutia Blondel, HISTORIA DE LA MUSICA EN CHILE, Universidad de Chile, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES, editorial ORBE 1973.

<sup>26</sup> COSMOLOGÍA Y MÚSICA DE LOS ANDES. Max Peter Baumann. Biblioteca Ibero-Americana VERBUERT

Investigadores de la conquista como el fraile Diego González Holguín, Garcilaso de la Vega, entre otros, quedan muy asombrados al encontrar que en estas celebraciones a los dioses incas, hay una toda una organización y colorido en el cual, se celebran cantos y danzas las cuales los incas llamaban *El Taqui*. Según Cobo<sup>27</sup>, esta manifestación artística es un baile y una danza, en la cual intervenían instrumentos percusión como el *Húancar*, un tambor de doble membrana de distintos tamaños, elaborado con cuero de llama. También usaban tambores similares adufes que llamaban *Huancartinya*. Como instrumentos idiófonos usaban un tipo de cascara de frijoles llamados *zapaca*. En los instrumentos de viento, se encontraban flautillas llamadas *pífano* y *pincullo*. Eran usados Instrumentos similares a la flauta de pan llamada *Ayaríchic*. Otro instrumento similar al ayarichíc era la *Antara*. La *Quena* un tipo de flauta de caña, también era un instrumento muy usual en estos ritos, por último, se usaban conchas de mar o caracoles llamados *churu*. (ANEXO E. Pintura ceremonial incaica).

El *Taqui* ceremonial no solo era dirigido a los dioses, también se cantaban al poder reproductivo, poder bélico y poder creativo. El Taqui Huayllina bailado en el inti raimi y en el Capac raimi podría ser un haylliy, un canto de victoria. González Holguín traduce:

-Cantar o canto de los que vencen o triunfan: Haylli, haylli. Victoria, victoria

-Cantar de triunfo: Haylliy

-Cantar victoria al tiempo de vencer o al acabar la chacara: huayllini huayllicuni.<sup>28</sup>  
(ANEXO F. Representación de antaras incaicas en al inti raymi)

#### 4.8.4. La nueva raza

Según *Matthew Restall* en su libro " *Los siete mitos de la conquista española*"; EL mito de la devastación indígena dice que las poblaciones indígenas sufrieron un exagerado descenso demográfico por la epidemia y las guerras, pero se desmiente tal idea, pues en realidad esta devastación no fue suficiente como para que las

---

<sup>27</sup> BERNABÉ COBO nacido en España. A los 15 años embarcó para América y luego de recorrer las Antillas , Guatemala ,Nueva Granada , y Venezuela, se dirigió al Perú, llegando a Lima en 1598. Ingresó al Colegio Real de San Martín en 1599 según Rubén Vargas Ugarte en calidad de fámulo dado que no figura en el catálogo de alumnos regulares. Se ordenó de sacerdote en 1615 y fue enviado a Juli, Potosí ,Cochabamba y la Paz. En 1621 fue nombrado Rector del Colegio de Arequipa, en 1626 se trasladó al Colegio de los jesuitas de Pisco y en 1630 se le nombró Rector del Colegio del Callao. En 1631 fue enviado a México donde permaneció hasta 1642. *Diccionario Enciclopedia del Per. HISTORIA DEL NUEVO MUNDO.*

<sup>28</sup> COSMOLOGÍA Y MÚSICA DE LOS ANDES. Max Peter Baumann. Biblioteca Ibero-Americana VERBUERT

comunidades se mantuvieran estáticas y dispuestas al dominio total; al contrario, lograron siempre generar nuevas actitudes para mantener sus culturas e incluso su calidad de vida. La devastación indígena no fue, en ningún momento, causa de decadencia culturas y, en cambio, sugiere una rápida evolución de los pueblos indígenas para adaptarse a siempre cambiantes condiciones<sup>29</sup>.

En la transformación del continente a medida en que las alianzas y las guerras generaron cambios políticos, las razas indígena, negra y blanca, generaron diversos cambios en la evolución de la cultura generando nuevas formas de sociedad y vida.

La transformación social de América a partir de 1492 hasta y sus primeros siglos, fueron de un cambio abrupto en lo que a sociedad se refiere. El mestizaje da sus avances después del primer viaje de Colon, donde los navegantes de las distintas expediciones tenían relaciones sexuales con nativas, es posible que un buen número de hijos biológicos de los españoles se haya criado dentro de la comunidad indígena, sin diferencia alguna con los demás miembros del grupo. Este fue probablemente el caso de muchos que nacieron como resultado de uniones esporádicas, violaciones, etc.

El mestizaje de españoles y negros, en contraste al que incluía a los indios, no puede haber tenido mucha importancia en estos años: el grupo negro tenía el mismo problema de los blancos, la ausencia de mujeres. No sabemos tampoco cuántos negros podía haber en un momento dado en el territorio colombiano, pero el número no debe haber sido muy alto. Aunque la corona dio diferentes licencias de importación de esclavos, no se ha establecido cuáles fueron utilizados efectivamente. Sabemos que Heredia trajo negros y los usó ampliamente en sus actividades de robo de sepulturas en la costa, y según castellano, Vadillo llevó 100 en su intento de entrar a Antioquia<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Reseña de " LOS SIETE MITOS DE LA CONQUISTA ESPAÑOLA" de MATTHEW RESTALL. Luis Felipe Palacio Guerrero. Fronteras de la historia, numero 011. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH. BOGOTÁ- COLOMBIA. ISSN (versión impresa): 0123-4623 COLOMBIA.

<sup>30</sup> HISTORIA DE COLOMBIA EL ESTABLECIMIENTO DE LA DOMINACION ESPAÑOLA. Jorge Orlando Melo. La Imprenta Nacional de Colombia, terminó su impresión en agosto de 1996



## 4.9. MÚSICA ANDINA

Música andina es un término que se aplica a una gama muy vasta de géneros musicales originados en los Andes sudamericanos, aproximadamente en el área dominada por los incas previos al contacto europeo.

Su procedencia, la sempiterna región Andina situada en la parte centro-occidental de América del Sur conformada por zonas específicas del Ecuador, Perú y Bolivia, y en menor proporción Colombia, Argentina y Chile. En otros términos, son nativos de las milenarias civilizaciones Aymaras y del denominado imperio incaico Qhishwa.

Se interpreta con una variada gama de instrumentos autóctonos. En algunas regiones y países se caracteriza por la interpretación con instrumentos como la zampoña, quena, charango y bombo. En otros lugares los instrumentos básicos son el requinto (guitarra pequeña de registro alto para melodías), la guitarra, el tiple y la bandola.

Definir su música solo desde el punto de vista de su espectro sonoro y su marco auditivo pareciera ser muy mezquino. Por el contrario, una conceptualización más precisa nos llevaría a definirla como a la misma energía que se produce y desarrolla del enlace entre el ser humano y la naturaleza propiamente dicha, y que se expande, se contrae, se retrotrae y se proyecta trascendiendo su alcance en el tiempo y espacio, inexorable e infinitamente.

Como fuente del lenguaje y esencia de la comunicación, su música se constituye en la propagación y prolongación de la energía universal que se manifiesta en una constante y dinámica vibración de las relaciones entre el ser humano y la naturaleza, que definen a su vez, la búsqueda incansable de un mundo en permanente equilibrio.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Tomado de catalogo-virtual-instrumentos-andinos. Definición de música andina pág. 3. Visita 20 de febrero de 2012

## **4.10. CLASIFICACION ORGANOLOGICA**

### **4.10.1. Cordofonos**

Son instrumentos musicales que producen su sonido en base a la frotación o pulsación de cuerdas tensadas. Su sonido se basa en las vibraciones de las cuerdas en una caja de resonancia, pero actualmente podemos encontrar instrumentos de cuerda electrónicos, que producen su sonido por medio de micrófonos sensibles que captan estas oscilaciones y las reproducen por un monitor o parlante de sonido.

Existen varios tipos de Cordofonos lo cuales se dividen en instrumentos de frotación de las cuerdas por un arco y de pulsación por medio de dedos, púa o plectro.

#### **4.10.1.1 Los Cordofonos en Latinoamérica**

Desde el periodo de la conquista, en Latinoamérica, se empiezan a introducir instrumentos de cuerda traídos por los españoles, los cuales eran desconocidos para los nativos de nuevo mundo. A mediados del siglo XVI, la utilización de estos instrumentos se fue masificando por medio de la aristocracia de la época, la comunidad eclesiástica y las clases populares como los negros, indios y criollos.

De acuerdo a las laminas y dibujos realizados por Guamán Poma de Ayala (Perú 1535/1616) y las de Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (realizadas en el norte del Perú entre 1782-1785), evidencian la utilización de la Guitarra Barroca, como instrumento para las ceremonias religiosas, danzas y demás actividades músico culturales de los indígenas.

Otra teoría dice que los instrumentos de cuerda en Latinoamérica, parte en la influencia es la vihuela. Pariente cercana del laúd e instrumento más difundido en la Europa del Renacimiento. La vihuela aparecía de manera obligada en cuanta manifestación musical profana, ya cortesana, ya popular, en la España de este período<sup>32</sup>.

La vihuela fue usada por los militares en los momentos de ocio mas no para campos de batalla como hacían los indígenas con sus tambores, quenás, pífanos, etc.

---

<sup>32</sup> La Guitarra en la Música Sudamericana. Néstor Guestrin

Ya que, la vihuela tenía un bello sonido que les evocaba los paisajes y lugares de sus tierras lejanas.

La iglesia utilizó los instrumentos de cuerda como la vihuela para sus campañas evangelizadoras como lo dice una carta enviada por el padre *Techo*, en 1594, explica cómo instruía el padre *Alonso Barzana*, en el Tucumán, a los indígenas:

*"...para ganarlos con su modo a ratos los iba catequizando en la fe, a ratos predicando, a ratos haciéndolos cantar en sus coros y dándoles nuevos cantares a graciosos tonos; y así se sujetaban como corderos, dejando arcos y flechas."*<sup>33</sup>

El padre *Baltasar Telles* en su *Crónica de la Compañía de Jesús* refiriéndose a una expresión del padre *José de Anchieta* dice:

*"Con la música y la armonía, yo me atrevo a traer a mí a todos los indígenas de América."*<sup>34</sup>

La morfología de los instrumentos como el Charango andino en Perú y Bolivia, el Cuatro de Venezuela y Colombia, la Jarana en México, el Tiple colombiano, la Mejorana panameña, el Tres cubano y de otros países centroamericanos etc. nos lleva a afirmar, junto a otros musicólogos y etnomusicólogos latinoamericanos, que dichos instrumentos provienen de los Cordófonos de la época renacentista y barroca, constatándose en los países Latinoamericanos un interesante proceso de adopción de un elemento foráneo por las estéticas americanas (cuya gestación provenía desde siglos atrás en instrumentos de viento y de percusión) y cuya continuidad resultaría en una diversidad que con el transcurrir del tiempo alcanza una riqueza insospechada.

La nueva tecnología que ofrecían los instrumentos de cuerda es adoptada por los pueblos nativos americanos y por los descendientes españoles y africanos, generando peculiares formas, técnicas y estilos musicales, en arpas, violines, bandurrias, laúdes, en interesantes expresiones mestizas y/o criollas, rurales y ciudadinas construyendo a través de tiempo y en construcción permanente, identidades propias para cada grupo social y para momentos históricos precisos.

Tanto por la forma del instrumento, en forma de tronco humano, no en forma de pera u oval como las mandolinas y bandurrias, como por las afinaciones actuales del Tres, el Cuatro, el Charango, la Jarana, la Mejorana, el Tiple, se llega a la

---

<sup>33</sup> Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, Ed. Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1978, pág. 10

<sup>34</sup> Cit. por V. Cernicchiaro, *Storia della música nel Brasil*.

comprobación de que la guitarra barroca – es el instrumento generatriz de estas guitarrillas latinoamericanas que se encuentran en las culturas musicales ahora en el siglo XXI.<sup>35</sup>

#### 4.10.1.2. La Guitarra

Este instrumento fue introducido a América por los españoles en el siglo XVI en medio de la invasión a estas tierras. La guitarra basada en su antepasado la vihuela, dice el escritor Néstor Guestirn en su libro *La guitarra en la música sudamericana*, que, la vihuela fue el instrumento relacionado con los cantos litúrgicos, fiestas de la aristocracia, de la milicia y posteriormente de los indígenas en sus celebraciones y la creciente comunidad criolla.

Un escenario original se abre en la práctica musical. Por una parte en la campaña la guitarra es el instrumento obligado de acompañamiento en las canciones que el criollo entona y de la música que baila, como el "Cielito" rioplatense. Por el otro, en la ciudad, es el Salón, lugar de reunión social en donde los jóvenes burgueses librepensadores, mezclados con conservadores monárquicos inquisidores, entre discusiones alrededor de Rousseau y Voltaire, también hacen tiempo para escuchar y hacer música, con la guitarra en un papel destacado, al lado de otros instrumentos como el clavicordio. Por otro lado, cantan las voces populares con la *la vigüela*, la guitarra criolla, las manos rudas del campesino trebejan en sus cuerdas para seguir a esos versos cargados de sentimientos, emociones y aspiraciones.<sup>36</sup>

En su morfología, la guitarra consta de 6 cuerdas de distinta afinación, que comprende desde sonidos muy agudos a sonidos graves. La primeras 3 cuerdas son de nylon y los 3 bajos que le siguen son elaborados en uso filamentos de nylon entorchados en obre u otras aleaciones. (ANEXO G afinación de la guitarra)

Otras de sus partes importantes en su conformación física es la caja de resonancia, que se comprende en una tapa Frontal o tapa armónica, en la cual se encuentra la boca, el puente e internamente la estructura armónica. A los lados van sujetadas otro tipo de tapas llamadas tapas laterales o aros y finalmente en la parte posterior, se encuentra la tapa que comprende la espalda de la guitarra.

---

<sup>35</sup> El Charango Peruano. Chalena Vásquez

<sup>36</sup> La Guitarra en la Música Sudamericana. Néstor Guestirn

En la parte superior se encuentra el clavijero donde están ubicadas las clavijas. Más abajo se puede apreciar el diapasón en el cual se encuentran los trastes y el mástil.

#### **4.10.1.3 El tiple Colombiano**

El tiple es un instrumento que nace en la Colombia colonial. De acuerdo con el maestro José María Caicedo en el siglo XIX, dice que el tiple es un instrumento criollo que mantenía en todas las faenas, entre tropas, guerras, las festividades campesinas, urbanas y se fabricaban en Chiquinquirá y aguadas.

Según el musicólogo José Ignacio Perdomo, dice que se tiene referencia del tiple desde el siglo XVII por descripciones de misioneros de Tópaga (Boyacá), en 1680 anotaban que se expendían en las tiendas de aquel entonces como *“alpargatas de cabuya, saleros de palo, platillos de palo vidriado, hay hasta guitarras y triples para multiplicar las alegrías de las gentes buenas”*<sup>37</sup>.

Por su semejanza a la guitarra, el tiple en su parte morfológica, tiene los mismos rasgos a la guitarra, pero manteniendo varias diferencias como por ejemplo en sus cuerdas; ya que la guitarra tiene 6 cuerdas mientras el tiple tiene 4 órdenes de 3 cada uno.

La afinación del tiple es similar a la de la guitarra en sus primeros cuatro órdenes, pero ya que el tiple cuenta con unas cuerdas llamadas requintillas que duplican o octava la nota asignada.

El primer orden va afinado al unísono en la nota Mi. El segundo orden va afinado en la nota Si, la cuerda central y sus requintillas que van a los lados están afinadas una octava arriba, lo mismo pasa esto con el tercer orden afinado en Sol y el cuarto orden afinado en Re.

El tiple es un instrumento que se encuentra por toda la zona de la región andina Colombiana y se usa en la mayoría de los aires de esta zona como lo son los Bambucos, Pasillos, Guabina, Torbellino, Bunde, Rajaleña, San Juanero, Vueltas Antioqueñas, Caranga, Son sureño y demás ritmos que comprenden los departa-

---

<sup>37</sup> Perdomo escobar. 1963. José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Bogotá. Academia de historia, editorial A.B.C. Pág 26.

mentos de Antioquia, *Boyacá, Caldas, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Norte de Santander, Quindío, Risaralda, Santander, Tolima y Valle del Cauca.*

#### **4.10.1.4. La Bandola colombiana**

La bandola es un instrumento de la zona andina colombiana que deriva de instrumentos como la bandurria y mandolina europea. Antiguamente en Colombia, la bandola era nombrada lira y constaba de 16 cuerdas; al ir pasando el tiempo y los constructores evolucionaban el instrumento, su número de cuerdas fueron disminuyendo, hasta tener 12 cuerdas y denominarse más popularmente como bandola. (ANEXO J: tipos de bandola colombiana).

La bandola ha tenido una transformación técnica y morfológicamente por parte de Pedro Morales Pino, que incluirle un orden más y replantea la cantidad de cuerdas; pues anteriormente eran de dieciséis, luego catorce, y desde hace unas décadas, se ha convertido en la bandola de doce cuerdas por medio también de aportes técnicos valiosos que han aportado personas como el maestro Luis Fernando León, el cual generaliza los conceptos de la plumada y de propone un estudio escalístico para el instrumento. Además, aportes en el diseño hechos por Diego Estrada hacia 1961, de reducir el largo del mástil para que el instrumento alcanzara la afinación real de Do y no la de Si bemol tradicional, de Luis Fernando León hacia 1975 de hacer ampliar el ancho del mástil, volver a la bandola de doce cuerdas y probar calibres de cuerdas distintos y de Manuel Bernal Martínez luter desde 1990 y en trabajo conjuntamente con Alberto Paredes ha estudiado, que han modificado diferentes aspectos del diseño como el ancho del mástil, la separación de las cuerdas, el tamaño de escala, el puente, los tamaños de la caja, la incrustación de ésta con el mástil, las medidas generales del instrumento y el tira cuerdas. La bandola por ser parte de la evolución de instrumentos europeos, contiene partes similares a estos, las partes de la bandola colombiana son:

##### **A. Mástil, cabeza.**

1. Clavijero
2. Clavijas
3. puente
4. Diapasón, trastes
5. Mástil
6. Tacón o unión

## **B. Caja de resonancia**

7. Boca
  8. Tapa superior o tapa armónica
  9. Aro o tapas laterales
  10. Tapa inferior
  11. Puentezuela
  12. Puente
  13. Tira de cuerdas
- (ANEXO K: Partes de la bandola)

El registró y la organización de la bandola actual se comprende de 6 órdenes de 2 cuerdas cada uno el cual van afinados de la siguiente forma. (ANEXO L. afinación de la bandola colombiana).

### **4.10.1.5. El cuatro llanero**

El cuatro llanero o cuatro venezolano, es un instrumento típico de Venezuela, ya que este instrumento es tocado en la mayoría de músicas de dicho país. No obstante, el cuatro también es un instrumento típico de Colombia, ya que este se toca en la zona de los llanos orientales el cual, comparte una gran parte de sus costumbres, música, danzas etc. Con el vecino país de Venezuela.

Este instrumento es descendiente de instrumentos como la guitarra barroca y guitarrillas traídas de España en el siglo XVI en el periodo de la conquista. Algunas teorías dicen que el cuatro tiene orígenes en Egipto hace mas de 2000 años A.C.

El cuatro es un instrumento de cuerda pulsada que técnicamente se ejecuta en su mayor parte en forma de rasgueo. Es uno de los pocos instrumentos en América, que en su afinación, va en forma variada y no descendente como la mayoría de instrumentos. El cuatro por ser descendiente de las guitarrillas europeas, tiene características similares a estas o instrumentos como la guitarra. Las partes del cuatro llanero son:

1. Clavijero
2. Clavijas
3. Diapasón, trastes
4. Aro
5. Boca

6. Tapa armónica
7. Puente, puentezuela
8. Puente

(ANEXO M: Partes del cuatro llanero)

El cuatro llanero actualmente esta comprendo por cuatro cuerdas las cuales van afinadas de la siguiente manera: 1. la, 2. re, 3. fa# y 4. si. (ANEXO N: esquema de afinación del cuatro llanero).

#### **4.10.1.6. El Charango**

El charango es un instrumento tradicional de Perú y Bolivia. Tiene sus inicios en la guitarrilla barroca, pero al ir pasando el tiempo, la evolución de las culturas y el contexto geográfico. Este se va moldeando, cambiando su morfología, sus órdenes, su tímbrica, dese una guitarrilla, hasta convertirse en el instrumento evolucionado que se conoce hoy en día.

El Charango presenta un timbre mucho más agudo que las otras guitarrillas, porque afina las cuerdas logrando casi una octava más alta, repitiendo en la primera cuerda la afinación más aguda (mi). Este efecto se destaca mucho más en el Chillador o Walaycho, pequeñísimo Charango en el que además se prefiere las cuerdas de metal. Esta preferencia estética es una forma de indigenización del instrumento de cuerdas reafirmando patrones culturales andinos de origen quechua y aymara; asunto que se enfatiza con el repertorio eminentemente pentatónico que se interpreta en este instrumento tanto en Perú como en Bolivia.<sup>38</sup>

En Perú y Bolivia existen una diferencia entre el tipo de charango en lo que a su morfología se refiere. En Bolivia el charango adquiere una forma ovalada en la parte posterior del cuerpo, mientras el charango Peruano, adquiere una forma plana, como las guitarras. Según Chalena Vásquez en su libro *“El Charango Peruano”*, la diferencia del cuerpo entre los 2 charangos no radica en el tipo de influencias o evolución de distintos instrumentos, como lo manifiestan algunos estudiosos, en el que dicen que, el cuerpo ovalado viene de la influencia de la bandurria y el cuerpo plano se da bajo la influencia de la guitarrilla barroca. Chalena en su libro plantea

---

<sup>38</sup> El Charango Peruano. Chalena Vásquez



que simplemente es “la afinación del charango en Perú y Bolivia es similar, por lo que pensamos que ambos provienen del mismo tipo de guitarrilla barroca”.

Los estudios de Efraín Amador respecto al Tres cubano, nos informan de la presencia de una guitarrilla de cuerpo plano procedencia greco romana en la cultura española, antes de la llegada de los árabes a España. Es en España que se mezclan las dos formas, la de cuerpo plano y la de cuerpo abombado, de tal manera que guitarras, laúdes, bandurrias, adquieren diversidad de nombres, afinaciones, encordaduras etc. sin embargo hay algunas que adquieren mayor presencia en un lugar u otro, en un período histórico u otro. (ANEXO Ñ: imágenes de charango peruano y boliviano)<sup>39</sup>

La afinación del charango se determina a partir de la estética general de la música de los andes, el pentatonismo, ya que cuenta con 4 notas de la escala pentatónica. Esto se observa en la afinación de sus cuerdas. El primer orden doble es Mi, el segundo La, el tercero es Mi, con una variante en su par de cuerdas, ya que una es una octava arriba y la otra abajo, el cuarto orden es Do y por último su quinto orden es Sol. Si observamos su afinación encontramos gran parte de la escala pentatónica (do-mi-sol-la). El “Re”, se encuentra en la mayoría de las melodías tradicionales hechas para este instrumento.<sup>40</sup> (ANEXO O: Esquema de afinación y tesitura del charango).

#### **4.10.1.7. Bajo eléctrico**

El bajo eléctrico es un instrumento contemporáneo, creado a mediados de los años 30s por inventor y guitarrista llamado Paul Tutmarc, quien en el año de 1935 en su revista de catálogo, sacó a la venta el *violín bajo electrónico*.

En 1950 el ingeniero e inventor Leo Fender, bajo la ayuda de su empleado George Fullerton; producen el bajo en serie, con unas características muy similares a la guitarra. Años después la fábrica Fender mejora sus sistemas de micrófono y de diseño, los cuales son tomados por distintas fábricas como Gibson y estos desarrollan nuevos prototipos y gran variedad de nuevos ejemplares.(ANEXO P: partes del bajo eléctrico)<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Charango peruano <http://radiouniversidadagp.blogspot.com>

<sup>40</sup> Charango Boliviano <http://wdict.net/es/word/charango/>

<sup>41</sup> Tomado de <http://www.taringa.net/comunidades/bajistas/3740817/Pequeno-tuto-para-comenzar-a-tocar-el-Bajo- D.html>

El registro del bajo varía de acuerdo a la cantidad de órdenes que tenga, ya que existen bajos de 5, 6,7 y hasta más órdenes, todo dependiendo de la necesidad el músico. El bajo en la partitura se escribe 1 octava más arriba del sonido real. Esto se debe a buscar facilidad de lectura en el pentagrama y no agregar tantas líneas adicionales. (ANEXO Q: tesitura y afinación del bajo eléctrico)

#### **4.10.2. Aerófonos**

los aerófonos son aquellos instrumentos en los cuales se consigue la vibración sonora de una columna de aire, en Latinoamérica existe una gran variedad de instrumentos de viento, de diferentes característica según la cultura donde se haya desarrollado, existe evidencia de estos instrumentos desde civilizaciones muy antiguas como los sikus de la cultura Caral , cuya fabricación era en barro y cerámica, estos instrumentos han trascendido por millones de años y han marcado una pauta importante para la música latinoamericana actual; por otra parte la llegada de nuevos instrumentos de viento a partir del ingreso de los españoles, genero un mestizaje cultural, dando nuevas formas y colores a nuestra música.

A continuación mostraremos algunos aerófonos de las culturas andinas e instrumentos de influencia europea.

##### **4.10.2.1. La Quena**

La Quena es el instrumento de viento más antiguo que el hombre ha concebido en tiempos de la prehistoria.

Según la clasificación de instrumentos universales realizada por Sachs y Hornbostel las Quenas son flautas sin canal de insuflación, longitudinal, aislado, abierto y de medio tapadillo, con agujeros y muesca, que se encuentran principalmente en Perú.

El material ideal para la construcción de la Quena es la caña. Pero igualmente se pueden encontrar Quenas hechas de calabaza, de hueso de llama o de pelícano, de metal, de madera, de arcilla, de piedra, de plástico e incluso de tibia humana.

La quena, instrumento peculiar del indio, es una especie de flauta de una caña particular que sólo hay en las montañas ó bosques del sur del Perú. Su largo es por lo común, de media vara más o menos, y su diámetro de 2/3 de pulgada. Ninguna de sus dos bocas está tapada, y la embocadura es un resorte en forma de rectángulo, pero cuyo lado superior está eliminado y el opuesto a éste cortado en chaflán, hacia el interior, como en los clarinetes.

La quena sólo tiene cinco agujeros en la dirección de la embocadura y uno al costado, así es que sólo da semitonos muy fúnebres y melancólicos, casi siempre se toca a dúo este lóbrego instrumento, resultando el más tierno y aflictivo concierto que se insinúa en lo más hondo del alma, para anegarla en un indescriptible dolor.<sup>42</sup>(ANEXO R: imagen de incaicas tocando quenás y tipos de quenás). La afinación de una quena en sol es sol, la, si, do, re, mi y fa# .Las Quenas reciben distintos nombres según su tamaño y tonalidad. Encontramos así Quenas que van desde los 15 cms. hasta las que alcanzan los 120 cms.

Según esto los nombres que reciben son:

shilo, pingollo, kenali, lawata, mahala, quena, pinkillo, chayna, qquenacho, choquela, kena pusi, mama quena, clarin, kenakena, phusipia, phalawata, flauta chachallo, ph'alaata, puli puli, pusippiataica, san borga quena, flauta de sandia, mollo, hilawata, pink'ollo, machu quena, etc...<sup>43</sup>

#### **4.10.2.2. Zampoña o Sikus**

La Zampoña a sikus es un Aerófonos de escala diatónica originaria de la región andina fundamentalmente Bolivia y Perú su afinación es Re-Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do para tono de mi y Sol-La-Si-Do-Re-Mi-Fa para tono de la que son las mas utilizadas, aunque en la actualidad existen zampoñas de escalas cromáticas.

Las zampoñas o sikus son flautas andinas fabricadas con caña de carrizo y cuyas notas se distribuyen en dos hileras de tubos. El número de caños en cada atado puede ser variable, aunque lo habitual es de 7 en el más largo (llamado Arka) y 6 en el menor (llamado Ira). Por este motivo, tradicionalmente, los sikus se prestan a ser tocados por parejas de músicos o sikuris, que alternan notas originando las

---

<sup>42</sup> Fuente: Geografía del Perú Mateo Felipe Paz Soldán (obra póstuma corregida y aumentada por su hermano Mariano Felipe Paz Soldán) Lima: Librería de Fermín Didot Hermanos, Hijos y C., 1862, pp. 29-31

<sup>43</sup> Tomado de: <http://pacoweb.net/Quena/quena.html>

distintas melodías. En la música folklórica popular son habituales las bandas de sikuris numerosas en músicos. La familia de los sikus es muy extensa y viene marcada principalmente por el tamaño del instrumento. De esta manera partimos del menor que recibe el nombre de Chuli, seguido de las Maltas (Zampoña tipo) y por último las Zankas y los Toyos que siendo los mayores dotan de sonidos mas graves a la orquesta de sikuris.<sup>44</sup> (ANEXO S: sikus o zampoña).

#### **4.10.2.3 Flauta traversa de llaves o Boëhm**

La flauta traversa, Tiene sus orígenes muy remotos en la época de la prehistoria hace más de 25.000 años, cuando el hombre descubrió que soplando un tubo hecho de hueso o caña, emitía sonidos y que si se hacían agujeros y los tapaba o destapaba, los sonidos variaban. La evolución del instrumento fue muy larga y desde su aparición hasta nuestros días los cambios y diversidades son tan extensas que acompañan prácticamente toda la evolución del hombre mismo en el planeta.

La flauta es uno de los instrumentos más extendidos en el mundo y sus diversas variantes han sido utilizadas a lo largo de la historia en casi todos los continentes de la tierra. Su uso abarca diversos aspectos de la vida humana desde sus orígenes. Instrumento sagrado en diversas culturas, era frecuentemente utilizado para acompañar diferentes ritos religiosos y fúnebres, ceremonias de adoración o de iniciación así como cánticos y actividades de guerra y fiesta.

En el antiguo Egipto y en Asia Menor apareció una flauta traversa que provenía probablemente de la India. Esta flauta fue denominada fístula germánica, y más adelante se llamó traversa, travesera, lateral y recientemente flauta de llaves.

En la cultura musical colombiana la flauta ha estado presente en sus diversas variantes como lo son las zampoñas, flautas de millo, de carrizo, pito atravesao, etc. En cuanto a la flauta traversa en su forma moderna fue introducida en el siglo XIX y ha tenido un desarrollo continuo, haciendo parte integral de la mayoría de formaciones instrumentales de tipo sinfónico y académico.

De igual manera es un instrumento muy preciado en la música popular colombiana especialmente de la zona andina, adquiriendo una importancia particular en el

---

<sup>44</sup> Tomado de la pagina web del grupo de música KUNTUR HUASI, [kuntur\\_huasi.en.eresmas.com](http://kuntur_huasi.en.eresmas.com)

desarrollo de una tradición propia de interpretación. En Colombia se da actualmente un alto nivel de práctica en el contexto latinoamericano, con grandes logros especialmente en la proyección de talentos a nivel internacional, y una actualización permanente de la enseñanza con la utilización de las tendencias pedagógicas y técnicas más usuales en el mundo<sup>45</sup>. La flauta de llaves o sistema Boëhm esta constituida de la siguiente forma:

- *CABEZA*

- *CUERPO CENTRAL*

- *PIE.*

(ANEXO T: partes de la flauta travesa).

### **4.10.3. Membranofonos**

Los membranofonos, son aquellos instrumentos cuyos sonidos provienen de membranas tensas, a continuación mostraremos algunos instrumentos de este tipo, mas utilizados dentro del folclore latinoamericano.

#### **4.10.3.1. Bombo leguero**

El bombo leguero, es un instrumento de percusión procedente del noroeste argentino. Su cuerpo es de tronco ahuecado de ceibo seco. Sus parches (membranas) de arriba y de abajo, son de cuero de oveja, cabra, chivo, entre otros animales. Los aros que rodean los parches son mayormente de Quebracho Blanco. Estos se tocan, convirtiendo al bombo legüero en un instrumento idiofono además de membranofono. Los tientos son de cuero crudo y sirven para afinarlo. De este modo el bombo legüero es un instrumento enteramente orgánico y construido de manera artesanal.

---

<sup>45</sup> REPÚBLICA DE COLOMBIA MINISTERIO DE CULTURA DIRECCIÓN DE ARTES · ÁREA DE MÚSICA, PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA, PROGRAMA NACIONAL DE BANDAS, GUÍA DE INICIACIÓN A LA FLAUTA TRAVERSA. Bogotá, D.C., Colombia Segunda edición, 2003 © 2001, Ministerio de Cultura ISBN: 8052-84-X

Una versión cuenta que se llama legüero porque su sonido se escucha a varias leguas de distancia. En Santiago de Estero es donde se construyen la mayor cantidad de bombos y en donde más se lo utiliza para la música folclórica. En este sentido., el bombo leguero fue ganando autonomía musical hasta convertirse en el instrumento de percusión folclórica más popular de Argentina.

Para ejecutar este instrumento se deben tener dos palos de madera llamados baquetas, en algunas ocasiones en cada extremo se añaden dos fieltros de tela para darle otras sonoridades, la forma de ejecución se hace intercalando los golpes de madera con los parches o membranas, de esta manera, se logra dar el golpe característico, además de crear un sinnúmero de riquezas rítmicas<sup>46</sup>. (ANEXO U. imagen de bombo legüero).

#### **4.10.3.2. Redoblante o caja**

El redoblante, es una caja de resonancia cilíndrica de madera de doble parche. Los aros son de madera y los parches de piel de tatabro, el tatabro es un cerdo que sólo se encuentra en la región del pacífico colombiano. El redoblante se ejecuta con dos palitos de madera llamados baquetas.

En el Pacífico Colombiano se le conoce como caja. Es hecho con un cilindro de madera de 12 cm, tiene 35 de diámetro, aproximadamente, recubierto de dos parches de tatabro o chivo en los extremos los cuales son templados por dos aros también de madera. La cara inferior está atravesada por 2 a 6 cuerdas de piola, pita o vejiga de animal, estas sirven para resonar contra el parche y producir un sonido más lleno y con más vibraciones.

El sonido se produce al golpear o percutir sobre la piel que no tiene cuerdas, con los golpeadores delgados de madera, el timbre característico lo da la calidad de la cuerda al vibrar sobre la membrana posterior. El bambazú, el abozao y el porrochocoano se interpretan con este instrumento y hacen parte primordial en los grupos de chirimía.<sup>47</sup> (ANEXO V. redoblante o caja).

---

<sup>46</sup> EL BOMBO LEGÜERO, Fotografías de Javier Valado e Yann Maury-Robin, proyectobombolegero@yahoo.com.ar.

<sup>47</sup> CHÁVEZ BECERRA. Alejandra Liliana, ANAYA GUTIÉRREZ. Santiago. MONOGRAFÍA DE LA AGRUPACIÓN "LINAJE", Pereira, 2010, 36 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.

#### **4.10.3.3. Cununo**

El cununo proviene de la Voz quechua derivada de la onomatopeya del trueno; son dos toneles cónicos de fondo cerrado y parche de cuero de vacuno o de venado que se baten con las manos; el mayor se llama “macho” y el pequeño hembra. El cununo es un instrumento de la zona del litoral pacífico, su uso está circunscrito en esencia a los conjuntos de marimba. Se emplea en el contexto de la ejecución de la tonada y baile del currulao, de características netamente africanas. Se construye empleando el tronco de un árbol llamado balso, previamente desocupado hasta dejar sólo el armazón cónico, que es sellado con madera en la boca de menor diámetro. La membrana es de cuero de venado, anticipadamente tratada con un extracto obtenido de las hojas del plátano.

El ensamble de los elementos se efectúa por medio de lazos de fibra vegetal, utilizando cuñas de mangle para templarlo. La afinación del cununo se efectúa juntando las cuñas contra el armazón cónico para lograr el efecto de tensión en el parche del instrumento.

Los hay de dos variedades: cununo macho y cununo hembra, que se distinguen por su tamaño y por los efectos sonoros que esta diferencia les imprime. El macho tiene 120 centímetros de alto y la hembra 60. El sonido del cununo macho es bajo y ronco, mientras el de la hembra es alto y claro. En general ambas variedades producen notas de carácter melancólico propias de la música surgida en contextos de esclavitud. Los intérpretes de este instrumento lo tocan con las manos, sin utilizar bolillos en los dedos. De la destreza en la ejecución del instrumento depende que se puedan lograr tonalidades que se desplacen entre los registros más agudos y los más graves.<sup>48</sup> (ANEXO W: cununo macho y hembra).

#### **4.10.4. Idiófonos**

Los Idiófonos, son aquellos instrumentos que cuyos sonidos se logran por la vibración de los cuerpos en sí mismos. Las diversas culturas que habitaban lo que hoy

---

<sup>48</sup> ABADIA MORALES Guillermo. Folklorólogo, MUSICA Y ORGANOLOGIA MUSICAL. COLOMBIA PACIFIC TOMO II Pablo Leyva (ed.)

comprende a Latinoamérica, tenían una gran variedad de instrumentos de este tipo, y fueron estos el aporte de las culturas andinas a la música mestiza que surge a partir de la llegada de los españoles, algunos experimentaron cambios considerables en cambio otros permanecen intactos hasta nuestros tiempos.

#### **4.10.4.1. Maracas llaneras o capachos**

Los capachos son el instrumento de percusión de la zona de los llanos. Son dos pequeñas maracas hechas generalmente de calabazos. Su función dentro del grupo de instrumentos es la de marcar la parte rítmica y en ocasiones el intérprete del instrumento puede hacer algunas variaciones que enriquecen la percusión.

Como instrumento de percusión del conjunto llanero, las maracas se han venido transformando para ajustarse a la concepción que de su papel en la sonoridad del conjunto se tuviese en cada época o región.

El instrumento se clasifica como Idiofono de sacudimiento. La hipótesis más difundida toma como punto probable de partida la maraca ceremonial utilizada por los indígenas. En este proceso de transformación se han presentado cambios en el tamaño, la forma y constitución del instrumento que necesariamente determinan cambios en la intensidad, el timbre y la calidad del sonido producido.<sup>49</sup> (ANEXO X: Maracas llaneras).

#### **4.10.4.2. Palo de lluvia**

Un palo de lluvia o palo de agua es un tubo largo y hueco relleno con pequeñas piedras o semillas, en cuyo interior se clavan palitos de bambú o de madera, formando una espiral que se extiende a todo lo largo. Cuando el tubo se inclina suavemente las semillas caen y su golpeteo con los palitos produce un sonido que se asemeja a la lluvia o agua cayendo. Se utiliza generalmente para crear efectos de sonido ambiente o como instrumento de percusión.

---

<sup>49</sup> LEON William, Las maracas llaneras, primera parte, para sonar mejor, Revista a Contratiempos, enero de 1988.



Es un instrumento de origen americano y conocido prácticamente en todo el continente. Se considera que el palo de lluvia fue inventado por nativos chilenos y se tocaba creyendo que propiciaba las lluvias.<sup>50</sup> (ANEXO Y: palo de lluvia).

#### **4.10.4.3. Shac shas**

Las Shac shas es un Idiofono andino construido con una pulsera de tela, en la cual están cosidos una serie de pezuñas de cabra, llama o alpaca. Se colocan en las muñecas o en tobillos, principalmente durante la danza, produciendo un sonido muy parecido al de la lluvia. Son empleadas en numerosos bailes y ceremonias como acompañamiento rítmico de las bandas andinas y su existencia se remonta a culturas preincaicas.<sup>51</sup> (ANEXO Z: Shac shas).

#### **4.10.4.4. Quijada o carraca**

Aunque la quijada es un instrumento utilizado en la ejecución de música tradicional de varias regiones colombianas y latinoamericanas, Se llama así a la QUIJADA. Maxilar inferior de un burro, mula o caballo, que se golpea haciendo sonar los dientes que se encuentran flojos en sus respectivos alveolos, los que ofician de resonadores.

También se toca con un raspador, que puede ser de hueso, madera, que se frota sobre la fila de dientes. De allí que los nombres de Carraca, carrasca sean voces onomatopéyicas.<sup>52</sup>

Tres documentos del siglo XVIII nos hablan del uso de las quijadas como instrumento musical entre los negros de la costa peruana, además de dos del siglo XIX. Concolorcorvo dice que se trataba de la quijada de un asno, bien descarnada, con su dentadura floja, que era rascada por un hueso de carnero, asta u otro palo duro, con que hacían "unos altos y tiples tan fastidiosos y desagradables que provocan a tapar los oídos o a correr a los burros, que son los animales más estóldos y

---

<sup>50</sup> Tomado de: [es.scribd.com/doc/5399620/la-matracatacata](https://es.scribd.com/doc/5399620/la-matracatacata)

<sup>51</sup> Tomado de: [rubenmorenoprieto.blogspot.com](http://rubenmorenoprieto.blogspot.com)

<sup>52</sup> COSTA, presencia africana en la costa peruana relación de géneros, danzas e instrumentos musicales  
Chalena Vásquez

menos espantadizos". Un articulista del "Mercurio Peruano", en 1791, corrobora este dato añadiendo que a veces la quijada es de caballo. La ya citada obra de Martínez de Compañón, por su parte, nos muestra en una lámina que un miembro de la orquesta de la danza de "Los Diablicos" está tocando ese instrumento. Stevenson, al describir la llegada de la reina de los mandingas a la cofradía de San Lázaro, nos hace ver que en 1810 todavía se usaba, sin variante ninguna con respecto a los datos suministrados por Concolorcorvo.<sup>53</sup> (ANEXO A.A: quijada de burro o carraca).

#### **4.10.4.5. Campana o cencerro**

Se le llama así al Cencerro. En la música costeña se usa con badajo, en algunas danzas especialmente de pastoras. Campana metálica aplanada en los costados, que tiene su vértice y su boca en forma rectangular con ángulos redondeados, y que, se ejecuta como parte de la percusión en algunas danzas costeñas como la ZAMACUECA y el FESTEJO. Se toca percutiendo sobre una de sus caras con una baqueta de madera o metal, apoyando el cuerpo del instrumento en la otra mano, siendo así una campana independiente asentada<sup>54</sup>. (ANEXO A.B: Campana o cencerro).

#### **4.10.4.6. Cajón peruano**

Cuando el esclavo del África es despojado de su entorno y traído al Perú por la colonia española con la finalidad de explotar las Minas de Oro, ha sentido la necesidad de comunicación con su entorno, y encuentra alivio en la entonación grupal de cantos y ritmos provenientes de su tierra natal.

Es probable que el encierro y los maltratos sufridos por las largas jornadas de trabajo, y los viajes encerrados en barcos o galeones que parecían nunca llegar a un destino, les hizo buscar superficies y objetos a su alrededor para acompañar su música. Y así llegaban, por miles a tierras peruanas, convertidos en esclavos negros del yugo español.

---

<sup>53</sup> ROMERO Fernando, Instrumentos musicales en la costa zamba, Revista "Turismo" Touring Automóvil Club Peruano Lima, mar. 1939, año XIV, N° 137

<sup>54</sup> Hatajo de Negritos, Pastoras de Lambayeque. Vásquez, 1982, INC.1978

Los esclavos africanos en el Perú, durante los siglos XVIII y XIX, especialmente los de la costa, usaban también para sus fiestas de tambor, los cajones de fruta y otros alimentos que encontraban en desuso en los puertos, principalmente en El Callao. Y así los primeros cajones peruanos como instrumento de percusión, eran contruidos de simples cajones de embalaje a los cuales se les desclavaba una tabla para producir una mayor vibración en la madera al ser percutida por el hombre.

Al igual que la percusión, los ritmos peruanos de marcada influencia española van transformándose adoptando más elementos criollos y negros, tomando diferentes nombres, el Lando, o Lundero, el panalivio, el agüenieves (Agua de Nieve), el payandé y el festejo, para luego dar origen a la zamacueca, quedando "la chilena", otro género peruano, como baile nacional con el nombre de Marinera, en honor a la flota naval Peruana. Es así que el cajón se convierte en el instrumento peruano básico de percusión para la música del país.

El cajón peruano se utilizó en un principio única y exclusivamente para la música negra peruana, pero a principios de la década del 50 se incorpora al vals, el vals jarana, la marinera, el tondero. Pero es en la década de los 70's que el cajón se difunde ampliamente entre grupos de folklore negro y gracias a la destacada participación de agrupaciones como el Conjunto Nacional de Folklore, dirigido por Victoria Santa Cruz, y la conocida agrupación "Perú Negro", dirigido por Ronaldo Campos.

Fue Paco de Lucía quien introdujo el cajón peruano en la música flamenca y lo importó a España, por la década de los 70's. Esto sucedió durante una visita del guitarrista flamenco al Perú; el músico quedó impactado por la sonoridad y el ritmo que Caitro Soto, maestro percusionista del cajón, obtenía del instrumento. Así que le pidió a Caitro Soto que de inmediato le consiguiera tan magnífico instrumento y que le enseñara al percusionista que venía con el maestro De Lucía los toques básicos del cajon peruano. A los pocos meses todos los flamencos de España lo incorporaban a sus conjuntos y actualmente han llegado al extremo de afirmar que su origen es español.<sup>55</sup>(ANEXO A.C: Cajón peruano).

---

<sup>55</sup> COSTA, presencia africana en la costa peruana relación de géneros, danzas e instrumentos musicales Chalena Vásquez pág. 75, lima – Perú.

#### **4.10.4.7. Güiro**

También llamado RECO/RECO, es una calabaza alargada a la que se le han hecho unas ranuras que se raspan con un instrumento de madera, metal o peine. Su presencia en el Perú data del siglo XVIII, usado por la población negra. Cae en desuso y vuelve a incorporarse en las últimas décadas tanto en la música criolla como en otras expresiones populares peruanas. (Santa Cruz, 1964?)<sup>56</sup> (ANEXO A.E: Imagen del güiro).

#### **4.10.4.8. Platos**

Es un instrumento de percusión, perteneciente a la familia de los idiófonos cuya proveniencia es europea, de sonido indeterminado. Se ejecuta por medio del acto de percutir o por fricción, para el formato de chirimía su construcción es artesanal a partir de hoja galvanizada de aluminio o antiguamente se hacían de hierro común, se compone por dos tapas con una dimensión aproximada de 24 o 25 cms, aunque puede variar según el fabricante o los ejecutantes. En su parte central poseen una cúpula que sirve para ubicar la correa donde se sostienen los platos. Para hacerlos sonar se deben entrechocar uno con otro deslizando las superficies en s realce en ciertos pasajes necesarios.

El ejecutante debe mantener ciertos esquemas rítmicos periódicos para las partes introductorias, otro acompañamiento rítmico para el desarrollo de las estrofas y puede ejecutar el levante o puente para llegar a los coros o improvisaciones que sirven de clímax en el momento de tocar. También pueden ejecutar cierres o e esquemas específicos para determinar que deben bajar a un menor volumen los instrumentos de percusión que están siendo tocados a la par con ellos.<sup>57</sup>(ANEXO A.D: Platos del choco)

---

<sup>56</sup> COSTA, presencia africana en la costa peruana relación de géneros, danzas e instrumentos musicales Chalena Vásquez pág. 86

<sup>57</sup> CHÁVEZ BECERRA. Alejandra Liliana, ANAYA GUTIÉRREZ. Santiago. MONOGRAFÍA DE LA AGRUPACIÓN "LINAJE", Pereira, 2010, 44 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.

## 4.11. RITMOS

### 4.11.1. Bambuco

Sobre la denominación bambuco pueden considerarse cuatro tesis: la primera tomó pie en la declaración anotada en la María de Jorge Isaacs, que atribuía al bambuco un origen africano al su ponerlo oriundo de la pequeña localidad de Bambuck, en la Senegambia francesa, África Occidental; tesis debatida y desechada finalmente por Añez, Zamudio y otros musicólogos, ya que en dicha localidad y vecindario jamás pudo hallarse tradición de canto, música o danza, ni remotamente relacionada con nuestro bambuco, como en cambio, sí pudo observarse la fuente del bunde del Litoral Pacífico en el canto y danza llamados Wunde, en Sierra Leona, África Occidental inglesa y su supervivencia actual en esa región, según grabaciones realizadas por Mongheri y recopiladas por la Comisión colombo-británica en 1961-62. De otro lado y como argumento sociológico, es notable la indiferencia que el bambuco produce en las zonas mulatas y negras colombianas. No sobra explicar que lo que se llama bambuco en el Litoral Pacífico colombiano no es el aire andino que todos conocemos, sino el mismísimo Currulao, típicamente africano.

La segunda tesis sostiene que en el Litoral Pacífico existió una tribu indígena llamada de los indios “bambas” y podría suponerse que los aires musicales de tales indígenas llevaran el nombre de bambucos por ser de los bambas. También en la llamada “lengua quillacinga” hay –según cita Ortiz en su lingüística aborigen –, siete toponímicos con terminación uco y dos antroponímicos de igual característica. En la misma lengua hay toponímicos con la raíz bamba. También se dijo en alguna ocasión que el uso de las bambas en la ejecución del canto pudo haber determinado el que esos cantos que utilizaban bambas recibieron el nombre de bambucos. Bambas son las sucesiones de coplas con pie forzado y sobre un mismo tema.

La tercera tesis explica que la denominación bambuco fue dada por los españoles (como voz castellana) al aire nativo indígena y a su danza por la característica de “movimiento trémulo” que asiste al bambuco como canto, tonada y danza. La raíz griega *bamb* que hallamos en el verbo *bambalizo* indica precisamente movimiento trémulo. Y del griego pasó al latín *bambalio* que es denominación del tartamudo, esto es, del que habla trémulamente.

Acaso en “bambú” también opere la misma raíz, de no ser voz malaya, y ya sabemos cómo la voluble gramínea es nuestra tropical “guadua” o bambusa americana.

La cuarta tesis, muy reciente puesto que apenas la hemos sugerido en el año 1970, se refiere al uso del instrumento musical llamado “carángano” que está constituido por un tubo de guadua (bambú) al que se saca una tira de corteza longitudinalmente y, sin desprenderla, se levanta en sus extremos con dos pequeños puentes de madera y se socava debajo de ella el cuerpo de la guadua, para hallar la cavidad del tubo. Esta tira va a operar a modo de una cuerda vibrátil cuyo sonido comunica a la oquedad de la guadua que le sirve como caja de resonancia. La cuerda o tira se golpea con una varita o se frota con una vejiga de res, dentro de la cual se han colocado granos de maíz o semillas duras antes de inflarla. Este instrumento fue popular en nuestra costa norte, pero hoy sólo se conserva en Venezuela y en el Huila. Es uno de los principales elementos de la “cucamba” o conjunto musical huilense que se utiliza en la ejecución de los Rajaleñas. Pues bien: los chombos o negros de las Antillas inglesas, traían a tierra firme (Litoral Atlántico y Venezuela), esos caránganos o tubos de bambú que ellos llamaban “bambucos”. Por derivación, todas las músicas ejecutadas en esos instrumentos se llamarían “música de bambuco”. No quiere ello decir, que se identificaran con nuestro aire o tonada-base de la zona andina, pues en nuestro litoral norte no existe el bambuco. Tampoco en Venezuela hallamos el bambuco propiamente dicho sino como curiosidad fronteriza.

Por razón de su estructura, el bambuco ha sido considerado por nuestros musicólogos como aire típicamente mestizo (melodías indígenas colombianas y ritmo posiblemente vasco, según Bermúdez Silva). A causa de su gran dispersión (trece departamentos) es el aire musical más representativo de lo colombiano entre todos los nuestros.

#### **4.11.1.1. La ejecución vocal**

El bambuco como canción fue inicialmente canto de trovador solo, que acompañado de tiple, era funcional en serenatas y salvas. Luego se generalizó y popularizó en los ámbitos de las dos voces llamadas “primos” y “segundos”, tradicionales y característicos en los bambucos de hoy. La conjugación de tres voces y el arreglo coral escapan al ámbito folklórico, como es obvio, por no ser tradicionales.

#### 4.11.1.2. La ejecución instrumental

El trovador provisto de tiple o de guitarra es quizá lo más adecuado a las serenatas de tipo “amoroso”. En las de cortesía u homenaje resulta más apropiada la conjugación instrumental llamada “estudiantina”. Las ya casi extinguidas “arpas” y “liras” conjugan un instrumental ambiguo. Las estudiantinas constan de bandolas, tiples, guitarras y percusión. Las bandolas a veces se refuerzan con otro instrumento melódico que es el requinto, y la percusión está circunscrita al “chucho” o al “guache” y ocasionalmente a la “pandereta” y a las “cucharas”. En el bambuco sanjuanero se refuerza la percusión de la estudiantina con la tambora o bombo. La “estudiantina” como conjunto de cuerdas típicas es el más calificado para la ejecución de bambucos folklóricos. Para los solamente populares, no tradicionales y por ello no folklóricos se utilizaban “arpas” y “liras” cuyos nombres corresponden a instrumentos clásicos no usados en ellas pero sustituidos por los cordófonos populares asociados a la flauta, el violín y aun el piano. Para las ejecuciones al aire libre, música de ferias y plazas, se prefieren las “bandas” pueblerinas que resultan insustituibles por sus múltiples ventajas: sonoridad, acompañamiento de danzas en ámbito abierto y muy amplio, empleo que no requiere aditamentos eléctricos, de amplificación, etc. Naturalmente en el rigor de lo estricto folklórico musical resultan adecuados solamente los “timbres instrumentales” típicos que no son otros que los de la “estudiantina” más o menos numerosa con base en los tres cordófonos cordilleranos: tiple o requinto, bandola y guitarra más la percusión ya mencionada. Porque esta música, funcional de ámbito restringido o por mejor decir “música de cámara”, se desarrolló en el recinto de las ventas camineras o pueblerinas (típicas chicherías y guaraperías), lamentablemente enajenadas a las impersonales tiendas de hoy. Las fondas, que en su calidad tradicional constituían los clubes campesinos, desprovistos hoy de la bebida ancestral indígena, tan importante como el “pulque”, la “cidra y cerveza” o el “mate” o el mosto llamado también chicha, en Chile, bebidas nacionales, en Méjico, Alemania, Argentina o Chile, respectivamente.<sup>58</sup>.

#### 4.11.2. Pasillo

---

<sup>58</sup> Guillermo Abadía Morales, *La Música Folklórica Colombiana*, Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1973.

Un aire aculturado que tuvo extraordinaria acogida en el medio mestizo de la zona andina colombiana, fue el pasillo como expresión vocal, instrumental y coreográfica. Es importante que hagamos un enfoque histórico para explicar su proceso de aculturación.

Las consideraciones sobre el pasillo, en lo que corresponde a su expresión coreográfica, forzosamente han de tener un enfoque histórico, pues han sufrido un curioso proceso de gestación, de desarrollo y de extinción. Por ello, no podríamos hablar de un enfoque folklórico sino en lo que atañe a las formas instrumentales y vocales de la tonada conocida como pasillo.

En lo histórico, el pasillo apareció a la vida nacional por los años de la Colonia (hacia 1800) cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y de criollos acomodados, buscó la ideación de un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que se hallaba instalada; mal podría llevar a los salones, los aires y danzas de tipo eminentemente popular como el torbellino, el bambuco o la guabina que tenían un carácter que entonces se llamaba “plebeyo”. Se trataba, pues, de hallar una modalidad coreográfica, y aun musical, que se aviniera con las características de los saraos y recepciones palaciegas, fijando a la vez una barrera de atuendos, vestuarios y atributos de danza que limitaran el acceso popular a estas formas coreográficas.

Siguiendo la norma de uso para orientar el gusto por el patrón cultural europeo, se pensó precisamente en la danza que mayor auge tenía por aquella época, en Europa; el waltz austríaco que en España, desde la dominación de la Casa de Austria, pasó a ser el vals español como la valse en Francia. Sin embargo, el proceso del vals a su vez, parece remontarse a la Edad Media. Thoinot Arbeau (1588), citado por M. Brenet, nos indica que tuvo origen en la danza volte que era una especie de Gallarda provenzal, procedente de la segunda parte de la danza llamada *tourdion* medioeval; la primera parte era la baja-danza.

Observemos que Volte y *Tourdion* indican “vuelta” y que el verbo walzen indica “dar vueltas bailando”. Para los alemanes el vals procedería del *springtanz* (danza saltada). En algunos *lieder* del siglo XVII aparecen melodías de vals. De esta misma familia fueron hasta el siglo XIX las danzas: waltz, roller, dreher, deutscher tanz, allemande, danza tedesca y landler. El waltz comenzó, pues, como danza popular de Austria (M. Brenet) y pasó a danza ciudadana. La forma moderna surge hacia 1800 con la divulgación de los compositores Lanner y Jo-han Strauss, padre.



En América surgió el nuevo valse en la primera década del siglo XIX adoptándose en Colombia, Venezuela y Ecuador, pero esta adopción determinó un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el de valse. La celeridad del pasillo puso en prueba a los bailarines más diestros y se convirtió en una “pieza de resistencia” en que un bailarín, después de tres o cuatro ejecuciones quedaba físicamente agotado. Era de rigor en los salones el uso del pañuelo en la mano para no impregnar de sudor a la dama, ya que se trataba, no de una danza suelta popular sino de un baile “cogido” en que la pareja estrechamente abrazada por la cintura debía girar velozmente muchas veces hasta provocar el vértigo; eran frecuentes los desmayos en estos saraos muy concurridos.

En Colombia fue sufriendo el pasillo una paulatina influencia de otros aires pues al pasar a los estratos populares por curiosidad o por imitación que estos hacían, recibió la influencia del bambuco, haciéndose en la ejecución vocal más lento y cadencioso, adoptando calderones, hasta el punto de que en algunas interpretaciones resulte difícil afirmar que son aires de pasillo o de bambuco. En Ecuador recibió a su vez la influencia del “sanjuanito” y por ello el pasillo ecuatoriano es lento y quejumbroso. En Venezuela no podía recibir influencia de un aire tan diferente y ajeno como el joropo y conservó su carácter de canción melancólica. En cambio, de un baile, tomó el joropo, uno de los pasos de rutina que es el actual “valsiao”.

El pasillo colombiano se popularizó en Nicaragua y Salvador sufriendo pequeñas modificaciones ambientales. Es curioso que en Guatemala no se hubiera convertido, el pasillo, en baile o tonada popular, cuando fue precisamente allí en donde nuestro eximio Morales Pino lo divulgó más. El ecuatoriano pasó al Perú, tomando también carta de ciudadanía.

Etimológicamente la denominación de “pasillo” como diminutivo de “paso” se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, si el “paso” corriente tiene un compás de  $2/4$  y una longitud de 80 centímetros, el “pasodoble” como marcha de infantería tiene un compás de  $6/8$  y una longitud de 68 a 70 centímetros. El “pasillo”, en compás de  $3/4$  tiene una longitud de 25 a 35 centímetros.

#### 4.11.2.1. El pasillo instrumental

Al advenimiento del nuevo vals criollo que era el pasillo, no sólo las clases sociales de la aristocracia y la pequeña burguesía se aficionaron a esta novedad, sino que el propio pueblo proletario, entró en la corriente modal y fueron tantos los compositores populares (que hacían escritura musical) y los folklóricos (que la silbaban, tarareaban o montaban melódicamente en sus instrumentos) que el repertorio de los pasillos sobrepasó rápidamente el del bambuco que era el más extendido. Así hoy podemos contar como el más copioso repertorio antiguo y moderno, el de los pasillos.

Si en los salones predominaba la ejecución al piano (y para el piano se escribió la inmensa mayoría de los pasillos signados) o las conjugaciones llamadas arpas y liras que asociaban violines y flautas al piano o a los cordófonos populares, a veces asociados al laúd, en el ambiente puramente popular no se salía de los grupos de cuerdas llamados “estudiantinas”, con percusión de “chuchos” y “guaches” y más habitualmente para este caso especial de los pasillos, de “panderetas” y “cucharas”. En la ejecución instrumental del pasillo hoy se considera insustituible la percusión de “cucharas” que llenan su función de cencerros o, mejor aún, de castañuelas criollas; pero estas cucharas no van enfrentadas como las castañuelas por su cavidad, sino por el dorso.<sup>59</sup>

#### 4.11.3. El Joropo

Entre los aires mestizos, el torbellino es al que se atribuye un más fuerte ancestro indígena, pero el que heredo más el ancestro español, fue el joropo. Tonada-base o tonada-tipo de la zona de los Llanos Orientales de Colombia, zona que abarca la gran llanura oriental desde San Martín del Meta, hasta Casanare de Boyacá y la Intendencia [hoy departamento] de Arauca. Su origen tiene una indudable raíz española y, a semejanza del jarabe mejicano, conserva, tanto en el canto como en la coreografía, los portamentos o arabescos de la voz y el zapateo flamenco, a más de la jacarandosa altisonancia, sin punto de comparación con los aires y danzas indígenas. La etimología de “joropo” parece derivarse del árabe “xárop” que tra-

---

<sup>59</sup> Guillermo Abadía Morales, *La Música Folklórica Colombiana*, Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1973

duce “jarabe”, sirope o hidromiel. Se sugirió la derivación del quechua “huarapu” (que dio origen a “guarapo”) con base en la observación del viajero y explorador francés Edouard André, en la publicación “América Equinoccial: Colombia - Ecuador”, editada por Montaner, en Barcelona, por 1884, citado por Perdomo Escobar. Allí dice: “en los Llanos Orientales de Colombia se ejecuta una danza, que, como su tonada musical, se llama ‘guarapo’”. Agregamos en Venezuela existe todavía en algunas regiones del llano, el guarapo, como tonada y danza pero es el mismo joropo.

El joropo casi siempre tiene como base del canto un relato en verso, más comúnmente de los llamados “corridos” y a veces bambas, ensaladas o simples sucesiones de coplas. El canto se desarrolla en forma muy particular y caprichosa y revisite frecuentes caídas de la voz, alteraciones del tono, melismas o arabescos que le dan gran vivacidad y que adelantan su ancestro de “cante jondo”. Como el llano colombiano en su sector oriental continúa geográficamente en el Llano venezolano, el joropo pertenece por igual a ambos países, pero Venezuela lo ha hecho su tonada y danza nacional y le ha dado el prestigio y exaltación que merece. El instrumental típico usado tradicionalmente en el joropo colombiano consta de: cuatro, requinto y carraca. El bandolín que remplazaba a veces al requinto, está casi abandonado. Recientemente, ya en la región de Arauca por vecindad limítrofe, ya en los festivales populares pseudo-folklóricos y por esnobismo de turistas, se ha echado mano del arpa usada en Venezuela tradicionalmente, en cambio de nuestro requinto y han agregado los “capachos” o maracas, en cambio de nuestra maravillosa carraca. Quienes hemos vivido la realidad llanera en diferentes épocas pasadas (1927, 1933, 1940) y en el ámbito de los hatos del “Llano adentro”, no podemos transigir con estas adulteraciones del instrumental que en nada benefician la “calidad” de la música folklórica y le restan autenticidad artificialmente.<sup>60</sup>

#### **4.11.5. El Pasaje Llanero**

No es cosa diferente del joropo que es la tonada base. Podría definirse como un joropo lento, cadencioso, en que el texto o letra utiliza de preferencia temas des-

---

<sup>60</sup> NUESTRA MUSICA MESTIZA, Guillermo Abadía Morales, Dirección de divulgación cultural, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1973, el abedul.

criptivos, amorosos, líricos. A causa de la popularización del arpa venezolana en algunas zonas del Llano colombiano (Arauca y centros con vías carreteables) ha aumentado en forma muy notoria el repertorio de los “pasajes” hasta el punto de igualar y aun sobrepasar el de los joropos clásicos. Si el joropo, al modo del torbellino andino, usa más el coplerío regional que los textos poemáticos, en el Pasaje, como en el caso del bambuco, ocurre lo contrario: que los textos preferidos son las narraciones poemáticas, con unidad en la complejidad como se requiere en las canciones líricas. Esto ha motivado el fenómeno de que la calidad literaria de los textos se ha rebajado en los pasajes pues se ha echado mano de poemas medianos o pésimos para musicalizarlos.

No ocurrió eso en el bambuco pues coincidió su auge con un notable desarrollo literario en que los músicos capitalinos tenían a su disposición todo el parnaso colombiano y un amplio repertorio de poesías extranjeras que se divulgaban en diarios y revistas con gran profusión en el siglo XIX y primeras décadas del XX. Aquí volvemos a destacar la distinción que hemos establecido siempre, de que cuando menos hay dos especies distintas en cada género musical (bambucos, torbellinos, guabinas) uno estructurado con mayor o menor técnica y otro espontáneo que es el que posee características más folklóricas. De la coreografía del Pasaje nada puede decirse sino que es la misma del joropo pero realizada con la lentitud requerida.<sup>61</sup>

#### **4.11.4. San Juanito**

El sanjuanito (San Juan o Sanjuán, San Juanito o Sanjuanito) es considerado el Ritmo Nacional Del Ecuador, de origen prehispánico con ritmo y alegre y melodía melancólica (2/4) en tonalidad menor, también lo han notado en 2/2.

El sanjuanito es un ritmo musical andino propio del Ecuador. Es originario de la provincia de Imbabura y está marcado por la alegría de sus interpretaciones. Con claros matices del fox incaico y del rasgueo de guitarra, el sanjuanito resume en sus festivos compases la historia del mestizaje. La historia del sincretismo cultural entre nativos y españoles.

---

<sup>61</sup> Abadía Morales Guillermo, NUESTRA MUSICA MAEZTIZA, EL ABEDUL, Bogotá-Colombia.

Para algunos se habla de dos tipos de sanjuanitos. El primero de arraigo indígena y el segundo de un claro espíritu mestizo. Cada uno con sus signos particulares. Para el indígena bailar el sanjuanito expresa un mensaje comunitario de unidad, sentimiento, identidad y relación con la madre tierra (Pacha mama). Producto de un proceso de "intiraymización" que hermanó a los pueblos quichas, quechas y aymaras de Ecuador, Perú y Colombia.

El musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno ensaya sobre el origen de este ritmo, y aclara que se debió al hecho de que se danzaba durante el día que coincidía con el natalicio de San Juan Bautista, fiesta establecida por los españoles el 24 de junio que coincidía con los rituales indígenas del Inti Raymi.

El Inti Raymi es la celebración de la cosecha y está dado por el calendario agrícola. Por ello a través de la danza, del baile y la fiesta se convoca a toda la comunidad. Características inscritas en la sonoridad y acentos del sanjuanito. De allí que sea un baile compartido, colectivo y de reafirmación social.

El Sanjuanito mestizo, asume en su composición parte de la instrumentación española como la guitarra. Asimismo tiene un mensaje de algarabía e identidad nacional. A diferencia del pasillo es un ritmo alborozado y bailable que se ejecuta en las festividades de San Juan. Su estructura sirvió para que se adaptaran muchos villancicos.

Al parecer, el sanjuanito tiene origen prehispánico, si tomamos en cuenta la influencia incaica traída desde Perú durante la expansión del Tahuantinsuyo. Las primeras muestras conocidas de este ritmo fueron interpretadas por el artista ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro.

Para los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita D'Harcourt quienes realizaron investigaciones de campo en Perú, Bolivia y Ecuador, el sanjuanito, es originario de la Cultura Inca, posiblemente una derivación del Huayno Cuzqueño

Segundo Luis Moreno, y otros autores no aceptan esta hipótesis por las siguientes razones:

La invasión de los Incas en la zona de origen del San Juanito en lo que hoy es el Cantón Otavalo, donde habitaban los indígenas Caranquis e Imbayas, el sometimiento inca en esta región fue por muy poco tiempo, luego de este suceso, se produjo la invasión española, lo que no da el margen de tiempo para pensar con seguridad que los incas difundieran o establecieran su música en ese lugar.

Según cronistas españoles, este tipo de música era ya muy difundida en las regiones andinas desde mucho tiempo atrás de la formación del imperio inca.

No existe en otras regiones andinas evidencias de instrumentos autóctonos del Ecuador, como el rondador o similares. En el museo del Banco Central del Ecuador, existen reliquias del rondador construido con plumas de cóndor, instrumento básico para la interpretación del sanjuanito que data de épocas pre hispánicas.

Actualmente se interpreta con la mezcla de instrumentos autóctonos del Ecuador como: el rondador, el pingullo, el bandolín, las dulzainas, etc. Se suman instrumentos extranjeros como: la guitarra, la quena, los bombos, las zampoñas, etc. En la actualidad, el sanjuanito es parte del repertorio musical en fiestas populares y reuniones sociales de todo el país, se baila en forma de círculos, trencitos, etc. Siempre, con un profundo sentido comunitario.<sup>62</sup>.

#### **4.11.5. El Landó**

Es un aire típico de la costa peruana y perteneciente al folklore negro, se interpreta de forma musical y coreográfica. Tiene un ritmo muy complejo acompañado principalmente por el Cajón y los bordones de la Guitarra Criolla.

Su origen aún no está claramente dilucidado, algunos investigadores aseveran que el vocablo viene de la voz Lundú, el cual era una Danza angoleña de ceremonia nupcial, traída por los esclavos negros, y en la cual se recreaba una pantomima del acto copular, culminando con un golpe de pelvis con pelvis. Más tarde se popularizó con el nombre de Lundero, en la villa de Santiago de Miraflores de Saña, provincia de Lambayeque, y dando origen más tarde al Tondero. Mientras, en Lima, evoluciona dando lugar a la Zamacueca, y fue rebautizada por Abelardo Gamarra, en 1879, como Marinera

Según don Vicente Vásquez (en una entrevista de 1978), la primera noticia que tuvo del Landó era una versión fragmentada de un pregón que decía "Zamba malató landó". Esta canción fue grabada por Nicomedes Santa Cruz en el disco "Socabón", a la cual don Vicente Vásquez le pone acompañamiento guitarrístico. Los grupos profesionales de música suelen considerar al Toro mata como perteneciente al género Landó. Cabe recordar que Cecilia Barraza grabó una recopilación hecha por Caitro Soto de un tema tradicional de la zona de Cañete llamado Toro ma-

---

<sup>62</sup> Corporación musicológica ecuatoriana CONMUSICA, Op. Cit. P. 1276

ta. Sin embargo, en la zona de Cañete los pobladores lo identifican como un género con nombre propio: "Toro Mata"<sup>63</sup>.

Estos dos temas: Toro Mata y Zamba malató, son tomadas como base para la elaboración o consolidación del género conocido actualmente como Landó, a través de logradas composiciones de autores como Chabuca Granda y Andrés Soto

El Landó, se destaca por ser gran parte de la cultura peruana, en sí, es un producto de la época colonial española. Sus raíces, claro está, son africanas y para poder apreciar la música afro-peruana, a continuación, te ofrezco algo de la historia africana en el Perú.

Los esclavos fueron traídos a Perú con mucha cautela. Estos fueron dispersados por América, dando dificultad a la rebeldía africana. Dificultad porque los esclavos en el Perú fueron de diferentes tribus, de esta manera se garantizaba el amansamiento de los esclavos y se disminuía la cantidad de rebeldes.

En el siglo XVI, los esclavos se desenvolvían, principalmente en la minas para trabajar el oro y la plata de los Andes. Desgraciadamente la altitud desfavorecía la sobrevivencia de los esclavos, ya que no estaban acostumbrados a la altura de los Andes. Muchos murieron por la terrible condición en que vivían y la calidad de vida que les fueron ofrecidas por la corona española. Los esclavos también trabajaban las haciendas españolas en la costa peruana, donde el clima suele ser caliente, gracias a los desiertos costeros.

Fue en estas haciendas donde la música negroide-peruana dio brote. Restringidos en cada aspecto de sus vidas, sin libertad, y sin expresión autónoma, la música y el baile fueron una manera de desenvolverse entre sus comunidades, de protestar la toma de su libertad en contra de los españoles. Eventualmente los españoles prohibieron los instrumentos caseros a los esclavos, pero la música y la danza africana seguía viva a espaldas del español.

La música negroide-peruana, siempre ha sido popular entre los afro-peruanos, pero ahora es reconocida por todos los peruanos y a través del mundo.<sup>64</sup>

#### **4.11.6. Huayno kalampeo**

---

<sup>63</sup> Tomado de una Investigación de campo hecha por la musicóloga CHALENA VASQUEZ, 1978 Lima-Perú

<sup>64</sup> Tomado de <http://www.folklorperuano.com/Generos/lando.html>

Las formas de ejecución también son diversas, sin embargo debemos anotar que una característica de la técnica de ejecución del Charango Peruano es la colocación oblicua de la mano izquierda; distinta a la posición que se emplea en la guitarra y que se usa para tocar el charango en Chile, Argentina y Bolivia.

Además, el estilo del Charango Ayacuchano, enfatiza el uso del trémolo realizado en dos cuerdas, mecanismo que ayuda a prolongar la duración de las notas para que se aprecie mejor la línea melódica.

Y también recordemos el “Kalampiado”, forma en la que rasgueando velozmente todas las cuerdas y punteando una melodía, se adquiere un estilo singular especialmente desarrollado en el Altiplano peruano boliviano.

#### **4.11.7. Caporal Boliviano**

El Caporal es una danza perteneciente al Neo-Folklore boliviano cuyas raíces están en la SAYA, ritmo y baile se inspiran en el TUNDIQUI. Es una danza muy bella que tiene una vestimenta muy elegante que le da una identidad muy juvenil demostrando en sus ademanes un carácter muy decidido. Su coreografía es infinita. Sin duda, los jóvenes que lo bailan lo hacen sin prejuicios raciales pues no se pintan la cara de negro, y de esta manera rinden su solidaridad a nuestra población Afro-Boliviana.

Para tener una visión más clara sobre la evolución de la danza del caporal, es necesario previamente establecer la diferencia existente entre ésta y el ritmo de saya. Conforme a la información recopilada por el experto folklorista Jorge Godínez Quinteros, existen distintos ritmos dentro de la cultura afro-boliviana que a continuación veremos: la zamba representa la danza del monarca negro, la tuntuna representa la danza de los consejeros ancianos, el tundiQUI la danza del pueblo, la saya es la danza de los jóvenes en edad de enamorara y, por último, el capanga que es la danza de la guardia real (preferidos del rey), que se constituye en sinónimos del caporal.

Según Godínez, la saya se convierte para el hombre de color en el máximo instrumento de expresión espiritual, cultural y social, a través de esta (que es mezcla de diferentes ritmos de percusión tocados simultáneamente y acompañados por cánticos), expresa sus sentimientos de alegría y tristeza, sus vivencias, su realidad.



Los caporales no son en ningún caso la estilización de la saya, sino más bien, del ritmo del tundiqui (danza en la que los aymaras se pintan el cuerpo de negro y cantan coplas golpeando bombos pequeños a dos tiempos).<sup>65</sup>

#### **4.11.8. Zamba argentina**

La zamba argentina es uno de los ritmos más románticos del folklore popular argentino, es una danza descendiente de la zamacueca o marinera, que ingresan a Argentina, Chile y Bolivia provenientes de Perú. La corriente ingresante desde Chile se asienta en la región cuyana argentina, dando origen a la cueca cuyana, y la proveniente de Bolivia es la que dio origen a la cueca norteña y a la zamba en la región noroeste de Argentina. Ambas comparten su estructura, y conservan con la zamacueca, relación directa en cuanto a su ritmo. Podríamos establecer como una de las diferencias fundamentales que entre ambas rítmicas existe esta dada por el carácter, mientras que la zamba es tranquila, cadenciosa, la cueca es alegre y vivaz, la velocidad con la que estos ritmos se ejecutan guarda relación con el carácter que las diferencia. Tanto la zamba como la cueca constan de dos partes donde la estructura se repite en la segunda.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Historia de la danza de los Caporales, Jorge Godínez Quinteros, la paz-Bolivia pág. 35.

<sup>66</sup> Ritmos Folklóricos Argentinos Generalidades y aplicaciones para el charango V FESTIVAL INTERNACIONAL DE CHARANGO Cusco, Perú. Octubre de 2008 María Laura Caballero Nicolás Ezequiel Faes Micheloud.

## **4.12. ANTECEDENTES**

### **4.12.1. Vida y obra del maestro Carlos Fernando López Naranjo a través de la banda escuela**

La primera etapa del estudio consistió en identificar la base de datos que suministre el nombre y la ubicación de cada uno de los directores de las bandas escuelas de música existentes en el departamento de Risaralda.

Una vez se dispuso de esta información, se contactó a cada uno de los directores de bandas escuelas de los municipios del departamento para informarles sobre la investigación y solicitar la información pertinente.

Posteriormente, se procedió a organizar y hacer el análisis de la información recogida mediante el instrumento entregado a los directores de las bandas escuelas, análisis del cual se obtuvo la selección del director que registró el más alto puntaje, recaída en la persona del maestro Carlos Fernando López Naranjo.

Después, se entregó al mencionado maestro Carlos Fernando López Naranjo la guía de entrevista escrita para visualizar su vida y obra.

Finalmente, y una vez entregado el producto de la entrevista escrita por parte del maestro López Naranjo, se efectuó el análisis correspondiente, para proceder a levantar el informe final de la investigación.<sup>67</sup>

### **4.12.2. Monografía de la agrupación “LINAJE”**

Este trabajo hará énfasis en el proceso de indagación que los integrantes de la agrupación “Linaje” vienen desarrollando sobre las tradiciones choconas a nivel musical, puesto que son objetivo primordial para el desarrollo de las composiciones y temáticas que se manejan al momento de escribir los textos y la música que

---

<sup>67</sup> CARDONA MONCADA, Diana Vanessa, VIDA Y OBRA DEL MAESTRO CARLOS FERNANDO LÓPEZ NARANJO A TRAVÉS DE LA BANDA ESCUELA, Pereira, 2010, 24 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.

interpreta la agrupación. Es por esto que se considera necesario hacer esta recopilación de datos auditivos, textuales y visuales para que se clarifique la visión y la misión que tiene el grupo y a la vez preservar y difundir la música del pacífico por medio de las interpretaciones en vivo y las grabaciones realizadas en video y estudios. <sup>68</sup>

#### **4.12.3. Monografía del grupo “EXPERIMENT”**

El proyecto es de tipo **experimental, dialéctico, Histórico-Hermenéutico**. Basado en una monografía de un grupo musical, con el cual se ha hecho un trabajo de varios años. Es de tipo **“Experimental”**, en el sentido de la formación musical del grupo y la variedad de temas presentes en esta monografía, mostrando una vivencia que es poco común en la ciudad de Pereira y se espera un fuerte impacto en el público, además que comprende varios aspectos novedosos y únicos en el lenguaje musical. También es de tipo **“Dialéctico”**, ya que en el proyecto se vinculan muchos elementos importantes para la formación del mismo, como en los aspectos técnicos, musicales, físicos y pedagógicos.

Cabe mencionar que también es de tipo **“Histórico-Hermenéutico”**, porque la música se manifiesta y se transmite dentro del grupo desde muchos aspectos, tanto como tradición oral, como también la interpretación de símbolos y el lenguaje escrito. <sup>69</sup>

#### **4.12.4. Estudio musicológico de la agrupación de música popular tradicional JESÚS ANTONIO PATIÑO Y LOS ARMÓNICOS DE CHINCHINÁ.**

##### *Investigación cualitativa etnográfica*

---

<sup>68</sup> CHÁVEZ BECERRA. Alejandra Liliana, ANAYA GUTIÉRREZ. Santiago. MONOGRAFÍA DE LA AGRUPACIÓN “LINAJE”, Pereira, 2010, 4 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.

<sup>69</sup> RESTREPO DUQUE. Julián Alberto. MONOGRAFÍA DEL GRUPO “EXPERIMENT” Pereira, 2009 12 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.

Las recientes transformaciones del sistema social colombiano imponen la necesidad de una investigación más cercana al terreno, que se adapte más fielmente a los fenómenos sociales.

No se deben estudiar las transformaciones sociales y los microsistemas sociales solamente con instrumentos que enfocan su atención únicamente en las estadísticas, (el numero abstracto), se debe acercar al terreno, ser más inductivo y consciente de nuestra realidad.<sup>70</sup>

#### **4.12.5. Vida y obra del maestro Benjamín Saldarriaga González**

Este trabajo responde a una Monografía Biográfica documental y enfoca su investigación en un modelo cualitativo donde se describen sucesos, fenómenos, objetos y contextos de una forma detallada recogiendo el máximo posible de datos que permitieron el análisis y la descripción del trabajo del Maestro Benjamín Saldarriaga González; “utilizando conceptos generales y teorías preliminares tomándolos como punto de referencia y orientación”<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> PAZ MONTOYA Andrés Felipe, SALAZAR Mauricio, ESTUDIO MUSICOLÓGICO DE LA AGRUPACIÓN DE MÚSICA POPULAR TRADICIONAL JESÚS ANTONIO PATIÑO Y LOS ARMÓNICOS DE CHINCHINÁ. Pereira, 2004 21 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.

<sup>71</sup> BENÍTEZ LÓPEZ Francy Elena, CHIQUITO GALLEGO William, VIDA Y OBRA DEL MAESTRO BENJAMÍN SALDARRIAGA GONZÁLEZ, Pereira, 2009, 15 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.

## 5. METODOLOGÍA

### 5.1. INVESTIGACIÓN CUALITATIVA O ETNOGRÁFICA

El término investigación cualitativa es la que produce y analiza los datos descriptivos, tales como las palabras escritas o dichas, y el comportamiento observable de las personas. Este método de investigación está basado en la observación de un fenómeno social en medio natural. La investigación cualitativa tiene como enfoque, comprender la realidad social como resultado de un proceso histórico de construcción, visto a partir de la lógica y el sentir de sus protagonistas, por ende, desde sus aspectos particulares y grupales.

La investigación cualitativa es el procedimiento metodológico que utiliza palabras, textos, discursos, dibujos, gráficos e imágenes, para comprender la vida social por medio de significados y desde una perspectiva holística, pues se trata de entender el conjunto de cualidades interrelacionadas que caracterizan un determinado fenómeno.<sup>72</sup>

Etimológicamente, el término etnográfica significa la descripción (grafe) del estilo de vida de un grupo de personas habituadas a vivir juntas (ethos). Por lo tanto, el ethos, que sería la unidad de análisis para el investigador, no solo podría ser una nación, un grupo lingüístico, una región o una comunidad.

El propósito de la investigación etnográfica es describir y analizar lo que las personas de un sitio, estrato o contexto determinado hacen usualmente; así como los significados que le dan a ese comportamiento realizado bajo circunstancias comunes o especiales, y presentan los resultados de manera que se resalten las regularidades que implica un proceso cultural<sup>73</sup>

Es así que cualquier unidad social puede estudiarse cualitativamente o etnográficamente y en sentido más amplio; también son objeto de estudio etnográfico aquellos grupos sociales que, aunque no estén asociados o integrados, comparten y se guían por formas de vida y situación que los hacen semejantes.

---

<sup>72</sup>Sobre la investigación cualitativa, nuevos conceptos y campos de desarrollo. Julio Mejía Navarrete

<sup>73</sup>Alvarez-Gayou, J. (2003). Cómo hacer investigación cualitativa: Fundamentos y Metodología. México: Paidós.

La investigación cualitativa etnográfica se centra principalmente en el estudio y explicación de los fenómenos socioculturales de una comunidad determinada, teniendo en cuenta buscar profundidad en una característica (x) del fenómeno social, primando más el análisis de hechos naturales, que solo cuantificar elementos del contexto geográfico y etnográfico a investigar.

Por otra parte tomaremos algunos elementos de la etnomusicología como un componente dinamizador y de mejoramiento para esta investigación; “opino que la música puede ser estudiada no sólo desde el punto de vista de los músicos y los humanistas, sino también a través de las ciencias sociales (...), el estudio de la música como aspecto universal de las actividades humanas. Nuestra comprensión básica de la música de cualquier persona depende de la comprensión de la cultura de esa persona, el lugar que ocupa la música y su rol”...“la (etno) musicología es un campo de conocimiento cuyo objeto de investigación pasa por ser el arte de la música como fenómeno físico, psicológico, estético y cultural.”<sup>74</sup>

### **5.1.2. Procedimiento**

La condensación de la información en medios escritos y audio visuales fueron las herramientas utilizadas en esta investigación, donde fue relevante analizar cada una de las pautas en la recolección de la información teniendo en cuenta elementos como: historia individual y grupal, recorrido musical, producciones literarias y musicales, además, se estudiaron a fondo elementos musicológicos y temáticos acerca de la expresión músico-social en el trabajo del grupo *Canto Andino*.

La palabra monografía es empleada con distintos alcances una monografía es un tratado sobre un tema específico. Monografía viene de “mono” que significa único, y “graphos” que significa escrito. Entonces, la monografía es un escrito sobre un tema único. Una monografía es un texto informativo y crítico donde se organizan datos sobre un tema, después de revisar diferentes fuentes bibliográficas.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Alan P. Merriam

<sup>75</sup> Dr. Arístides Alfredo Vara Horna "Estructura y método de una monografía" - Universidad Nacional del Nordeste, Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación. Resistencia- Chaco.

A continuación mostraremos dos diagramas donde se pueden observar los diversos instrumentos metodológicos que se utilizaron en esta investigación, y la forma en que fue procesada la información adquirida.

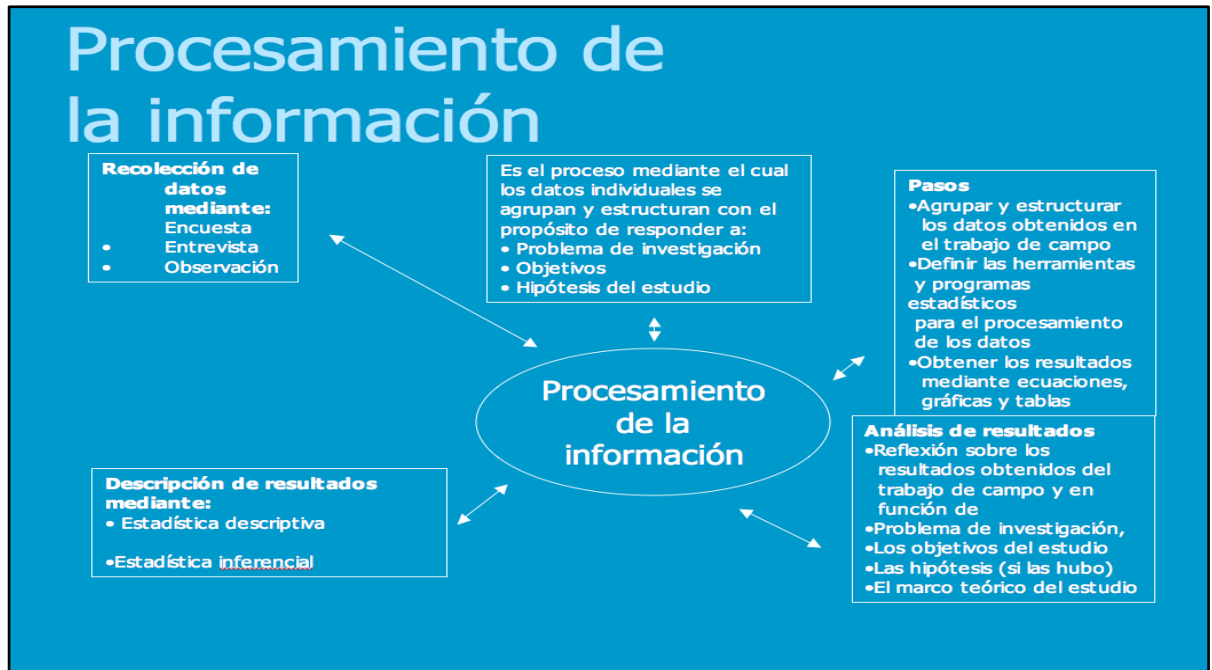
**Figura 1. Instrumentos de recolección de la información**



Tomado de: [www.bib.utfsm.cl/2007/contenido/material%20tesis/ Investigacion%20cientifica.ppt](http://www.bib.utfsm.cl/2007/contenido/material%20tesis/Investigacion%20cientifica.ppt)

La recolección de la información de esta investigación, fue principalmente mediante los informantes directos, donde se hicieron entrevistas a los integrantes actuales y las personas más importantes que hicieron parte del proceso musical del grupo *Canto Andino* durante su trayectoria, esto nos arrojó diversos puntos de vista que fueron de gran importancia para la elaboración de este proyecto de investigación. Otra fuente de información fue la producción musical, donde se transformo el aspecto sonoro a una fuente material (partituras).

Figura 2. Procesamiento de la información



Fuente: [www.bib.utfsm.cl/2007/contenido/material%20tesis/Investigacion%20cientifica.ppt](http://www.bib.utfsm.cl/2007/contenido/material%20tesis/Investigacion%20cientifica.ppt)

### 5.1.3. Fases

La estructuración que se llevo a cabo en esta investigación fue la siguiente:

#### 5.1.3.1. Fase 1: Recolección de testimonios

En esta fase se contactó a las personas que nos proporcionaron información útil, con quienes posteriormente se acordaron citas para las entrevistas correspondientes.

- **Primer orden:** integrantes actuales del grupo
- **Segundo orden:** integrantes más representativos durante la historia.
- **Tercer orden:** personas que han influido durante el desarrollo del grupo.



### **5.1.3.2. Fase 2: Recolección de datos**

- Grabaciones en audio y video.
- Transcripción de composiciones propias y de arreglos de autores reconocidos.
- Organología. Historia, técnica, sonoridad
- Búsqueda de Artículos de prensa relacionados con el grupo.
- Entrevistas.

### **5.1.3.3. Fase 3: Análisis de la información**

- Se hizo un escrito donde se plantearon las diversas problemáticas sociales que afronta nuestro país y de qué forma las letras arreglos y composiciones de *Canto Andino* logra tener un impacto sobre esta.
- Se recopiló la información obtenida durante la experiencia investigativa para la materialización del proyecto de forma escrita, visual y auditiva.

## 6. GRUPO CANTO ANDINO

### 6.1 Reseña historia del grupo CANTO ANDINO

Imagen 1. Logo grupo Canto Andino (2011)



A lo largo de la historia del grupo *Canto Andino*, se han venido dando grandes transformaciones en lo que a su planteamiento musical y organológico se refiere. El aporte de diversos pensamientos en este proceso, ha creado nuevas sonoridades e inclinaciones musicales, que se plantean a partir de concepciones rítmicas, tímbricas, melódicas, armónicas y folclóricas. Esta es una nueva propuesta rica en sonoridades tradicionales folclóricas latinoamericanas, pero con un toque contemporáneo, donde se reflejan la experimentación sonora, en conjunto con la producción literaria en un sentido crítico social.

La organología es una de las características más claras que se observa en la producción musical de la agrupación, ya que este ofrece múltiples posibilidades sonoras al momento de la experimentación. Es por eso que la utilización de instrumentos tradicionales de la región andina colombiana, como el tiple y la bandola, se conjugan con la organología tradicional sureña de los países de los andes tales como las zampoñas, quenas, charango, cajón peruano y bombo. También juegan un papel muy importante instrumentos de otras partes del mundo, tales como el

saxofón, el violín y flauta travesa, llegando así a una gran gama de colores y nuevas sonoridades para el folclor latinoamericano.

Por otra parte la utilización de la polifonía vocal, complementa el enriquecimiento sonoro dentro de esta nueva propuesta, utilizando voces masculinas en amplios rangos de registro y en diversas disposiciones tímbricas y armónicas, generando así una propuesta particular en el folclor latinoamericano, donde la parte literaria es relevante en la propuesta musical del grupo *Canto Andino*, ya que dentro de su contenido gramatical se ven reflejadas diversos problemas y situaciones de tipo político y sociocultural, combinando con cantos a la madre tierra y a la cosmogonía de las culturas andinas.

*Canto Andino* crea su propio estilo, manejando un amplio repertorio donde se resalta el respeto hacia la organología tradicional, considerándola junto a la difusión del folclor, la razón de ser de este grupo.

Este proceso de investigación ha estado auxiliado por algunos músicos de la región, quienes no dudaron en brindar su apoyo frente al interés y ganas de aprender del grupo, uno de ellos fue Juan Carlos Estrada músico Antioqueño que durante su corta estadía en Pereira decidió aportar sus conocimientos al proceso que llevaba este grupo. Otro músico que puso a disposición su conocimiento musical fue Juan Carlos Cadena, músico destacado ganador del festival de música andina colombiana Mono Núñez con la agrupación Dama-Wha de origen Nariñense. Maestro autodidacta que dejó un gran aporte a la interpretación de ritmos colombianos, bolivianos, peruanos y ecuatorianos.

Además es importante resaltar la enseñanza que dejara el maestro Alberto Mera músico que también fue ganador del Mono Núñez con la agrupación Dama-Wha, egresado del conservatorio de Popayán, fundador de la orquesta de instrumentos andinos de Colombia y ex integrante del grupo Altiplano de Chile, quien ha sido quizás el maestro más significativo en el proceso de formación, aportando no solo conceptos musicales, sino también en la formación integral del artistas.

En este proceso *Canto Andino* se ha destacado en la región por su propuesta musical, la cual ha conquistado distintos escenarios, entre ellos podemos nombrar el ámbito universitario ya que fue el primer grupo de música andina y latinoamericana partícipe del montaje sinfónico "Serenata Hispanoamericana" en el año 2004 y la misa criolla en el año 2010 junto al coro y la orquesta sinfónica de la Universidad Tecnológica de Pereira. Por otra parte el grupo *Canto Andino* ha sido representante del departamento, en el Carnaval de negros y blancos en Buesaco y San Juan de pasto (Nariño) durante los últimos cinco años, aportando también al enri-

quecimiento musical del grupo y dejando en alto el folclor de nuestra región. Cabe también resaltar que fueron la primera representación colombiana en el festival internacional del charango en Arequipa Perú en el año 2006.

En este proceso de formación *Canto Andino* se ha conformado no solo como un grupo musical, también se está constituyendo como un semillero de investigación socio-cultural en la U.T.P, proceso mediante el cual se logró traer al maestro chileno Mauricio Vicencio director del grupo Altiplano de Chile, quien dirigió un taller de sensibilización socio-cultural sobre las culturas e instrumentos andinos.

De esta manera podemos decir orgullosamente que *Canto Andino* no solo se proyecta como uno de los mejores exponentes de nuestro rico folclor latinoamericano, también como un gestor de procesos culturales que propendan por el cambio de nuestras sociedades y hacia el rescate de nuestra identidad como foco de desarrollo social.

En medio de la situación social cultural que afronta nuestro país, se hace primordial abrir espacios donde la comunidad se acerque y apropie de actividades que simpaticen por el mejoramiento de nuestra convivencia ciudadana y además, que aporten al rescate de nuestras tradiciones culturales y nuestras raíces Latinoamericanas, Creando así un sentido de pertenencia que sea el soporte para un pueblo digno.

## **6.2 Cronología y evolución de la agrupación CANTO ANDINO: Inicio**

**2000:** Durante este año, las directivas de la casa de la cultura del municipio de Dosquebradas, desarrollaban el proyecto de formación artística para la comunidad, el cual tenía como nombre, Escuela de Formación Artística (E.F.A), dentro de este proceso se encontraba vinculado el maestro José Aníbal Chica, músico autodidacta del barrio los naranjos, que inicio su proceso dentro de la música andina por la visita del músico vientista William Pachulcan, dejando la semilla y la inquietud de el folclor andino en el municipio, y lideraba los procesos de formación en el ámbito musical, específicamente en el genero de la música andina; allí surgirían varios grupos de música andina, entre estos el grupo Intillary que era el grupo mas avanzado del proceso y el grupo *Canto Andino*.

José Aníbal Chica seria quien proporcionaría los primeros conocimientos musicales para la interpretación de los instrumentos de la organología andina tradicional,

dentro de un modelo pedagógico autodidacta, en ese entonces *Canto Andino* lo conformaban: Jhonatán Ateortua Orozco en los vientos andinos, Jeison Contreras en los vientos andinos, Alejandra Ramírez en la voz y percusión, Juan Carlos Gaviria Ayala en la guitarra , Andrés García en la percusión, William Ortiz en el charango y su director José Aníbal Chica en la guitarra y dirección.

**2001:** Se continua con el proceso de formación y fortalecimiento de los conocimientos musicales dentro de la Escuela de Formación Artística (E.F.A), pero con algunos cambios respecto a los integrantes iniciales, este proceso siempre fue un espacio de exploración musical donde la permanencia de los integrantes siempre era periódico, pero se mantenía una base de tres músicos, que eran Jhonatán Ateortua Orozco, Juan Carlos Gaviria Ayala, William Fernando Ortiz.

En este año canto participaría en una lunada cultural invitados por el grupo Aires Andinos en la casa de la Cultura de Dosquebradas en el mes de noviembre y realizarían la peña de Canto Andino en el mes de diciembre.



Imagen 2. Publicidad lunada latinoamericana

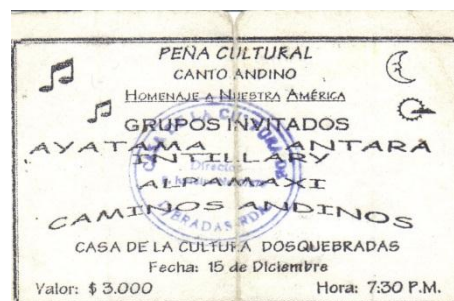


Imagen 3. Publicidad peña Canto Andino

**2002:** el desarrollo de Canto Andino seguiría con su normal funcionamiento, pero con la vinculación de algunos integrantes de la agrupación Intillary, debido a la separación del grupo a comienzos de este mismo año; entrarían entonces Deysi Arias, Luz Elena Henao, Jaqueline Sarmiento, y a mediados del año se incorporaría John Alexander López, proveniente del barrio Kennedy.



**Imagen 4.** Alexander López, Deysi Arias y Luz Elena, nuevos integrantes del grupo.

Canto Andino tendría una gran producción musical en la última etapa de este año, realizando tres conciertos importantes para la agrupación, el primero fue en el *Concierto de folklore latinoamericano "500 años de resistencia cultural de nuestro pueblo indígena"* el día viernes 14 de diciembre y junto a los grupos Sumaquiwee y Nuevo Amanecer que hacían parte del nuevo proceso de formación que dirigía el maestro José Anibal Chica



**Imagen 5.** Afiche del concierto "la nueva raza"

El segundo concierto sería el más relevante dentro de este ciclo de conciertos, se realizaría en el teatro comfamiliar de la ciudad de Pereira y Santa Rosa de Cabal denominado "Canto Andino y su recital latinoamericano", en el interpretarían algunas canciones representativas del folclore latinoamericano y presentarían una composición de su director titulado La luz de mi vida.



**Imagen 6.** Nota del recital publica por el diario del Otún

Además, un aspecto importante de este recital es que en él se contaría por primera vez con la actuación de German Alberto Piñeros como un nuevo integrante del grupo interpretando los vientos andinos, proveniente de la agrupación Sumaquiwee de los procesos más recientes de la escuela de formación.



**Imagen 7.** Recital en el teatro comfamiliar

Por último, Canto Andino realizaría un concierto bien característico en el centro comercial Pereira Plaza, interpretando canciones del repertorio latinoamericano y villancicos en formato andino, algo nuevo para el público pereirano, en el contarían con la presencia de Edwin Leandro Brohoques como artista invitado y sería el último concierto de Canto Andino bajo la dirección del Maestro José Anibal Chica.



**Imagen 8.** Presentación en el Centro comercial Pereira plaza

**Primera Transición año 2003:** este año sería trascendental para la historia de la agrupación, en el mes de enero, William Ortiz, German Piñeros y Edwin Brohokis deciden viajar por primera vez a la ciudad de San Juan de Pasto-Nariño, al carnaval de negros y blancos, en búsqueda de sus propios instrumentos y motivados por la música, el folclore y la cultura que se vive en esta fiesta; esta sería una experiencia que marcaría sus vidas para siempre y partiría la historia del Canto Andino en dos.

Llegan a la ciudad un 3 de enero en horas de la tarde, en este día se realizan los desfiles de los diferentes colectivos artísticos locales e internacionales llenos de danza, música y color, más de mil artistas por las calles de la ciudad, soplando zampoñas al ritmo de la danza, este sería el recibimiento que les tenía preparado el carnaval de blancos y negros a ellos. El punto de llegada de este desfile es el estadio La Libertad donde se hace un gran concierto de música andina con agrupaciones nacionales e internacionales, en esta ocasión tendrían la oportunidad de ver agrupaciones como Tierra Mestiza, Mandrágora, Llama Brava, Wankara de Chile, Proyección y Canto, Mauricio Vicencio fundador del grupo Altiplano de Chile, presentando su trabajo Nailap, y una agrupación muy especial conformada por niños de la ciudad llamada Los Barqueros del Yagé, quienes los sorprenderían gratamente, por las interpretaciones y su nivel musical.





**Imagen 9.** Desfile del 3 de enero Carnaval de Bancos y Negros

Allí también conocerían a Wellington Burbano, dueño y creador de la tienda de folclore andino Ayawaska, y sería la persona encargada de venderle la primera quena a German Alberto Piñeros, fabricada por “pocho” en el taller de instrumentos Wipala, ellos visitan el taller y para sorpresa de ellos en ese momento reciben la visita del reconocido músico y compositor Mauricio Vicencio Alquinta del grupo altiplano, que se encontraba fabricando algunos de sus instrumentos en este taller, este suceso sería muy grato, ya que Mauricio es uno de los referentes más importantes dentro de la música andina.



**Imagen 10.** Taller wipala, Edwin Brohokis, Mauricio Vicencio y German Piñeros

Los tres jóvenes, logran dar comienzo a una amistad que duraría por años con el señor Wellington Burbano su esposa “Blanquita” y amigos, entre ellos el estudiante de ingeniería civil Jairo Martínez “el chuky” y su esposa Ángela Chávez, quienes no duraron en hacerles la invitación para que visitaran Buesaco-Nariño el pueblo de donde eran procedentes, para que disfrutaran de sus carnavales en su expe-

sión mas raizal, este fue un lugar que se grabaría en sus mentes por un largo tiempo.



**Imagen 11.** Carnaval de Blancos y negros en Buesaco Nariño

Antes de regresar al municipio de Dosquebradas, William, German y Edwin se sientan en el patio de la casa de Wellington y tienen una conversación trascendental para sus vidas y para el futuro del grupo, ellos toman la decisión de trabajar independientemente separándose del proceso que adelantaban con el maestro José Aníbal Chica, con el fin de explorar nuevas posibilidades y sonoridades que se amoldaban a su gusto y al referente que traían de su experiencia en San Juan de Pasto, además se hace una lista de la gente que posiblemente van a invitar para la nueva faceta del grupo. Entre ellos estaban:

- Juan Carlos Gaviria Ayala en la guitarra y bandola.
- John Alexander López en la percusión.
- Jhonatan Atehortua en los vientos y cuerdas.
- Jasson Andrés Contreras en los vientos.
- German Alberto Piñeros en los vientos y voz
- William Fernando Ortiz Pérez en el charango.

- Edwin Brohokis en los vientos.

Cuando llegan a Dosquebradas tienen un encuentro con el profesor Aníbal, exponiéndole el nuevo proyecto de la agrupación, el sabía que ese momento llegaría y sin ningún inconveniente brinda todo su apoyo para el nuevo proceso de el grupo Canto Andino, inmediatamente convocan a los nuevos integrantes y empiezan a trabajar haciendo el montaje del Tema Canción y Huayno de los Illapu de Chile.



**Imagen 12.** Nueva conformación del grupo Canto Andino, abajo, Juan Carlos Gaviria, William Ortiz y Jhonatan Atehortua, arriba, German Piñeros, Edwin Brohokis y Alex Lopez

Este nuevo espacio fue muy productivo, porque se interpretaban los temas con más fidelidad, hacen sus arreglos, buscan su propio estilo y adquieren mucho más sentido de pertenencia y compromiso con la agrupación; en este proceso buscan a Jairo López de el grupo Latinoamérica uno de los grupos importantes de la región, quien les enseña un poco de teoría de la música, escalas, intervalos, enlaces de acordes, y acompañamiento, de allí ya tendrían bases para sacar varias voces de forma armónica para los arreglos de las canciones; además reciben clases con el músico antioqueño Juan Carlos Estrada de el grupo Utopía y los introduce a nuevos conceptos armónicos y a intentar hacer la música más elaborada.

Durante este año Canto andino trabajaría arduamente para su consolidación, realizando varios conciertos en el municipio de Dosquebradas., el primer concierto en el que intervienen, fue realizado por ellos mismos llamado “peña cultural” en el teatro Alcaraván del barrio los naranjos, el 28 de marzo de 2003.



Imagen 13. Publicidad del evento Peña Cultural

También realizarían un concierto, el 2 de agosto invitados por la asociación Amigos del Arte en el club de leones de Dosquebradas, y otro en la primera semana cultural en Homenaje a los artistas dosquebradenses del 15 al 19 de diciembre.



Imagen 14. Publicidad evento club de leone



Imagen 15. Publicidad 1.ra semana cultural

**2004:** Para este año los integrantes de *Canto Andino*, motivados por la experiencia de William, German y Edwin en los carnavales pasados, deciden viajar juntos hacia la ciudad de Pasto y Buesaco Nariño a el carnaval de Blancos y Negros, para disfrutar y aprender mas del folclore andino en una de sus máximas expresiones como lo es este carnaval, además con un poco mas de comodidad y tranquilidad, por las amistades que se habían generado en el pasado carnaval, para esta versión del carnaval viajarían Alexander López, Jhonatan Atehortua, Jasson Contreras, William Ortiz, Edwin Brohokis y German Piñeros.



Imagen 16. Carnaval de Blancos y Negros

Después de su llegada a al municipio de Dosquebradas, Canto Andino seguiría consolidándose como agrupacion, en un proceso de formación experimental auto-didacta, tomando como referente los grupos mas representativos de este genero, a partir de ahí y con un método netamente auditivo, los integrantes de Canto Andino consiguen alcanzar las diversas estructuras y estéticas de los ritmos mas re-

presentativos de la música andina, logrando así una interpretación con mucho mas concepto para este genero musical.

En el mes de septiembre, *Canto Andino* estaría invitado para un ciclo de conciertos programados por la peña TABULARASA en el centro comercial Fiducentro de la ciudad de Pereira llamado “voces de ciudad”, allí estarían junto a agrupaciones destacas de la ciudad como Latinoamérica, Juan Carlos Estrada, Claroscuro, Santiago Espinosa entre otros, este espacio seria de gran importancia porque se empezaría a reconocer la agrupacion dentro del gremio musical de la región.

**Tabularasa** Presenta: **En Septiembre "VOCES DE CIUDAD"**  
Espacio Abierto

Miércoles 3/ 8:00p.m <b>JUAN STRADA</b> Cancionero latinoamericano	Miércoles 10/ 8:00p.m <b>CONTRASTE</b> Música p'lar. latinoamericana	Miércoles 17/ 8:00p.m <b>NOCHE ROMANTICA</b>	Miércoles 24/ 8:00p.m <b>DUETO INSTRUMENTAL</b> Angel y Javier
Jueves 4/ 8:00p.m <b>CANTO ANDINO</b> Música andino	Jueves 11/ 8:00p.m <b>ENCUENTRO DE POESIA</b> Más allá de la palabra	Jueves 18/ 8:00p.m <b>VICTOR HUGO</b> Canción Social	Jueves 25/ 8:00p.m <b>A FLAUTA Y GUITARRA</b>
Viernes 5/ 8:00p.m <b>SON P' TRES</b> Son Bolero y trova	Viernes 12/ 8:00p.m <b>LATINOAMERICA</b> A Capella!	Viernes 19/ 8:00p.m <b>CLAROSCURO</b> Blues rock	Viernes 26/ 8:00p.m <b>SANTIAGO ESPINOSA</b> Nueva Trova Cubana
Sábado 6/ 8:00p.m <b>NUEVA CANCIÓN COLOMBIANA</b>	Sábado 13/ 8:00p.m <b>ANTIFONA</b> Rock	Sábado 20/ 8:00p.m <b>A GUITARRA LIMPIA</b>	Sábado 27/ 8:00p.m <b>EL DIOS QUE ADORA</b> Hommage a Raul Gomez Jatin

**C.C FIDUCENTRO NIVEL 2º AGORA LOCAL C301**  
Teléfono 3334310 Abierto a partir de las 4:00p.m  
Entrada por el parqueadero después de las 7:00p.m **ENTRADA LIBRE**

Imagen 17. Publicidad del evento voces de ciudad

Otro proyecto importante durante este año para *Canto Andino* quienes vincularían a Alexander chica estudiante de la universidad tecnológica de Pereira en el violín, y arreglos musicales fue el de participar en el II concurso de música andina realizado en el municipio de Quimbaya Quindío en el mes de diciembre en homenaje a la agrupacion Illapu de Chile, donde participarían importantes agrupaciones a nivel nacional y allí lograrían mostrar su trabajo dentro del contexto nacional.

Para este evento, los participantes debían enviar una grabación de la agrupacion para una preselección, *Canto Andino* decide enviar tres temas importantes dentro de su repertorio, el primero fue Ausencia, un pasillo para guitarra solista que en aquel entonces interpretaba Juan Carlos Gaviria dentro de sus estudios universitarios y que Canto Andino adapta para su formato musical, este seria además la primera incursión del grupo dentro de la música andina colombiana.

El segundo tema sería Puma Llacta del grupo Altiplano de Chile y quien fuera uno de los referentes más destacados de la agrupación, este tema fue seleccionado por su alto nivel de interpretación sobre todo en la parte de los vientos y las cuerdas, y por último la canción el Aparecido del cantautor chileno Víctor Jara, este sería también un tema importante para la agrupación ya que en él se empezaría a experimentar un trabajo vocal más elaborado con arreglos de Alexander Chica y generaría una filosofía más definida dentro de su pensamiento musical y social, las canciones fueron grabadas en la casa de German Alberto Piñeros de una forma muy sencilla, pero que serviría como su primer demo musical.

Finalmente harían su presentación en este evento, dejando muy en alto el nombre del municipio.



**Imagen 18.** Escarapela del concurso de música andina, Quimbaya Quindío

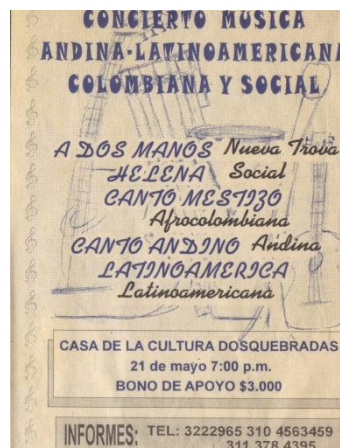
Otro hecho importante, durante el concurso, fue que se volverían a ver con el señor Wellington Burbano, quien para esta ocasión, acompañaría al grupo Alborada de la Ciudad de San Juan de Pasto, que lo integraban niños y jóvenes de la ciudad, este también fue un grupo que impactaría fuertemente a los integrantes del grupo *Canto Andino*, por su nivel de interpretación musical.

**2005:** para *Canto Andino* a partir del año 2003, se convierte en algo sagrado viajar a los carnavales de blancos y negros, y este año no sería la excepción, para este momento decide viajar toda la agrupación, con el fin de buscar personas que pudieran aportar más directamente a el proceso de formación musical, ellos tenían como referente a el grupo Dama-Wha, ganadores del gran premio mono Núñez en

1995, Proyección y Canto, destacado grupo de la ciudad y al proyecto Orquesta de Instrumentos Andinos de San Jun de Pasto, liderada por el destacado músico pastuso Alberto Mera exintegrante de la agrupacion Dama-Wha y Altiplano de Chile, licenciado en música de la Universidad del Cauca.

Los jóvenes de *Canto Andino*, hacen el contacto con el maestro Alberto Mera y reciben un taller de música andina y colombiana en la ciudad pasto, este con la intención de mostrarle el grupo y exponer algunas composiciones que nacían dentro de la agrupacion, Alberto Mera queda gratamente sorprendido por la magia que envolvía a la agrupacion y decide respaldarlos para hacer una presentación en la peña Andina de la ciudad de Pasto.

En este mismo año William Ortiz y German piñeros, deciden vincularse a la universidad tecnológica de Pereira, para hacer sus estudios de pregrado en el programa de licenciatura en música, allí conocerían a Juan Pablo Quintero, joven músico proveniente del municipio de Alcalá Valle, quien durante este año comenzaría a hacer parte de la agrupacion, en este año el grupo realizaría tres conciertos importantes, el primero de ellos en el concierto de música andina latinoamericana colombiana y social, el 21 de mayo, junto a los grupos a dos manos, canto mestizo, Latinoamérica, entre otros.



**Imagen 19.** Concierto de música andina latinoamericana colombiana y social

El segundo concierto se realizaria en el teatro Santiago Londoño Londoño, junto a la agrupacion Tinku el dia 5 de octubre.





**Imagen 20.** Concierto de música latinoamericana, teatro Santiago Londoño.

Y el tercero y mas importante fue en el marco de la inauguración del edificio de bellas artes “una casa para la vida”, donde la agrupacion hizo la parte de música andina de la obra Serenata hispanoamericana del compositor Héctor Fabio Torres.

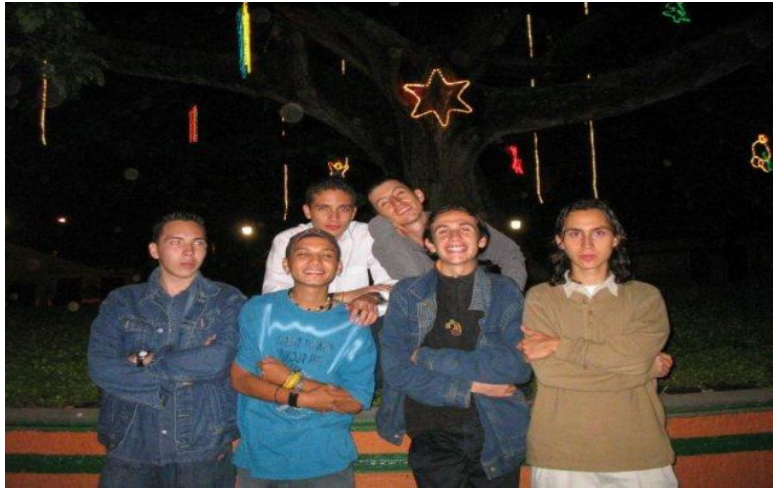


**Imagen 21.** Montaje sinfónico inauguración de bellas artes U.T.P "una casa para la vida"



**Imagen 22.** Programa de mano del montaje “una casa para la vida”

Durante este año la agrupación tendría una serie de cambios en su plantilla, se saldrían los músicos Edwin Brohokis, Juan Carlos Gaviria, Jhonatan Atehortua y Jasson Contreras y entrarían los músicos Alex David Sánchez, Luis Eduardo Hernández Lora, esta vinculación solo duraría durante este año y comienzos del otro.



**Imagen 23.** Conformación del año 2005

**2006:** en este año Canto Andino volvería a los carnavales de blancos y negros, y participarían en la comparsa del 7 de enero junto al colectivo de danzas sangre mestiza de la localidad quedando en el primer puesto de este evento.

Además durante el transcurso del año los integrantes que recién ingresaban deciden salirse de la agrupación y con ellos el músico Alexander López, este sería un momento difícil para la agrupación ya que solo quedarían tres integrantes William Ortiz, German piñeros y el recién integrado Juan Pablo Quintero, ellos con amor y dedicación por el grupo y sin dejar apagar el grupo, deciden trabajar solos durante este año e incursionar en el ámbito de la composición.

Durante este año el charanguista William Ortiz recibe la invitación del III festival internacional de charango realizado en Arequipa Perú, William sería el primer representante colombiano en este festival.



### 6.2.2 Formación actual del grupo:

**2007:** En este año inicia el proceso musical de la agrupación más solido y vigente hasta la actualidad. Ingresan los músicos Carlos Alberto Yapes, Gustavo Arboleda y Jimmy Alexander Ramos, los cuales aportan al grupo saberes musicales y posibilidades en experimentar con instrumentos como el Violín, la Bandola colombiana, Saxofón y el Típle. También se desarrollan composiciones y se indaga un poco más en el trabajo vocal.



**Imagen 26.** Formación actual del grupo a partir del año 2007

Tras la llegada a Pereira de Ximena Maya, Luthier y cantautora chilena, *Canto Andino* decide realizar un montaje musical con ella; pero por problemas de logística, la agrupación no participa del concierto. En este periodo nace el arreglo de la muralla.

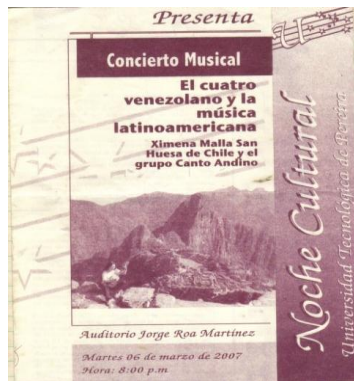


Imagen 27. Programa de mano noche cultural U.T.P, El cuatro venezolano

El primer concierto del nuevo formato de la agrupación se realiza el 24 de mayo de 2007, en el marco de la exposición de arte “Territorios Íntimos”. En este concierto se interpretan arreglos de obras del folclor andino colombiano y empiezan a dar los primeros pasos en la composición

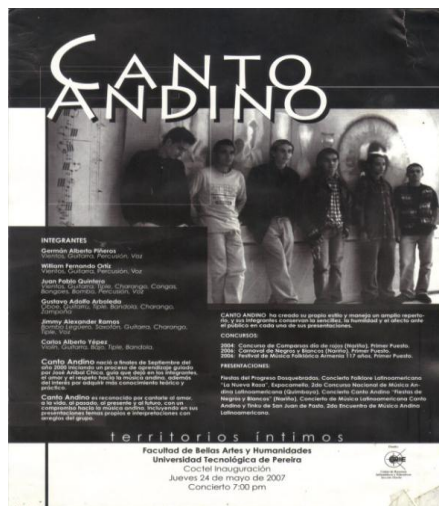
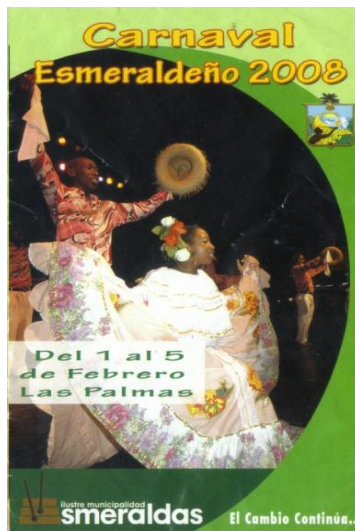


Imagen 28. Afiche primera presentación de la formación actual

El 15 de junio, el grupo participa en la primera edición del festival de la Tagarnia en Salento Quindío. Festival en la que participan distintas agrupaciones de variados géneros musicales y se daría a conocer la nueva etapa de la agrupación.





**Imagen 31.** Afiche Carnaval Esmeraldeño-Esmeraldas Ecuador

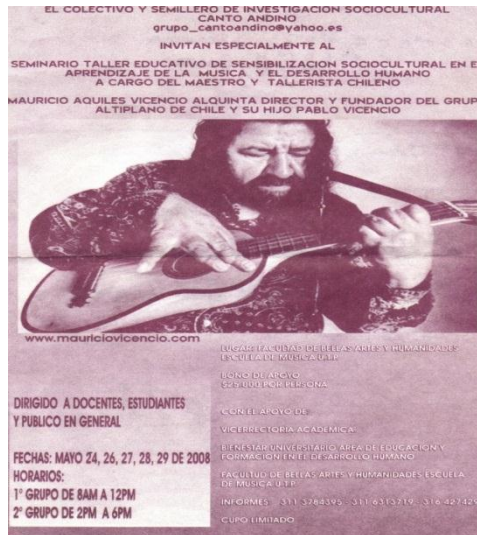


**Imagen 32.** Esmeraldas Ecuador, junto al ballet Soitamá

Además, el maestro Alberto Mera llega a Dosquebradas con el fin de dictar un taller sobre la interpretación de los ritmos andinos, en esta ocasión Alberto Mera decide apadrinar la agrupación.

Otro aspecto importantes durante este año sería la conformación del colectivo de investigación Canto Andino, un proceso que tenía como fin desarrollar procesos de investigación y formación sociocultural a partir de las culturas de América Latina, para esto se contó con los integrantes de la agrupación y otros estudiantes de la carrera de licenciatura en música y etnoeducación, un evento importante que

surgio a partir de este colectivo, fue el de traer al maestro mauricio vicencio integrante de la agrupacion altiplano e investigador de las culturas andinas, para dar un seminario taller de sencibilizacion sociocultural en el aprendizaje de la musica.



**Imagen 33.** Taller de sensibilización sociocultural en el aprendizaje de la música, dictado por Mauricio Vicencio

Este año sería uno de los momentos en el que la agrupación tendría más producción, formación y difusión musical, *Canto Andino* participa en la tercera temporada de música andina latinoamericana y colombiana “Encuentro de Universos” el 1 de junio, en el municipio de Tuluá valle allí participaría con diferentes agrupaciones de la región.



**Imagen 34.** 3ra temporada de música andina, encuentro de universos Tuluá Valle



*Canto Andino* viajaría a la ciudad de Pasto en el mes de junio a grabar su primera producción en los estudios “Fuego de Volcán”; bajo la producción de Nixon Obando Ingeniero de sonido y músico reconocido de la región. Esta experiencia motivó y afianzó el trabajo colectivo y ayudó a hacer mayores lazos con personas del gremio musical de esta región.

La agrupación realizó un concierto en la reconocida peña “Mestizo”, en la cual tocaron temas de la producción, y se destacaron por interpretar obras de la región andina colombiana con formato sureño.

Otro evento importante durante este año, sería la participación de Gustavo Arboleada y William Fernando Ortiz, al V festival internacional de charango en el Cusco Perú del 6 al 11 de octubre, en el cual son interpretadas diferentes obras del folclor tradicional de la región andina colombiana interpretadas en charango solista y guitarra acompañante, dejando en alto el nombre de nuestro país.



**Imagen 35.** V festival charangos del mundo, Cuzco Perú

*Canto Andino* realizaría varios conciertos al finalizar el año; uno de ellos invitado por la Universidad Tecnológica de Pereira para participar en el programa Noche Cultural en el teatro Jorge Roa Martínez, elaborado por bienestar universitario el día 4 de noviembre, mostrando diferentes ritmos del folclore andino; otro concierto importante y que se acomodaba perfectamente dentro de la filosofía de la agrupación, sería el 1 encuentro regional de solidaridad con las víctimas de crímenes de estado, “por la memoria y la dignidad de nuestras víctimas” invitado por el movimiento nacional de crímenes de estado, el día 5 diciembre en el parque la Libertad de Pereira.



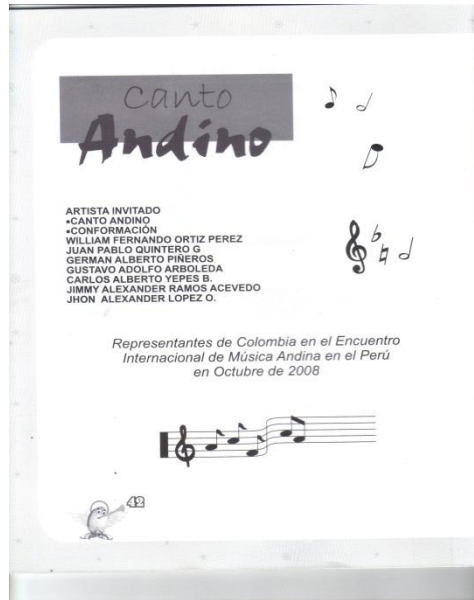
**Imagen 36.** Concierto Canto Andino Noche cultural U.T.P



**Imagen 37.** I encuentro regional de solidaridad con las víctimas de crímenes de estado

*Canto Andino* ya empezaba a tener un reconocimiento mas amplio en la region, por su difusion y trabajo muscial, por esta razon los organizadores del 7 Concurso Nacional de Villancicos que se realiza en el municipio de santa Rosa de Cabal,

invitarían a la agrupación en calidad de grupo invitado especial, para hacer una muestra el día 7 de diciembre.



**Imagen 38.** grupo invitado especial al 7 concurso nacional de villancicos, Sta. Rosa de Cabal

**2009:** En otra de sus experiencias en Pasto en los carnavales de Negros y Blancos, *Canto Andino* participa en el Concierto de Música andina, en la concha acústica de la ciudad invitados por la organización Corpocarnaval, junto a agrupaciones destacadas de la ciudad.

Además el 24 de octubre de 2009 *Canto Andino* participa en el V festival "Encuentro de Universos" realizado en el municipio de Tuluá. Gracias a la buena participación del grupo en años anteriores, invitados por la fundación PRIMACIA CLARO CULTURAL,



Imagen 39. Encuentro de universos 2009 Tuluá valle

Invitados por el municipio del Dovio, *Canto Andino* adelantaría una serie de talleres de música andina en la casa de la cultura del municipio, en la que participan 50 niños del municipio en el aprendizaje de la música andina y los ritmos latinoamericanos, realizando un concierto de clausura del taller donde se expuso todo lo visto durante el evento.

Otro evento relevante durante este año, sería la invitación de la agrupación al Festival de Música Latinoamericana “Hernando Trujillo” del 13 al 15 de noviembre en el municipio de Jamundí Valle, donde estarían junto a grupos como Juglares de Cali, Ipanema de Brasil, Trio los Románticos de Nariño, María Mulata de Bogotá, Los Cuatro de Belén de Cuban, Niyiret Alarcón entre otros, en el Canto Andino interpretaría música del repertorio Latinoamericano y algunas de sus composiciones.



Imagen 40. Programa V festival de música latinoamericana Hernando Trujillo, Jamundí valle

Por ultimo *Canto Andino* se presentaría en el Galpón de la Universidad Tecnológica de Pereira, en el Concierto de solidaridad con las luchas del pueblo el día 4 de diciembre, este seria otro concierto que estaría marcado dentro de la filosofía de la agrupacion, y que tendría gran acogida por la comunidad universitaria; Junto a el estarían los grupos , Sativa, Hierbabuena y a Dos manos.



Imagen 41. Concierto de solidaridad con la lucha de los pueblos

**2010:** El 6 de abril el grupo *Canto Andino* participa en el montaje de la "Misa Criolla" del compositor Argentino Ariel Ramírez, con el coro de la Universidad Tecnológica de Pereira, el cual fue dirigido por el maestro Julio Mejía; Esta obra fue interpretada en el auditorio del Banco de la república y el teatro Santiago Londoño de la ciudad de Pereira. La experiencia obtenida por este concierto fue muy gratificante, porque se interpretó una de las más grandes obras hechas para coro y grupo de música andina.



**Imagen 42.** Concierto banco de la republica de la misa criolla con el coro de la U.T.P

En este año *Canto Andino* participa en las audiciones del festival nacional de música andina colombiana “Mono Núñez” en la cual se participa con obras inéditas y arreglos de compositores nacionales.

Uno de los conciertos más importantes en el 2010, fue “Noche Latinoamérica”. Un concierto realizado por la agrupación Tinku el 6 de mayo, el cual se basa en interpretar temas reconocidos del folclor latinoamericano, composiciones de la agrupación y temas de grupos de música andina colombianos, como lo fue “Volviendo a la vida” de Dama-wha y “A la bambarabanda” del compositor pastuso Juan Carlos Cadena.

Una experiencia enriquecedora para la agrupacion, fue participar en el concurso nacional del pasillo colombiano, en el cual Canto Andino participa como ponente de obras propias como “Pasillo” de Carlos Alberto Yepes y arreglos como Patas d’hilo de Carlos Vieco.



**Imagen 43.** 19 festival nacional del pasillo colombiano, aguadas caldas

Asimismo se realiza el Festival del duende el día 29 de octubre, por iniciativa del musco German Alberto piñeros, el cual se mostraría en su primer versión teniendo un gran acogimiento por parte del público de la ciudad, este se realizaría en la plaza del viaducto cesar Gaviria Trujillo, este sería importante por el rescate de los espacios culturales de la ciudad.



Imagen 44. Festival del duende, Dosquebradas.

**2011:** Este año comienza con vinculación de Luis Felipe Mejía como 7º integrante de la agrupación, interpretando la batería y demás instrumentos de percusión. Felipe ya venía realizando un trabajo musical no oficial con *Canto Andino* desde el año 2009, pero ya para el año del 2011, los integrantes acuerdan la inclusión del percusionista para experimentar con nuevos sonidos.



**Imagen 45.** Conformación actual, con Felipe Mejía

En el mes de febrero, el grupo de Danzas Herencia Paisa del municipio de Dosquebradas, invita al grupo *Canto Andino* a ser participes como grupo base del colectivo coreográfico, en el 8º encuentro nacional de danzas “Danzando con el sol” los días del 18 al 21 de marzo; en el cual se muestran danzas y músicas del folclor del departamento de Risaralda y otras regiones del país.

Esneider Marín, gestor cultural y músico integrante de la agrupación A dos manos, invita a Canto Andino a vincularse a un proyecto liderado por el, llamado Salón de los juglares, el cual consistía en celebrar una serie de conciertos con las agrupaciones musicales más importantes de la ciudad, como lo hicieron Proyecto palenque, A dos manos, D`2 entre otros. La participación del grupo en este concierto, dio comienzo a un Canto Andino con nuevas y crecientes ideas de componer, interpretar y establecer nuevas estéticas, no solo desde lo musical, sino también desde lo visual. *Canto Andino* hace un concierto el 11 de mayo en el salón de los juglares, el cual fue un evento totalmente exitoso.





**Imagen 46.** Concierto acuarela en sur teatro Santiago Londoño

Del 13 al 15 de octubre, William Fernando Ortiz, charanguista del grupo, participa en el 5 festival internacional de charangos en Pasto Nariño. En el cual comparte escenario con charanguistas de países como: Perú, Argentina, México y Colombia.



**Imagen 47.** V festival internacional, charangos del mundo primero pasto.

**2012:** Después de llegar de los carnavales, la agrupación se reúne a planear las actividades para este nuevo año. En este ejercicio, se planea terminar la producción que tantos años de espera y trabajo esmerado ha conllevado el grupo. También se opta por participar en la convocatoria nacional de jóvenes intérpretes del

Banco de la República, en la cual se busca llegar a nuevos espacios para la difusión musical.

Una de las grandes oportunidades de auto satisfacción del esfuerzo y el proceso llevado durante todos estos años de grupo y de aprendizaje, fue la intervención como grupo participante en el concierto de la gira promocional de los 40 años de los Kjarkas; esto se convirtió en un gran acontecimiento para cada uno de los integrantes, ya que, los Kjarkas ha sido escuela y referente musical del proceso de aprendizaje del grupo.

### **6.3. Biografía de los integrantes de la agrupación.**

Durante la trayectoria de *Canto Andino*, han sido varios los músicos que dejaron su huella y aporte musical en la agrupación, marcando cada etapa de vida y dejando un legado hasta le que hoy por hoy es Canto Andino. En la actualidad *Canto Andino* esta conformado por:

**Gustavo Adolfo Arboleda Muñoz:** Guitarra, tiple, bandola, charango, requinto, sikus, voz.

**William Fernando Ortiz Pérez:** Charango, cuatro, guitarra, cajón peruano, sikus, voz.

**Germán Alberto Piñeros Marín:** Voz, quena, Toyos, sikus, guitarra.

**Juan Pablo Quintero González:** Quena, sikus, Toyos, flauta traversa, bajo, percusión, clarinete, voz.

**Jimmy Alexander Ramos Acevedo:** Bombo legüero, charango, tiple, saxofón, sikus, voz

**Carlos Alberto Yepes Buitrago:** Bajo, Violín, Guitarra, Voz.

**Luis Felipe Mejía:** Batería y percusión menor.

Anexo archivo: (curriculum vitae y soportes académicos de cada integrante).

#### **6.4 Proceso de Producción y grabación del álbum “EVOCACION”.**

América del sur es un territorio de una extensa riqueza cultural, desde la guajira hasta la Patagonia, desde las costas del Perú, hasta las superpobladas ciudades costeras del Brasil, por ende en esta área se desarrollan un sinnúmero de expresiones musicales cargadas de infinidad de colores, ritmos, melodías y armonías que van desde las expresiones más autóctonas, hasta creaciones musicales colmadas de nuevas tendencias contemporáneas a lo largo y ancho de nuestra querida Sudamérica.

En esta ocasión, *CANTO ANDINO* toma como referente algunos de los ritmos más representativos de los países que ocupan la cordillera de los andes, Colombia, Ecuador, Perú y Argentina para concebir y plasmar su primera producción musical. Desde el año 2000, la agrupación viene desarrollando un trabajo de investigación y experimentación; en el cual, los conocimientos empíricos enlazados con el aporte académico, permitió un avance íntegro de la producción musical, en cuanto al desarrollo de arreglos y el ejercicio compositivo.

En los viajes que realizaban los integrantes de Canto Andino a los carnavales de negros y blancos, conocieron a Wellington Burbano comerciante, productor y manager, el cual, al conocer el trabajo musical de la agrupación, decide apoyar la grabación de esta.

Para el desarrollo de esta producción, toda la agrupación viaja a la ciudad de San Juan de Pasto la primera semana del mes de julio del 2007 para su grabación, en la cual se materializaron temas tradicionales del folclor colombiano y composiciones propias, donde se impregnan características sonoras representativas del estilo musical del grupo.

Dice Germán Piñeros: *“y también se pensó en temas colombianos, por la cuestión pues de que somos músicos de la región andina, somos de la región central; entonces, son características que nos hacen diferentes por decir a los músicos de la región andina del sur, que ellos tienen una influencia diferente a la de nosotros; entonces por eso pensamos nosotros en música colombiana”.*

La grabación es elaborada por Nixon Obando, un músico e ingeniero de sonido muy reconocido en la región. La forma de grabación fue iniciada haciendo unas maquetas o bases de los temas, donde solo se grababan la voz, un instrumento armónico y otro melódico, los cuales se utilizarían como base para elaborar las sesiones individuales de cada instrumento.

Algunas composiciones como Carta de un ángel, Canto a la libertad, Nadie tú y Flor de papel fueron terminadas en pasto, ya que estas composiciones no estaban en su totalidad. Al terminar las sesiones de grabación en Pasto, se deciden corregir algunas tomas, esto se realizó en Pereira con Federico Gardner de producciones DAGA.

Después de terminar el proceso de composición y grabación, le lleva a canto andino aproximadamente 4 años terminar por completo las producción ya que la carencia de recursos han hecho un poco extensa la terminación de esta.

Pese a muchos intentos de búsqueda de recursos y una persona que se encargara de la mezcla y masterización de lo grabado en Pasto, se optó por el trabajo profesional de Daniel Herrera Cano, músico e ingeniero de sonido con un concepto muy amplio en cuanto al estilo de la música andina colombiana quien le aportaría un sonido mas profesional a la producción

Por otra parte, el diseño de la carátula fue realizado por Sandra Díaz, licenciada en artes visuales, la cual hizo todo el proceso creativo desde la fotografía hasta el diseño grafico de la producción.



Imagen 48. Caratula álbum Evocación









En la caratula del álbum Evocación, lo que la artista plástica Sandra Díaz quiso plasmar, fue la trayectoria y la vida del grupo dentro del significado de los colores; los colores fríos representan el pasado, y los colores cálidos representan el presente y el futuro, esta gama de colores contrastan con la silueta de una montaña, que representa la música, la tierra, la gente y la senda que la agrupacion a caminado.

## 6.5 Organología utilizada por Canto Andino en la producción.

Tabla 1. Cordófonos del grupo *Canto Andino*

<p><b>Imagen N. Guitarra (1)</b></p>  An acoustic guitar with a light-colored wooden body and a dark fretboard, positioned vertically against a patterned background.	<p><b>Imagen N. Bandola (2)</b></p>  A bandola, a short-necked acoustic guitar with a rounded body and a dark fretboard, positioned diagonally against a blue and red striped background.
<p><b>Imagen N. Cuatro llanero (3)</b></p>  A Cuatro llanero, a four-stringed acoustic guitar with a light-colored wooden body and a dark fretboard, positioned vertically against a patterned background.	<p><b>Imagen N. Bajo eléctrico (4)</b></p>  An electric bass guitar with a light-colored body and a dark fretboard, positioned diagonally against a patterned background.
<p><b>Imagen N. tiple (5)</b></p>  A tiple, a three-stringed acoustic guitar with a light-colored wooden body and a dark fretboard, positioned vertically against a blue and red striped background.	<p><b>Imagen N. charango (6)</b></p>  A charango, a small-bodied acoustic guitar with a light-colored wooden body and a dark fretboard, positioned vertically against a blue and red striped background.

**Tabla 2. Aerófonos del Grupo *Canto Andino***

<p><b>Imagen N. Sikus malta (7)</b></p> 	<p><b>Imagen N. Sikus malta cromática</b></p> 
<p><b>Imagen N. Sikus basto (9)</b></p> 	<p><b>Imagen N. Sikus toyo (10)</b></p> 
<p><b>Imagen N. quena (11)</b></p> 	<p><b>Imagen N. Quenachos (12)</b></p> 
<p><b>Imagen N. ocarinas (13)</b></p> 	<p><b>Imagen N. flauta travesa (14)</b></p> 

**Tabla 3. Membranofonos del grupo *Canto Andino***

**Imagen N. tambor de olas (15)**



**Imagen N. Cucuno (16)**



**Imagen N. tambora pacifico (17)**



**Imagen N. bombo leguero (18)**



**Tabla 4. Idiofonos del grupo *Canto Andino***

<p><b>Imagen N. semillas (19)</b></p> 	<p><b>Imagen N. carrasca (20)</b></p> 
<p><b>Imagen N. palo de lluvia (21)</b></p> 	<p><b>Imagen N. platos pacifico (22)</b></p> 
<p><b>Imagen N. Maracas (23)</b></p> 	<p><b>Imagen N. Chucho (24)</b></p> 
<p><b>Imagen N. Shac shas (25)</b></p> 	<p><b>Imagen N. quijada (26)</b></p> 
<p><b>Imagen N. cajon peruano (27)</b></p> 	<p><b>Imagen N. Cencerro (29)</b></p> 



**Cuadro 1. Organología utilizada por la agrupación *Canto Andino* en su producción.**

ORGANOLOGÍA UTILIZADA POR EL GRUPO CANTO ANDINO EN SU PRODUCCIÓN																									
FILIA	INSTRUMENTO	PAIS O ZONA DE PROCEDENCIA	FABRICACION	AFINACION						TEMAS EN LOS QUE INTERVIENE															
				1.c	2.c	3.c	4.c	5.c	6.c	CANTO A LA LIBERTAD	EVOCAION	OTONO	FLOR D PAPEL	CARTA D UN ANGE	NADIE TU	HURACAN	PATA S DHILO	LA MURALL	EL LOCO	VIOLETA					
CORDFONOS	1. GUITARRA	ESPAÑA	HONER-ALEMANIA	E	B	G	D	A	E	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X						
	2. BANDOLA	COLOMBIA	PABLO HERNAN RUEDA (BOGOTA)	G	D	A	E	B	F#		X	X	X	X	X		X	X	X						
	3. CUATRO LLANERO	VENEZUELA	HECTOR CRUZ (BUCARAMNGA)	B	F#	D	A	--	--									X							
	4. BAJO ELECTRICO	NORTEAMERICA	VORSON-CHINA	G	D	A	E	B	--	X	X		X		X	X	X	X	X						
	5. TIPLE	COLOMBIA	HECTOR CRUZ (BUCARAMANGA)	E	B	G	D	--	--		X	X	X	X	X	X	X		X						
	6. CHARANGO	ALTIPLANO BOLIVIANO	WARA, ALBERTO TORRICO (BOLIVIA)	E	A	E	C	G	--	X	X	X			X	X	X		X	X					
AEROFONOS	7. SIKUS MALTA	CORDILLERA ANDINA	FROILAN SINTI-PERU	G						X	X				X		X		X						
	8. SIKUS MALTA CROMATICA	CORDILLERA ANDINA	FROILAN SINTI-PERU	G							X				X		X								
	9. SIKUS BASTO	CORDILLERA NADINA	FROILAN SINTI-PERU	G						X		X			X										
	10. SIKU TOYO	CORDILLERA NADINA	FROILAN SINTI-PERU	G						X		X	X		X				X						
	11. QUENA	TODA LA REGION ANDINA	MAURICIO VICENCIO-CHILE	G								X			X				X						
	12. QUENA-CHO	REGION ANDINA	AYAWASKA.PASTO	C						X		X		X					X						
	13. OCARINA	PAISES ANDINOS Y MESOAMERICANOS	TRADICIONAL CHILENA	C							X						X								
	14. FLAUTA TRAVERSA	EUROPA	YAMAHA JAPAN	C									X	X											
MEMBRANOFONOS	15. TAMBOR DE OLAS	NEPAL	TIENDA AYAWASKA-PASTO	I N D E T E R M I N A D O S							X	X						X							
	16. CUNUNO.	LITORAL PACIFICO	KATANGA.CALI													X									
	17. TAMBORA	LITORAL PACIFICO	KATANGA-CALI													X									
	18. BOMBO LEGUERO	NORTE ARGENTINA	PIEDRAS BLANCAS							X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	
IDIOFONOS	19. SEMILLAS	PAISES ANDINOS	CANTO ANDINO	I N D E T E R M I N A D O S								X							X						
	20. CARRASCA	CENTRO AMERICA	TRADICIONAL ATLANTICO														X		X						
	21. PALO DE LLUVIA	CHILE	ALEX SANCHEZ-D/DAS													X	X			X				X	
	22. PLATOS	LITORAL PACIFICO	TRADICIONAL-PACIFICO														X								
	23. MARACAS	LLANOS ORIENTAL	WILMAR ROLDAN-FLORENCIA																					X	
	24. CHUCHO	LITORAL PACIFICO	KATANGA-CALI														X	X			X	X			X
	25. SHAC SHAS	BOLIVIA	CANTO ANDINO													X	X			X					
	26. QUIJADA DE BURRO	PERU	TRADICIONAL PERUANA															X							
	27. CAJON PERUANO	COSTA PERUANA	JULIOBUSTAMANTE D/DAS															X							
	28. CENCERRO	EUROPA	L.P-USA															X							

## **6.6 Caracterización de la obras del álbum Evocación.**

Esta caracterización corresponde a la presentación de las fichas de las obras: El loco; Evocación; Nadie tu; Flor de papel; Violeta; Otoño; Carta de un ángel; La muralla; El huracán y Canto a la libertad, las cuales hacen parte de la producción discográfica 2011. Que tiene como título Evocación.

### **6.6.1. Fichas técnicas**

**Obra:** El loco

**Autor:** Luis Orlando Restrepo.

**Compositor:** German Alberto Piñeros.

**Época:** Contemporánea.

**Estilo:** Folclor Andino Colombiano.

**Género:** Bambuco.

**Escuela:** Colombiana.

**Año:** 2006

**Elementos:** Guitarra, Típle, Bandola, Charango, Bajo, Sikus, Quena, 2 Quenachos, Chajchas, Tambor de olas, Bombo, Chucho, Solista tenor, 2º voz Barítono y coro masculino.

**Arreglo:** Canto Andino

#### **Historia.**

El Loco hace parte de una compilación poética del escritor Luis Orlando Restrepo, escritor biquebradense que en una etapa de su vida, quizá un poco desamorosa, decide crear una serie de poemas dedicados a una mujer; estos poemas llegan a las manos de German Alberto Piñeros por medio de su hermano Leonardo Piñeros, el imprimió estos poemas y los compartió con algunos amigos y con su familia, German al leer los poemas se sintió identificado con el contenido lírico de los escritos, y su forma de expresión, tal vez por el momento que sobrevenía en su vida.

German decide hacerle música a estos poemas y es entonces en el año 2006 donde surge su primera idea musical con el poema el loco, este tema fue concebido a partir de ritmo de bambuco colombiano pero con una estructura que no se-

guía los lineamientos tradicionales y en un formato instrumental poco convencional el cual en su primera forma fue: guitarra, tiple, charango, quena y voz, un formato que mezcla el trío típico colombiano y el formato andino tradicional.

Este tema tendría su evolución dentro de *Canto Andino*, con el aporte y arreglos de los integrantes de la agrupación ampliando el formato y generando una nueva sonoridad. Cabe destacar que en el mismo año este tema fue ganador del concurso de música andina colombiana en el marco de las festividades aniversarias de la ciudad de Armenia Quindío, y es quizá el tema más representativo de la agrupación.

**Obra:** Flor de papel

**Autor:** Luis Orlando Restrepo

**Compositor:** German Alberto Piñeros

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclore suramericano (Colombia Perú)

**Género:** Bambuco

**Escuela:** Colombiana

**Año:** 2006-2007

**Elementos:** Guitarra, Bandola, Tiple, Bajo, Toyos, Flauta, Cajón, Quijada, Bombo, Chucho, Solista Tenor, coro masculino.

**Arreglo:** Canto Andino

### **Historia.**

Flor de papel también hace parte de la producción literaria del escritor biquebradense Luis Orlando Restrepo y de su recopilación poética, este sería el segundo tema que musicalizaría German Piñeros a finales del año 2006 y comienzos del 2007, la propuesta de esta composición es bien interesante ya que mezcla el bambuco colombiano con el landó afroperuano, esto debido a que la primera influencia musical de German Alberto Piñeros se origina en un entorno familiar, donde algunos de sus tíos cantaban e interpretaban estos géneros de una manera tradicional; por otra parte, la iniciación del aprendizaje e interpretación musical se enmarca dentro de una escuela andina latinoamericana tomando como referencia algunos grupos representativos de este género, tales como Illapu e Inti illi-

mani, quienes han evolucionado los ritmos mas representativos del folclore latinoamericano.

La influencia afro dentro de la música latinoamericana es evidente, y la presencia de la métrica en 6/8, se puede apreciar desde Colombia hasta Argentina, por esta razón la mezcla del bambuco y del landó se puede hacer de una forma más directa, debido a que los dos ritmos poseen esta misma métrica. A diferencia de El loco, Flor de papel dentro de su estructura si tiene una parte mayor definida, como es la tradición del Bambuco colombiano.

**Obra:** Violeta

**Compositor:** William Fernando Ortiz

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclor tradicional Andino

**Género:** Wayno kalampeo

**Escuela:** Colombiana

**Año:** 2006

**Elementos:** Charango solista

**Arreglo:** Canto Andino

**Historia.**

Violeta fue la primera composición de William Fernando Ortiz para charango solista, fue concebido a finales del 2005 y comienzos del 2006 y es el resultado de la exploración e investigación autodidacta durante su formación; lo que pretendía William Ortiz en esta composición, era incluir los diversos estilos de interpretación del charango en el Perú y en Bolivia ya que en estos países es donde mas se han perfeccionado las diversas técnicas de ejecución de este instrumento, en el tema se pueden apreciar los diferentes estilos de interpretación como kalampeo boliviano, trémolos peruanos , trinos combinados y sonidos percutidos, influenciadas por charanguistas reconocidos como Ernesto Cavour, Juan Carlos Cadena, Estanislao Cruz, Horacio Duran, y por agrupaciones como Los Cholos de Perú, Illapu, Altiplano de Chile, Trencito de los Andes, Entre Otros; de esta manera crearía un estilo propio en su sonoridad e interpretación.

El primer nombre que tuvo la composición fue Julieta, y se debe a que en una estadía en Cali en la casa de una compañera de William, fue donde termino la com-

posición y se lo puso por el nombre de la madre de su compañera, pero después , se lo cambio a violeta por la importancia que tenían las violetas en su vida, violeta la hija de Angela y Jairo Martínez (chuky) en Buesaco Nariño, Violeta (la negra) una amiga importante, Violeta Parra cantautora Chilena, que lo ha influenciado mucho es su trayectoria artística, y la Violeta que es una flor muy bonita.

**Obra:** Canto a la libertad

**Autor:** Alpamaxi (Gustavo Arboleda, Douglas Alberto Forero, Andrés Hoyos, Juan Manuel González) (poema) Antonio Alberto Arboleda.

**Compositor:** Juan Manuel González.

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclor Argentino

**Género:** Zamba

**Escuela:** Colombiana

**Año:** 2000

**Elementos:** 2 Guitarras, Charango, Bajo, Bombo, Sikus, Toyos, Quenacho, Solistas Tenor y barítono, coro masculino.

**Arreglo:** Canto Andino.

### **Historia.**

Canto a la libertad nace dentro del grupo Alpamaxi en el año 2000, esta agrupación la conformaban los músicos Gustavo Arboleda (actualmente guitarrista de Canto Andino), Douglas Alberto Forero, Andrés Hoyos y Juan Manuel González, ellos tenían una forma muy característica de hacer sus composiciones; la cual consistía en reunirse para proponer ideas y palabras entre todos, en ese momento la idea que se estaba desarrollando era la de hacer un tema con un sentido revolucionario, social y crítico hacia el sistema político, la injusticia, la inequidad, etcétera, era una forma de expresión y desahogo a partir de la música, cuando dice, *“cuantos van a matar , cuantos van a callar, no intenten mas ocultar la mas profunda verdad”* a todo esto se refería.

Otra idea que se planteaba en esa ocasión era la de poner un poema en algún lugar de la canción, y fue ahí donde Gustavo Arboleda se dirige a su padre Antonio Arboleda, quien desde muy joven se sentía atraído por la composición literaria y

le propuso que escribiera un poema con este tipo de temática, teniendo como resultado la narración que lleva la canción actualmente en la parte de la mitad.

La estructura musical estuvo a cargo del músico Juan Manuel González, su propuesta inicial, tenía un sikuri en forma de introducción para entrar al ritmo de Zamba Argentina para su desarrollo, se escogió este ritmo porque su carácter fuerte complementaba muy bien la parte lírica, posteriormente pasaba a una parte mayor, y finalizaba con el poema.

Cuando Gustavo Arboleda se integra a la agrupación *Canto Andino* en el 2007, proponte retomar esta canción, el cual fue muy bien acogido por el grupo, dado que, todo su contenido se acomodaba perfectamente a su filosofía, se le hace un arreglo al estilo del grupo, dándole otra estructura, melodía y concepto vocal, volviéndolo como propio y se decide incluirlo dentro de la grabación.

**Obra:** Nadie tu

**Autor:** Luis Orlando Restrepo

**Compositor:** German Alberto Piñeros

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclor Boliviano

**Género:** Saya-Caporal

**Escuela:** Colombiana

**Año:** 2007

**Elementos:** Guitarra, Charango, Bandola, Típle, 2 Quenas, Sikus, Bastos, Toyos, Bombo, Redoblante, Chajchas, efectos.

**Arreglo:** Canto Andino.

### **Historia.**

La tercera propuesta musical de German Alberto Piñeros para esta producción, es tomada del poema titulado Nadie Tu, el cual también hace parte de la recopilación poética del compositor biquebradense Luis Orlando Restrepo, en esta ocasión se toma como referente el ritmo de Caporal, la procedencia de este ritmo es afroboliviana específicamente de la región de los yungas de Bolivia, y tiene como su mayor exponente al grupo Kjarkas de Bolivia, quien lo llevaría a ser uno de los ritmos más representativos del folclore andino, y que influenciaría de forma directa a German Alberto Piñeros para esta creación musical.

En esta propuesta, el compositor aprovecho la fuerza del Caporal para darle dinámica al sentido literario, y queriendo plasmar en el las diversas manifestaciones del ritmo de Caporal, pasando por lo romántico y sutil, hasta lo mas fuerte y raizal en forma de sikuri.

**Obra:** Evocación

**Compositor:** William Fernando Ortiz, Juan Carlos Gaviria

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclor Ecuatoriano

**Género:** Sanjuanito

**Escuela:** Colombiana

**Año:** 2005

**Elementos:** Guitarra, Charango, Típle, Bajo, Bandola, Guitarra Eléctrica, Bombo, Chajchas, Trompe, Sikus.

**Arreglo:** Canto Andino

### **Historia.**

Esta composición surge a partir de los viajes que hace el grupo a la ciudad de San Juan de Pasto y a Buesaco Nariño, en esta ocasión fue la versión del 2005 de los Carnavales de Negros y Blancos, fue allí donde William Ortiz y Juan Carlos Gaviria, sentados en la terraza de la casa de Jairo Martínez “el chuky”, evocan momentos, recuerdan paisajes, y deciden transformar en música aquellos instantes vividos. De allí también nacería su nombre.

La idea de la composición se planteo a partir del esquema rítmico del sanjuanito, ritmo nacional del ecuador, donde la bandola colombiana llevaba la melodía principal acompañada por la guitarra, de allí saldría un primer esquema del tema; ya en Dosquebradas, durante los ensayos del grupo el sanjuanito toma una estructura mas definida y un formato mas amplio, posteriormente, durante los talleres que dicto el maestro Juan Carlos Cadena en el barrio los Naranjos a mediados del mismo año, recomienda hacerle una introducción en zampoñas y replantearlo también un poco desde la armonía, a partir de allí el tema ya quedaría mas estructurado, pero fue con el grupo Canto Andino actual donde se le da mas definición, incorporándole la guitarra eléctrica como elemento melódico, creando así una sonoridad muy particular.

**Obra:** Otoño

**Compositor:** William Fernando Ortiz, German Alberto Piñeros

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclor Ecuatoriano

**Género:** Fantasía Colombiana

**Escuela:** Colombiana

**Año:** 2004-2007

**Elementos:** Guitarra, Típle, Bandola, Charango, Quenacho, 2 Quenas, Toyos, Bastos, Bombo, Redoblante, Trompeta, Tambor de olas

**Arreglo:** Canto Andino.

### **Historia.**

Otoño es un tema bastante característico, ya que el proceso de construcción fue largo, y se dio en diferentes etapas del grupo, además fue el primer tema que se hizo para el formato instrumental de la agrupación, tuvo su inicio en el año 2004, en algunas tardes de encuentro entre German Piñeros y William Ortiz, donde en su búsqueda y exploración autodidacta, generaban diferentes melodías en ritmo de bambuco y posteriormente se intentaban armonizar, generando una ruta para su continuidad.

El desarrollo del tema se da en diferentes épocas, con numerosas cualidades, formas y colores, de acuerdo a los aportes y criterios que hacían los integrantes que salían y llegaban en el momento que vivía el grupo, la primera parte la hicieron William y German, la segunda parte de la guitarra y Quenachos la creo German, el puente para la parte mayor la creo Alex David Sánchez, el tema en su inicio no tenía parte mayor, y ahí fue donde Alberto Mera planteo que hicieran una parte mayor, teniendo en cuenta la estructura tradicional del bambuco colombiano.

Después se crea una variación a dos quenenas en ritmo de pasillo con el aporte del compañero Juan Pablo Quintero en otra etapa del grupo, y finalmente con la formación actual, se plantea concluir el tema de una forma no tan convencional para los ritmos andinos colombianos, y se incluyen algunos elementos de la percusión afro del pacífico norte colombiano, mezclados con vientos andinos, más concretamente con los sikus Toyos, dentro de la estructura rítmica del currulao choacoano.



**Obra:** Carta de una ángel

**Compositor:** Carlos Alberto Yepes

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclor Andino Colombiano

**Género:** bambuco

**Escuela:** Colombiana

**Año:** 2007

**Elementos:** Guitarra, Típle, Bombo, Chucho, Quenachos, bandola, flauta travesa, voces masculinas.

**Arreglo:** Canto Andino

### **Historia.**

Carta de un ángel es una composición realizada por Carlos Alberto Yepes Buitrago, la cual fue inspirada por el relato de una niña que Carlos se encontró en una buseta de servicio público. La niña tenía aproximadamente 13 años se encontraba vendiendo dulces en el vehículo, Carlos le preguntó ¿De dónde eres? Y ¿Por qué una niña como usted, tan pequeña, está trabajando vendiendo en los buses? Ella responde diciendo que viene de un pueblito del Tolima, donde la difícil situación económica y el conflicto armado, obligaron a ella y a su padre a salir de su pequeña parcela y tratar de sobrevivir en la ciudad.

Ella relata que un ataque de la guerrilla hacia su familia los había obligado a salir de su finca, que ella había sobrevivido con su padre porque en ese momento ellos se encontraban en la platanera realizando sus labores cotidianas cuando escucharon los disparos.

En el hecho la guerrilla asesino a su mamá y a su hermano quien era menor de edad, con pocas pertenencias y con un poco de dinero lograron salir del sitio de esta forma se vieron obligados a vender en los buses de la ciudad de Pereira, para recoger el dinero necesario para desplazarse a otro ciudad donde se encontrarían con unos familiares, y a partir de allí Carlos Yepes, integrante de la agrupación decide, plasmar ese momento, esa historia en este hermoso bambuco llamado Carta de un ángel.

**Obra:** Patas d'hilo

**Compositor:** Carlos Vieco Ortiz

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclor Andino Colombiano

**Género:** Pasillo

**Escuela:** Colombiana

**Año:** 1927

**Año arreglo:** 2007

**Elementos:** Guitarra, Tiple, Charango, Bajo, Sikus, Quena, Bombo

**Arreglo:** Canto Andino

### **Historia.**

Patas d'hilo es una composición del maestro Carlos Vieco a ritmo de pasillo, creada aproximadamente en el año 1927. Dice la historia que la persona que lustraba los zapatos a Carlos Vieco, le pidió que le hiciera una composición y como él era flaquito, el Maestro Vieco le compuso Patas D' Hilo.

Canto Andino decide hacer tributo al maestro Vieco, realizando un arreglo de esta obra. La iniciativa de realizarla nace en el año 2007, con los actuales integrantes de la agrupación; en la cual se buscó incursionar mucho más a fondo en la música colombiana y experimentar con instrumentos no convencionales para este tipo de aire.

**Obra:** La muralla

**Autor:** Nicolás Guillen

**Compositor:** Eduardo Carrasco

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclor Venezolano

**Género:** Merengue, pasaje, Joropo

**Escuela:** Chile

**Año:** 1958

**Año del arreglo:** 1969

**Elementos:** Guitarra, Típle, Bandola, Cuatro, Bajo, Maracas, solista tenor, Barítono y coro masculino

**Arreglo:** Canto Andino

**Historia.**

Obra literaria del poeta Nicolás Guillen que escribe en 1958 y que posteriormente en 1969, la agrupación Quilapayún decide musicalizar.

Canto Andino decide hacer un arreglo de este tema, por el motivo de acompañar una cantautora y cuatrista chilena llamada Jimena Maya, la cual William Fernando Ortiz charanguista del grupo, conoció en el festival internacional de charangos en Perú en 2006. Jimena llega a Pereira con el motivo de visitar a William y conocer nuevas tierras para hacer sus conciertos. En estas circunstancias conoce a la agrupación Canto Andino y deciden realizar un concierto en la cual compartirían escenario y se expondría el arreglo de la Muralla realizado por *Canto Andino* y que iba a ser cantado por Jimena, pero por problemas logísticos, *Canto Andino* no pudo participar del evento.

**Obra:** El Huracán

**Compositor:** Lucho Bermúdez

**Época:** Contemporánea

**Estilo:** Folclor Andino Colombiano

**Género:** Pasillo Fiestero

**Escuela:** Colombiana

**Año:** desconocido

**Año arreglo:** 2006

**Elementos:** Guitarra, Típle, Charango, Bajo, Bombo, Chajchas, Chucho, Quena solista

**Arreglo:** Canto Andino

**Historia.**

Luis Eduardo Bermúdez (Lucho Bermúdez) es compositor de grandes obras de música de la costa norte de Colombia, pero también incursionó en el folclor del interior del país como lo hizo con el pasillo El Huracán.

El huracán es una obra que inició una transformación sonora del grupo Canto Andino, ya que este tema, fue el primer acercamiento del grupo al folclor del interior del país. Fue un arreglo que tuvo sus transformaciones en la transición de la penúltima y la última conformación de integrantes que hay hasta la actualidad.

Esta obra fue la primera en la que la agrupación decidió experimentar con tecnologías no convencionales en este tipo de ritmo como por ejemplo, la inclusión del charango como instrumento rítmico armónico y el uso de la Quena como instrumento solista.

### 6.6.2 Aspectos armónicos.

La mayoría de obras de la agrupación *Canto Andino* están constituidas en tonalidades menores, generando una atmósfera que favorece el contexto de las líricas de las canciones. En otros casos como por ejemplo el tema “Carta a un ángel” se puede evidenciar el contraste del modo mayor con el contexto de la escritura.

37  
8  
Em Bm Am B7  
No te sorprendas si un día te dicen que por las calles recojo polvo y coraje para olvidarte tu partida que

### Tonalidad menor: Fragmento (El Loco)

17  
8  
Gadd9 Am7  
Un día después de haber servido en la guerra permanecer

### Tonalidad Mayor: Fragmento (Carta de un Ángel)

En las partes instrumentales de los temas vocales, se generan cambios de sonoridad, en la que se busca enriquecer los acordes base con extensiones o rítmicas particulares utilizados en los instrumentos no convencionales en el ritmo interpretado, por ejemplo el charango usado en el tema el loco.

Todos los temas están compuestos armónicamente en base a elementos sencillos de armonización, en las cuales se aplican extensiones del acorde y sustituciones para generar estéticas menos tradicionales y establecer el color sonoro de la agrupación

Las obras de la agrupación están elaboradas en las tonalidades de Em, G, Am y Dm

### 6.6.3. Aspectos Melódicos.

La utilización de la escala pentatónica es lo más usual en la estética musical del grupo; ya que éste es un elemento sonoro muy representativo de las músicas de los Andes.



#### Escala pentatónica: Fragmento (Evocación)

Como aspecto de innovación, se han incluido en las composiciones elementos como las escalas “blues” que genera sonoridades bastantes peculiares y abre variedad de posibilidades para generar colores nuevos en ritmos folclóricos latinoamericanos.



#### Escala blues: Fragmento (Flor de papel)

Las melodías están basadas en movimientos intervalitos no muy abiertos donde siempre mantiene una relación entre varios instrumentos a nivel rítmico melódico., estas constituyen una de las diferencias del contexto general de la música latinoamericana con la propuesta de *Canto Andino*.

### 6.6.4. Aspectos rítmicos.

Uno de los objetivos de canto andino a la hora de componer, es mantener lo más fiel posible los patrones rítmicos folclóricos de los distintos aires que se interpretan, así la construcción armónica y melódica no sean tradicionales; esto, para tener un poco de la estructura tradicional. En algunas composiciones se pueden evidenciar hasta 3 ritmos diferentes en el cual se busca mostrar nuevas sonoridades por medio de la mezcla de ritmos de distintas zonas de Latinoamérica.



61 F

**Patrón rítmico de Caporal, percusión Fragmento (Nadie tú)**

112

Rbt.

B. Lro.

guiro y chajchas

Perc. 3

**Ritmo Bambuco: Fragmento (Otoño)**

Guitar

Am7 Cmaj7 F7 E7

**Cambio a Pasillo: Fragmento (Otoño)**

Gtr

PASILLO

**Cambio a currulao, patrón rítmico de percusión fragmento (Otoño)**

Musical score for Wayno-kalampeo. It consists of four staves: Rt. (Right), Bb. (Bass), Plat. (Platillo), and Cun. (Cuneco). Each staff starts with a measure number '156'. The Rt. staff has a treble clef and a key signature of two flats. The Bb. staff has a bass clef and a key signature of two flats. The Plat. and Cun. staves have a treble clef and a key signature of two flats. The Plat. staff uses 'x' marks to indicate specific rhythmic patterns. The Cun. staff uses 'x' marks and vertical lines to indicate specific rhythmic patterns.

**Ritmo en el charango del Wayno-kalampeo: Fragmento (Julieta)**

A m

Musical notation for charango rhythm in Wayno-kalampeo. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with 'x'.

**Ejemplo de guitarra arpegiada en el bambuco: Fragmento (Carta de un ángel)**

Musical notation for arpeggiated guitar in bambuco. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with 'p.' and 'f.'.

**Patrón rítmico del bombo en el bambuco: Fragmento (El loco)**

Musical notation for bombo rhythm in bambuco. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with 'x'.

Las métricas son definidas por el ritmo interpretado, por ejemplo:

**6/8:** Bambuco (El loco, Flor de papel, Otoño)



Zamba (Canto a la Libertad)

Caporal (Nadie tú)

Landó (Flor de papel)

Currulao (Otoño)

**4/4:** Sanjuanito (Evocación)

Wayno (Julieta)

**3/4:** Pasillo (Otoño, El huracán, Patas d'hilo)

**3/4** Pasaje (La muralla)

Joropo (La muralla)

**5/4** merengue venezolano, (la muralla)

Las métricas irregulares también se presentan en la producción, algunos cambios de acento o variación total de la métrica generando diferentes estados.

### Métrica irregular: Fragmento (Flor de papel)

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Flor de papel'. The first staff begins at measure 115 and features a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with irregular time signatures: 4/4, 2/4, 3/4, 3/4, 3/4, and 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A tempo marking of  $\text{♩} = 80$  is present. The second staff begins at measure 120 and is in 6/8 time, with a tempo marking of  $\text{♩} = 100$ . It shows a continuation of the melody with notes and rests.

#### 6.6.5. Aspectos vocales.

*Canto Andino* cuenta con composiciones y arreglos donde intervienen distintos elementos en la construcción melódica y armónica en el canto. Se caracteriza por ser voces masculinas juveniles de coloraturas variadas que se divide en 4 tenores y 2 barítonos.

Barítonos: Juan Pablo Quintero y William Fernando Ortiz

Tenores: Carlos Alberto Yapes, Germán Alberto Piñeros, Gustavo Adolfo Arbole-  
da y Jimmy Alexander Ramos.

En la construcción melódica vocal, la mayoría de las veces, una voz solista lidera  
las melodías de los temas y en algunas partes, una segunda voz armoniza en in-  
tervalos de 3ª o líneas melódicas que concuerden con la armonía. El coro mascu-  
lino interviene en los momentos donde se busca dar fuerza armónica o un color  
de expresión determinado por el momento de emotividad del tema.

### Fragmento a dos voces (El loco)

66

8

excomul gan duenun ar bol que notealarme si ha go en no chesde luna lle

### Fragmento (Carta de un ángel)

41

8

Sl. que te pro te jade todo mal aun que con ti go no pueda es tar y di lea mi pa de que ri

T 1 ah mi pa de que ri

T 2 ah mi pa de que ri

B ah mi pa de que ri

B ah

41

### 6.6.6. Aspectos líricos.

El contenido lírico de las canciones está basado, por lo general, hacia situaciones sentimentales amorosas por parte del autor Luis Orlando Restrepo. Encontramos también en la producción letras con sentido social, en donde se manifiesta el descontento con el sistema sociopolítico y las injusticias del conflicto que azota al país como es el caso de canto a la libertad y Carta de un Ángel.

Las letras poseen un contenido sencillo, desde su construcción gramatical, pero manifiestan variados elementos metafórico en la cual, se desenvuelven cada una de las temáticas planteadas por los autores con un lenguaje muy fácil de entender para los escuchas.

A continuación mostraremos las letras de las canciones de la agrupación.

### NADIE TÚ

**Autor:** Luis Orlando Restrepo

**Compositor:** German Alberto Piñeros

Acumulándose están sobre la ausencia los años y aunque te sigo esperando ya no me duele esperar. Desvaneciéndote vas en la neblina del tiempo tu amor es solo un recuerdo que a ratos, incongruente, súbito rosa mi frente y se evapora entre sueños.

Con brevedad de reflejos llegas, difusa, y te vas ya ni siquiera capaz de

provocarme deseos y cuando alerta, preveo que a punto estoy de extrañarte, me pongo fuera de alcance, y observo como los años, te van, sin piedad borrando, te van reduciendo a nadie...

### CANTO A LA LIBERTAD

(Gustavo Adolfo Arboleda)

Mi madre patria sangra de dolor y lleva en su corazón el llanto del trabajador. Muertes, masacres y niños con hambre. Canto a la libertad.

Cuántos más van a matar, cuánto más van a callar, no intenten más ocultar la más profunda verdad.

Muertes, masacres y niños con hambre días de oscuridad aunque el poder esté en los miserables no daremos paso atrás.

Larga y muy triste es la espera de todos en nuestro mundo; veo que gira

y no cambia, veo que gira infecundo, no es infecunda su tierra, sus aguas ni el aire fresco, más si es infecundo el hombre de mí hasta mis ancestros.

No sembramos amor ni respeto como hermanos nuestra medida es dinero no parecemos humanos ¡humanos! seres de hielo peleando a todo vuelo.

De girones a mi patria de girones a mi pueblo rueda la sangre de unos también la sangre de otros lo cierto es que mi país se esta quedando sin rostros.

Es hora de terminar con nuestra cruel realidad busquemos un mundo mejor sin las garras del traidor.

Siembra y cultiva la paz pero no intentes callar porque ignorar la verdad es destruir la libertad.

## **CARTA DE UN ANGEL**

(Carlos Alberto Yepes)

Un día desperté observando el nuevo amanecer, de un mundo y de un país que no sufrió; quisiera yo volver a estar en tus brazos otra vez y decirte que el amor nunca murió.

Darte un beso en la frente para que sientas mi calor que sepas que cada noche te llevo en mi oración; que te protejo de todo mal aunque contigo no pueda estar y dile a mi padre querido que no llore nunca más que aquí yo estoy.

No sientas que tu fe se desmorona sin querer, sé bien que es muy difícil para ti si crees en el amor verás que todo es mejor si sientes el dolor ignóralo.

Un fuerte abrazo a mi pueblo que aún escucho su clamor que la sangre derramada no perturbe la ilusión de ser felices algún día de ser libres como yo; y no temas madre querida que si miras tu interior, ahí estoy yo.

## **FLOR DE PAPEL**

**Letra:** Luis Orlando Restrepo

**Música:** German Piñeros Marín.

Duele aceptar que tu amor tuviera precio y medida y que vendieras la vida a quien pagara mejor, como aceptar que mi flor era de cera y papel.

Si yo al beberme la miel de tus besos por azar comenzaban a brotar mariposas en mi piel.

Contigo el sol a mis pies brillaba cada mañana asomado a la ventana de una apacible vejez que planeábamos tal vez sin darnos cuenta que el día con las estrellas moría y yo con miedo, callado, velaba desde mi lado como mi flor se dormía.

Pero la duda y el celo mezclaban nuevos colores y se abrían nuevas flores en las ramas de tu pelo; entonces yo con desvelo de actor y amante sin prisa te quitaba la camisa me ponía tu antifaz y se alteraba la paz de la noche con tu risa mi mano lenta bajaba al fondo de tus antojos

y te besaba los ojos, el cuello, la boca brava.

Esclavo a gusto dejaba que tus caprichos dormidos perturbaran mis sentidos hasta que el sol en sus sábanas se saturaba de ganas y de placeres prohibidos.

Es que en el amor hay amor con brujería divina desvanece la neblina y torna el miedo en vapor, pero el oro sin calor no se derrite quizás será por eso que has cambiado el sol por la llama de otro fuego en una cama que no quema y paga más.

Ojalá y no quiera dios no olvides el viejo cuento del pez que huyó con el viento y el mar se tragó a los dos por eso duele este adiós sin mariposas ni miel; adiós muñequita infiel, mi estrella, diosa apagada principio y fin todo y nada, adiós mi flor de papel.

## EL LOCO

**Letra:** Luis Orlando Restrepo

**Música:** German Piñeros Marín.

No te sorprendas si un día te dicen que por las calles recojo polvo y coraje para olvidar tu partida que no te sorprenda si un día me ves comiendo una flor bajo la luz de un farol en una calle sin nombre.

Que no te asuste ni asombre si me hace llorar tu voz.

No te sorprendas si acaso alguna tarde me ves con una cruz de papel excomulgado en un árbol, que no te alarme si hago en noches de luna llena un castillito de arena para que

el mar se lo lleve donde no hay sol ni  
mujeres donde no hay sombras ni  
estrellas.

No te sorprendas si un día te dicen  
que yo hablo solo y que me duelen  
los ojos cuando me mira una niña, no

te sorprendas si un día me ves  
subido a un farol enarbolando una  
flor en una calle sin nombre

Que no te asuste ni asombre si lloro  
al oír tu voz.

### **6.6.7 Concepto de los arreglos.**

En los 3 Arreglos que contiene la producción, *Canto Andino* incluye instrumentos no tradicionales al formato de los ritmos interpretados, como por ejemplo la utilización de Quenas, Zampoñas, charango en temas como Patas d´hilo y el Huracán, y en el tema la muralla, es de resaltar el uso de la Bandola andina como instrumento melódico.

En el tema Patas d´hilo, el formato instrumental de la melodía cambia cuando la re exposición melódica inicial; esto genera un cambio de estado y color que forma sonoridades diferentes. Se debe a que el timbre de los Sikus interpretados en la parte inicial del tema, tiene una sonoridad más pastosa y al cambiar la melodía con la Quena en la re exposición, la melodía se desenvuelve con más fluidez y timbrica mas viva.

Desde la forma, se mantienen las estructuras lo más tradicional posible, pero el uso de puentes melódico armónico entre las frases, permiten el cambio de colores instrumentales y diálogos entre ellos.

La Bandola andina colombiana juega un papel muy importante en el desarrollo del tema la Muralla. Este instrumento fue incluido con el fin de simular el arpa desde el ámbito melódico y plantear una estética nueva en un género tan conocido como lo es el joropo.

Tratando de mantener un poco la estructura de la Muralla como la concibió Quilapayún, Canto Andino resalta el trabajo vocal y platea el apoyo armónico del coro masculino en algunas secciones del tema. También es de notar las variaciones melódicas trazadas por la bandola y la inclusión de patrones rítmico no común en la versión de los Quila; como por ejemplo el 5/4 (merengue venezolano) usado en una pequeña fracción del tema.

El huracán es un tema a  $\frac{3}{4}$  en el que se busca resaltar el virtuosismo del instrumentista en la interpretación. Los instrumentos acompañantes proporcionan una base armónica y rítmica en la cual no se altera desde lo tradicional, pero los cam-

bios de velocidad y el uso del charango continuamente en el tema, colorean sonoramente y plasma un sello estético único.

#### **6.6.8 Aspectos de interpretación.**

La expresión musical se basa generalmente en formas de interpretación individuales, donde cada uno de los músicos las plantean desde una forma técnica hasta una forma muy subjetiva; en la cual proporcionan a su toque personal elementos característicos como vibratos, fraseos, apoyaturas, oscilaciones de la onda controladas en los finales de frase, estacato, grupetos, bordaduras, glisandos, mordentes de tono y medio tono, melismas y flurato.

También efectos y timbrica no convencionales que pueden ofrecer los instrumentos, sonidos tales como efecto de aire en las flautas y quenas, sonido jaspeado en los sikus, golpeteo en la caja de resonancia en el charango y slap en el bajo.

La velocidad de los temas es intermedia, donde las melodías y adornos se despliegan de una forma muy fluida y controlada, con respecto al contexto del tema

#### **6.6.9 Aspectos sonoros.**

Canto Andino se caracteriza por incluir en su música un diverso instrumental de los Andes, que generan variadas atmosferas sonoras a los distintos ritmos interpretados; como por ejemplo, la inclusión del charango, las Quenas y sikus, en ritmos andinos colombianos, que por lo general, no se interpretan con esta serie de formatos. También es importante resaltar la experimentación con el uso de la Bandola andina colombiana en ritmos tales como el Joropo, Pasaje y el Sanjuanito.

En el ámbito compositivo se trabaja en la búsqueda de combinaciones sonoras de los distintos instrumentos andinos y colombianos, para así generar nuevos colores y timbres característicos de la agrupación, esto se aplica en la interpretación rítmica y armónica, por ejemplo:

- El uso de los trinos del charango en los bambucos y pasillos (tema: el loco, Patas d’hilo, El huracán),
- Usar la Bandola y el charango como instrumentos melódicos que se acompañan en primera y segunda voz (tema: Otoño)
- Emplear como solista la Quena y los Sikus en pasillos tradicionales (temas: El huracán, Patas d’hilo).

- La posibilidad de usar los Sikus como instrumento armónico al sonar 3 tubos al tiempo.

La utilización de Instrumentos como el Palo de lluvia, Tambor de olas, Chajchas, Chucho y demás idiófonos, es con el fin de proporcionar sonidos que en combinación con los demás instrumentos del formato del grupo, conciben estados musicales no muy comunes que permiten generar un punto de vista descriptivo de las obras.



## 7. CONCLUSIONES

Respecto de los aportes de la agrupación *Canto Andino* para la cultura regional se encontraron los siguientes aspectos:

- El proceso de recopilación y sistematización de la información obtenida en este trabajo de investigación, permite evidenciar los diversos procesos socioculturales, y musicales de la agrupación *Canto Andino*, estableciendo así un referente para el desarrollo cultural y musical de la región.
- De acuerdo a la documentación histórica de la agrupación *Canto Andino*, se puede observar el impacto y desarrollo cultural que se ha venido presentando en la región a través de las músicas de las culturas andinas, generando un proceso pedagógico en la sensibilización sociocultural, en el aprendizaje de la música y el desarrollo humano.
- Es importante resaltar el proceso sociocultural de muchos jóvenes del municipio de Dosquebradas, que en medio del aprendizaje y el desarrollo de técnicas musicales y el intercambio social, demuestran las etapas de vida, los protagonistas que han sido partícipes del crecimiento colectivo, el aprendizaje individual y el desarrollo de la producción.
- El estilo compositivo y musical del grupo *Canto Andino*, se sistematizó en programas digitales para la escritura y edición de la música, en el que se pueden ver los arreglos y composiciones que plasman las características sonoras de la estética musical del grupo, desde el ámbito folclórico y la experimentación musical, enriqueciendo los formatos y proponiendo formas de interpretación de la música andina latinoamericana y colombiana en la región y el país.
- La inclusión organológica tradicional de las culturas andinas y la música andina colombiana, en la producción del grupo, plantean nuevas sonoridades y formas de utilización tímbrica de estos. Este concepto permite ampliar el campo de acción de instrumentos de otros contextos geográficos en nuestra música y el formato andino colombiano en aires latinoamericanos.
- El rescate de las músicas tradicionales latinoamericanas, tienen un aspecto relevante dentro de la difusión musical del grupo *Canto Andino*; es por esto que en el ejercicio de creación musical, se extraen aires del folclor latinoamericano entrelazándolos con elementos de la música contemporánea, llegando así a nuevos con-

textos sociales y permitiendo un estudio detallado de las formas y estructuras que los caracterizan.

- El álbum *Evocación* de la agrupación *Canto Andino*, es el resultado del aprendizaje y la investigación que dicho grupo ha venido realizando durante estos doce años, en el cual se plasman canciones representativas del folclore latinoamericano, colombiano y creaciones propias, ampliando el repertorio musical de la región y del país, ayudando a la difusión y sostenimiento de las expresiones tradicionales, y generando un referente para agrupaciones venideras.

## 8. RECOMENDACIONES

- En nuestro contexto cultural, es evidente la carencia de procesos culturales bien establecidos a partir de la expresión cultural y la falta de reconocimiento e identidad de nuestro modelo social, por esta razón es necesario que los entes gubernamentales en instituciones especializadas en la enseñanza de la música, adopten nuevas formas de educación, articulando las actividades que tienen un desarrollo erudito, con las manifestaciones culturales, regionales, nacionales e internacionales, con el fin de enriquecer, mantener y desarrollar plenamente nuestras raíces de tradición musical.
- Por otra parte sería pertinente, abrir nuevos espacios de difusión y masificación musical a partir de las organizaciones de los festivales nacionales de música colombiana; ya que estos son los encargados de promover y difundir el folclore a nivel nacional; donde se puedan aprender y reconocer las expresiones folclóricas del país y de la región, generando así un cambio sociocultural, y estableciendo referentes para el desarrollo cultural de la región.
- Se recomienda adoptar este trabajo de investigación dentro de la cátedra de historia de la música latinoamericana del programa de licenciatura en música de la universidad tecnológica de Pereira, con el fin de aprovechar su contenido y afianzar los conceptos que constituyen los aires latinoamericanos.
- Aprovechar los mecanismos de sistematización en el área de la informática musical, para el rescate y la masificación del archivo musical y cultural de nuestra región.

## 9. BIBLIOGRAFIA

- Londoño María Eugenia, MUSICA POPULAR TRADICIONAL E IDENTIDAD CULTURAL, centro colombiano de documentación musical COLCULTURA, Bogotá.
- INSTITUTO INTERAMERICANO DE CIENCIAS AGRÍCOLAS DE LA OEA Dirección Regional para la Zona Norte, Guatemala, C. A. BORIS YOPO, EDUCACIÓN Y DESARROLLO CULTURAL, ECONOMICO, POLITICO, SOCIAL.
- Niveles de cultura según KOTTAK.
- Antropología Cultural, Marvin Harris.
- Cronología de los instrumentos sonoros del área extremo sur andina, Pérez de Arce, José, Revista musical chilena / Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical. Santiago: El Instituto, 1945- v., n° 166, (jul.-dic. 1986), p. 68-124.
- KLEIN, B. (1997): “Folklore” Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art, Green, Thomas A., ed. Santa Barbara (California):
- Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 1 Numero 5, APRENDIZAJE MUSICAL SIGNIFICATIVO, Gabriel Rusinek, Universidad Complutense de Madrid.2003
- Risaralda su geografía y su historia, William Londoño Bolívar, editorial VISION Litografía.
- SERIE: EXPERIENCIAS SIGNIFICATIVAS DE DESARROLLO LOCAL FRENTE A LOS RIESGOS DE DESASTRES, el conocimiento como hilo conductor en la gestión ambiental del riesgo en el departamento de Risaralda, DIRECTORA DEL PROYECTO PREDECAN: Ana Campos García, PULL CREATIVO S.R.L. 2008
- Risaralda su geografía y su historia, William Londoño Bolívar, editorial VISION Litografía.

- LA OTRA HISTORIA DE DOSQUEBRADAS, Mitos y Leyendas, Ninfa Marín Escudero, impreso por “J.M”-Pereira. Pág. 19-20. 2006
- HISTORIA DEL MUNDO, América precolombina, descubrimiento y colonización, Luis Alberto Sánchez, Imprenta FARESCO, Madrid-España.
- LESLIE BETHELL, ed. THE CAMBRIDGE HISTORY OF LATIN AMERICA I. Colonial Latin América, EDITORIAL CRÍTICA, BARCELONA.
- VICTOR W. VON HAGEN, LOS AZTECAS HOMBRES Y TRIBUS, EDITORIAL DIANA 1961.
- LESLIE BETHELL, ed. THE CAMBRIDGE HISTORY OF LATIN AMERICA I. Colonial Latin América, EDITORIAL CRÍTICA, BARCELONA.
- MENDOZA, Vicente. “Música Precolombina en América”, Boletín Latinoamericano de Música, IV/4, Bogotá (octubre de 1938),
- “Introducción” a Los Aborígenes de Chile, de José Toribio Medina, Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. 1952.
- CASTRO, José, Sistema pentafónico en la música indígena pre-colonial del Perú. Boletín Latino-Americano de Música. Montevideo, V. 4, N° 4, oct., pp. 835-848, 1938
- Samuel Claro, Jorge Urrutia Blondel, HISTORIA DE LA MUSICA EN CHILE, Universidad de Chile, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES, editorial ORBE 1973.
- COSMOLOGÍA Y MÚSICA DE LOS ANDES. Max Peter Baumann. Biblioteca Ibero-Americana VERBUERT
- *BERNABÉ COBO* nacido en España. A los 15 años embarcó para América y luego de recorrer las Antillas , Guatemala ,Nueva Granada , y Venezuela, se dirigió al Perú, llegando a Lima en 1598. Ingresó al Colegio Real de San Martín en 1599 según Rubén Vargas Ugarte en calidad de fámulo dado que no figura en el catálogo de alumnos regulares. Se ordenó de sacerdote en 1615 y fue enviado a Juli, Potosí ,Cochabamba y la Paz. En 1621 fue nombrado Rector del Colegio de Arequipa, en 1626 se trasladó al Colegio de los jesuitas de Pisco y en 1630 se le nombró Rector del Colegio del Callao. En 1631 fue enviado a México donde permaneció hasta 1642. *Diccionario Enciclopedia del Per. HISTORIA DEL NUEVO MUNDO.*
- Reseña de” LOS SIETE MITOS DE LA CONQUISTA ESPAÑOLA” de MATTHEW RESTALL. Luis Felipe Palacio Guerrero. Fronteras de la histo-

ria, numero 011. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH. BOGOTÁ- COLOMBIA. ISSN (versión impresa): 0123-4623 COLOMBIA.

- HISTORIA DE COLOMBIA EL ESTABLECIMIENTO DE LA DOMINACION ESPAÑOLA. Jorge Orlando Melo. La Imprenta Nacional de Colombia, terminó su impresión en agosto de 1996
- Catalogo-virtual-instrumentos-andinos. Definición de música andina pág. 3. Visita 20 de febrero de 2012
- La Guitarra en la Música Sudamericana. Néstor Guestrin
- Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, Ed. Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1978, pág. 10
- El Charango Peruano. Chalena Vásquez
- La Guitarra en la Música Sudamericana. Néstor Guestrin
- Perdomo escobar. 1963. José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Bogotá. Academia de historia, editorial A.B.C. Pág 26.
- Geografía del Perú Mateo Felipe Paz Soldán (obra póstuma corregida y aumentada por su hermano Mariano Felipe Paz Soldán) Lima: Librería de Fermín Didot Hermanos, Hijos y C., 1862, pp. 29-31
- REPÚBLICA DE COLOMBIA MINISTERIO DE CULTURA DIRECCIÓN DE ARTES · ÁREA DE MÚSICA, PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA, PROGRAMA NACIONAL DE BANDAS, GUÍA DE INICIACIÓN A LA FLAUTA TRAVERSA. Bogotá, D.C., Colombia Segunda edición, 2003 © 2001, Ministerio de Cultura ISBN: 8052-84-X
- CHÁVEZ BECERRA. Alejandra Liliana, ANAYA GUTIÉRREZ. Santiago. MONOGRAFÍA DE LA AGRUPACIÓN "LINAJE", Pereira, 2010, 36 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.
- ABADIA MORALES Guillermo. Folklorólogo, MUSICA Y ORGANOLOGIA MUSICAL. COLOMBIA PACIFIC TOMO II Pablo Leyva (ed.)
- LEON William, Las maracas llaneras, primera parte, para sonar mejor, Revista a Contratiempos, enero de 1988.

- COSTA, presencia africana en la costa peruana relación de géneros, danzas e instrumentos musicales Chalena Vásquez
- ROMERO Fernando, Instrumentos musicales en la costa zamba, Revista “Turismo” Touring Automóvil Club Peruano Lima, mar. 1939, año XIV, N° 137
- HATAJO DE NEGRITOS, Pastoras de Lambayeque. Vásquez, 1982, INC.1978
- COSTA, presencia africana en la costa peruana relación de géneros, danzas e instrumentos musicales Chalena Vásquez pág. 75, lima – Perú.
- Corporación musicológica ecuatoriana CONMUSICA, Op. Cit. P. 1276
- Historia de la danza de los Caporales, Jorge Godínez Quinteros, la paz-Bolivia pág. 35.
- Ritmos Folklóricos Argentinos Generalidades y aplicaciones para el charango V FESTIVAL INTERNACIONAL DE CHARANGO Cusco, Perú. Octubre de 2008 María Laura Caballero Nicolás Ezequiel Faes Micheloud.
- CARDONA MONCADA, Diana Vanessa, VIDA Y OBRA DEL MAESTRO CARLOS FERNANDO LÓPEZ NARANJO A TRAVÉS DE LA BANDA ESCUELA, Pereira, 2010, 24 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.
- RESTREPO DUQUE. Julián Alberto. MONOGRAFÍA DEL GRUPO “EXPERIMENT” Pereira, 2009 12 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.
- PAZ MONTOYA Andrés Felipe, SALAZAR Mauricio, ESTUDIO MUSICOLÓGICO DE LA AGRUPACIÓN DE MÚSICA POPULAR TRADICIONAL JESÚS ANTONIO PATIÑO Y LOS ARMÓNICOS DE CHINCHINÁ. Pereira, 2004 21 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.
- BENÍTEZ LÓPEZ Francly Elena, CHIQUITO GALLEGO William, VIDA Y OBRA DEL MAESTRO BENJAMÍN SALDARRIAGA GONZÁLEZ, Pereira, 2009, 15 p. trabajo de grado (licenciatura en música), Universidad Tecnológica de Pereira, facultad de bellas artes, escuela de música.

- Sobre la investigación cualitativa, nuevos conceptos y campos de desarrollo. Julio Mejía Navarrete
- <sup>1</sup>Alvarez-Gayou, J. (2003). Cómo hacer investigación cualitativa: Fundamentos y Metodología. México: Paidós.
- Dr. Arístides Alfredo Vara Horna "Estructura y método de una monografía" - Universidad Nacional del Nordeste, Departamento de Filosofía y Ciencias de la Educación. Resistencia- Chaco.