

A RITMO DE SONSUREÑO
TRES ARREGLOS DE SONSUREÑO PARA FORMATO TRÍO: VIOLÍN GUITARRA Y
BAJO ELÉCTRICO

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Música

María Fernanda Guayambuco Leuro

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá

2022

A RITMO DE SONSUREÑO
TRES ARREGLOS DE SONSUREÑO PARA FORMATO TRÍO: VIOLÍN GUITARRA Y
BAJO ELÉCTRICO

María Fernanda Guayambuco Leuro

Código: 2018175023

Asesor Específico:

Francisco Abelardo Jaimes Carvajal

Asesor metodológico:

Manuel Antonio Hernández Martínez

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá

2022

Tabla de Contenido

1	Planteamiento problema.....	10
1.1	Delimitación del tema.....	11
1.2	Pregunta de investigación.....	11
1.3	Objetivos.....	12
1.3.1	Objetivo general	12
1.3.2	Objetivos específicos.....	12
1.4	Justificación.....	12
1.5	Antecedentes.....	13
2	Marcos.....	15
2.1	Marco teórico.....	15
2.1.1	Nariño.....	15
2.1.2	Carnaval de Negros y Blancos	16
2.1.3	Sonsureño	17
2.1.4	Albazo.....	21
2.1.5	Violín.....	22
2.1.6	Música Tradicional y Popular	26
2.2	Marco estético.....	27
2.2.1	Agrupación Ronda Lírica.	27
2.2.2	Lucio Feuillet.....	28
2.2.3	Los Realeros de San Juan.....	29
2.2.4	Omar Flórez de Armas	30
2.2.5	Alexis Cárdenas.....	31
3	Metodología	32
3.1	Enfoque metodológico.....	32

3.1.1	Herramientas de recolección	32
3.2	Ruta metodológica.....	35
4	Análisis.....	36
4.1	Contexto Histórico.....	37
4.2	Análisis musical.....	41
4.2.1	El Miranchurito	43
4.2.2	Son sureño	45
4.2.3	La Guaneña.....	47
4.3	Particularidades del Sonsureño.....	49
5	A Ritmo de Sonsureño	50
5.1	El Miranchurito.....	50
5.2	SonSureño.....	53
5.3	La Guaneña.....	56
6	Resultados	59
7	Conclusiones	61
8	Anexos.....	63
9	Bibliografía	133

Índice de Imágenes

Imagen 1 Mapa del Departamento de Nariño (Gobernación de Nariño, 2021).....	15
Imagen 2 Colectivo, Carnaval de Negros y Blancos 2022 (Fotografía de la autora)	17
Imagen 3 Banda de Yegua de Chipacué. Fuente: Tomada por la crónica de Arturo Obando (arturobando.blogspot.com)	18
Imagen 4 Zampoña (Flauta Sagrada, s.f).....	19
Imagen 5 Quena (Flauta sagrada, s.f).....	19
Imagen 6 Charango (Escuela Musical, Amadeus)	19
Imagen 7 Güiro (Latino Music Café)	19
Imagen 8 "La Guaneña", melodía pentatónica	20
Imagen 9 Clave pastusa, tomada de Inti Raymi, composición elaborada por Daniela Peña y Nicolás Romero.....	20
Imagen 10 Acompañamiento de guitarra en el Bambuco Sureño (Villamil, 2021).	20
Imagen 11 Acompañamiento de guitarra en el Bambuco Fiestero.....	20
Imagen 12 Acompañamiento del bajo en las tres variaciones.....	21
Imagen 13 Patrón Rítmico del Albazo	21
Imagen 14 Variación rítmica del Albazo.....	22
Imagen 15 variación rítmica del Albazo	22
Imagen 16 Rasgueo de la guitarra para el Albazo (Pazmiño 2021)	22
Imagen 17 Ritmos básicos de acompañamiento del Albazo (Bueno, 2013)	22
Imagen 18 Rabel (González 2014).....	23
Imagen 19 Nwiké, (Revista Musical, A contratiempo).....	24
Imagen 20 Ravé de los Mbyá, (Stock, 2021)	24
Imagen 21 Rabeca, fuente Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.....	24
Imagen 22 violín de guadua perteneciente al grupo Son de Catalina en el municipio de Buenos Aire, Cauca. Fuente Amelia López, 2014	25
Imagen 23 Violín Stradivarius 1920 (Infobae).....	26
Imagen 24 Álbum mi Nariño.....	28
Imagen 25 Ronda Lírica. Tomada por Pablo Emilio Obando Acosta.....	28
Imagen 26 Lucio Feuillet, Pasto Jazz (2018)	29
Imagen 27 Omar Flórez de Armas (2014).....	30
Imagen 28 Alexis Cárdenas (OFM 2016)	31
Imagen 29 Miranchurito (C. Flórez, Asociación GAICA, 2011).....	39
Imagen 30 Tomás Burbano (Radio Nacional de Colombia, 2019)	40

Imagen 31 Transcripción Miranchurito, sección A.....	43
Imagen 32 Transcripción El Miranchurito, sección B.....	43
Imagen 33 Ejemplo del acompañamiento del bajo, El Miranchurito	44
Imagen 34 Ritmo de las Zamponas	45
Imagen 35 Variación rítmica de la melodía	46
Imagen 36 Ritmo del bajo	46
Imagen 37 Ritmo característico.....	46
Imagen 38 Patrón rítmico de la Percusión.....	47
Imagen 39 Sección B, La Guaneña	48
Imagen 40 Ritmo y variación del bajo y la tuba.....	48
Imagen 41 Base rítmica del sonsureño.....	49
Imagen 42 introducción, Arreglo El Miranchurito.....	50
Imagen 43 Arpeggios de la Guitarra	51
Imagen 44 Herramienta para hacer mismo ritmo	51
Imagen 45 Spiccato en el violín	51
Imagen 46 Pregunta - Respuesta	52
Imagen 47 Pregunta - Respuesta en el violín	52
Imagen 48 Base rítmica para la guitarra.....	53
Imagen 49 Corte	53
Imagen 50 síncopa y ostinato	54
Imagen 51 contraste de la melodía.....	55
Imagen 52 Ostinato en el violín	55
Imagen 54 Solo de Guitarra.....	56
Imagen 53 Rasgueo Apagado.....	56
Imagen 55 Acordes ligados	57
Imagen 56 Transición de la melodía	57
Imagen 57 pregunta Respuesta.....	58
Imagen 58 Retorno del tema	58
Imagen 59 Ostinato final	58

Índice de Tablas

Tabla 1. Ejemplo para la recolección de información de Diario y Registro de Campo....	31
Tabla 2. Bosquejo de Entrevista.....	32
Tabla 3. Ejemplo recolección de información para la memoria personal.....	33
Tabla 4. Información básica Miranchurito, Ronda Lírica.....	34
Tabla 5. Información básica Miranchurito, Omar Flórez de Armas.....	34
Tabla 6. Información básica La Guaneña, Omar Flórez de Armas.....	34
Tabla 7. Información básica La Guaneña, Lucio Feuillet.....	34
Tabla 8. Información básica Sonsureño, Ronda Lírica.....	34
Tabla 9. Información básica Sonsureño, Lucio Feuillet.....	34
Tabla 10. Sección A.....	42
Tabla 11. Sección B.....	42
Tabla 12. Esquema de la Forma y Armonía.....	43
Tabla 13. Organización de la Forma y armonía.....	45
Tabla 14. Forma y armonía.....	48
Tabla 15. Forma y armonía.....	51
Tabla 16. Forma y armonía.....	53

AGRADECIMIENTOS

A toda mi familia quienes ha sido motivación diaria para cumplir el sueño de seguir haciendo música, en especial a mis padres Fanny Rosa Leuro Díaz y Pedro Guayambuco Vargas, sin ustedes, no hubiese sido posible este sueño. A mi hermana Aura, por ser mi polo a tierra en todos los aspectos de mi vida, eres inspiración diaria.

También quiero agradecer a la maestra Felisa Noreña, el maestro Iván Bulla y a Jorge Franco por ser mis padres musicales y apoyarme desde niña en mi formación musical como violinista y futura licenciada.

Al maestro José Ricardo Rodríguez por ser un excelente maestro, guía y amigo en mi formación como violinista.

Al maestro Abelardo Jaimes, tutor y asesor en este proceso investigativo y de creación.

A Nicolás Romero y a Esteban Ibarra por el apoyo, aprendizaje y por su gratificante compañía en todo el proceso creativo.

A mis amigos Blanqui, Johana, Karen, Gaby, Nicolás M., Betsy A., Alejo y compañeros que han sido fortaleza y apoyo durante toda la carrera universitaria, quienes me han permitido aprender y crecer junto a ellos haciendo música.

RESUMEN

El presente trabajo contiene un modelo metodológico que aborda un análisis musical y contextual de tres obras nariñenses y da como resultado la creación de tres arreglos compositivos del género sonsureño. Estos análisis permiten conocer los elementos constitutivos que compone el género para así, hacer un ejercicio de transposición a un formato híbrido manteniendo el aire tradicional. Los tres arreglos se plantearon para formato trío: violín, guitarra y bajo eléctrico, en donde el violín es tomado como instrumento principal. Lo que permite también, un ejercicio pedagógico de aprendizaje de un instrumento y el acercamiento a la interpretación a uno de los aires tradicionales del departamento de Nariño.

Palabras claves: Sonsureño, músicas tradicionales, violín, formato híbrido

ABSTRACT

The present work contains a methodological model that addresses a musical and contextual analysis of three works from Nariño and results in the creation of three compositional arrangements of the sonsureño genre. These analyzes allow us to know the constitutive elements that make up the genre in order to carry out an exercise of transposition to a hybrid format while maintaining the traditional air. The three arrangements were proposed for a trio format: violin, guitar and electric bass, where the violin is taken as the main instrument. What also allows a pedagogical exercise of learning an instrument and the approach to the interpretation of one of the traditional airs of the department of Nariño.

Keywords: Sonsureño, traditional music, violin, hybrid format

1 Planteamiento problema

Colombia es un país multicultural, el cual se debe al resultado del cruce de culturas provenientes de España, África y de los indígenas nativos en la región; por esta razón, la variedad de gastronomía, fiestas y música son evidentes en este país.

La música colombiana a lo largo del tiempo se ha ido modificando y enriqueciendo, esto se evidencia en la cantidad de ritmos presentes a nivel nacional. Jaime Ripa, en el periódico *El País* (2018) señala que “*Eso es Colombia, una tierra en la que bullen más de 1.000 ritmos diferentes enclavados en unos 150 géneros*”, por ende, en cada región hay una creación constante de repertorio, pues, los artistas que se encuentran en contacto con estos géneros renuevan las músicas que identifican y contribuyen a la identidad de cada región.

En la zona suroeste de Colombia, en el departamento de Nariño, se evidencia en su música la presencia de las culturas mencionadas anteriormente, pero también presenta el cruce de ritmos con las zonas andino-amazónica, pacífica y fronteriza con el país vecino, Ecuador. Se han encontrado documentos como la revista *El artista* en donde se señala que “el albazo, bambuco, pasillo, huaino, vals, sonsureño, entre otros, son los ritmos más representativos, siendo este último el de mayor concurrencia” (Mendivelso y Bastidas 2015, 134); todos estos están asociados a unas festividades particulares como lo son el Carnaval de Negros y Blancos, el concurso Departamental de Bandas en el municipio de Samaniego, el Onomástico en la ciudad de Pasto, entre otros.

Para la interpretación del sonsureño existen variedad de formatos como las Murgas¹, bandas, tríos musicales, entre otros, que involucran instrumentos como la guitarra, el requinto, la voz y la percusión; por esta razón, en la práctica personal de la autora, existe un interés y una necesidad por acercarse a esta música, conocerla y, desde la práctica individual del violín, potenciar desarrollos personales interpretativos de ese instrumento.

Por otro lado, realizando una búsqueda profunda, se ha encontrado una escasez de repertorio publicado para el violín como instrumento principal referente a estas músicas y una falta de investigación consciente de este instrumento dentro del marco de la música nariñense. El poco material encontrado da una perspectiva occidental del violín más no desde esta esencia territorial.

¹ Grupo de personas que desfilan juntas en una fiesta popular, disfrazadas a menudo con trajes del mismo tipo.

Por último, el sonsureño al pertenecer a unas festividades mencionadas anteriormente, se encuentra en un marco limitado en cuanto a su divulgación. Desde lo comercial, hay reconocimiento para el músico nariñense ya que, es contratado para este tipo de eventos enmarcados dentro del territorio Nariñense y Caucaño, más no fuera de la región. Por lo anterior, con este trabajo se busca aportar a la divulgación y reconocimiento del sonsureño en contextos diferentes a su territorio.

El sentido de realizar tres arreglos para el formato mencionado implica la acción de transcribir, analizar, seleccionar los elementos estructurales para los arreglos y hacer el proceso creativo de los mismos lo que implica un desarrollo de investigación creación.

1.1 Delimitación del tema

Este trabajo consta de la realización de tres arreglos musicales de las obras *La Guaneña*, *El Miranchurito* y *Sonsureño*, enmarcadas en el contexto de sonsureño, aire musical perteneciente a la región de Nariño. El análisis musical de las obras mencionadas y otros referentes pertenecientes a este entorno cultural permitieron identificar los aspectos constitutivos de este aire, lo cual hace posible un proceso de transposición consciente a un formato ajeno al territorio. Este proceso investigativo, generó unas estrategias metodológicas para el acercamiento y la apropiación de este lenguaje musical en otros formatos interpretativos.

1.2 Pregunta de investigación

¿Qué particularidades del sonsureño se deben tener en cuenta para la realización de un modelo metodológico que ayude a la apropiación del lenguaje musical de este ritmo y que se pueda aplicar a tres arreglos compositivos para formato trío: violín, guitarra y bajo eléctrico?

1.3 Objetivos

1.3.1 *Objetivo general*

Diseñar un modelo metodológico para el acercamiento del lenguaje musical del *sonsureño* explorando procesos técnicos y expresivos plasmados en tres arreglos de los temas: *La Guaneña*, *el Miranchurito* y *Sonsureño*.

1.3.2 *Objetivos específicos*

1. Caracterizar y describir los elementos rítmicos, melódicos y armónicos del *sonsureño*.
2. Explorar las posibilidades interpretativas propias del violín, dentro de la propuesta de arreglos sugerida por la autora.
3. Diseñar tres arreglos de *sonsureño* para el formato trío: violín, guitarra y bajo eléctrico.
4. Estructurar una puesta en escena de los tres arreglos elaborados y la construcción de la reflexión sobre la apropiación realizada en el proceso.

1.4 Justificación

La presente investigación aporta a la divulgación y reconocimiento de las músicas tradicionales nariñenses en contextos y escenarios distintos a su territorio natural. Genera desde la academia y la pedagogía musical procesos investigativos que disminuye la brecha hegemónica que ejerce la academia sobre las músicas populares y regionales, y que en ese sentido, conllevan a una validación de estos repertorios dentro de los contextos académicos estandarizados.

Por otro lado, la exploración tímbrica del violín para la interpretación del ritmo *sonsureño* permite establecer una serie de herramientas interpretativas importantes en el estudio de este instrumento que se podrán implementar a distintos repertorios tradicionales y formatos musicales dentro de estas músicas. Al indagar acerca del movimiento melódico que permite la *tesitura*² del violín implementado en los arreglos y los distintos golpes de arco, permite un acercamiento a la apropiación del *sonsureño* sobre todo en contextos musicales diferentes a los propios de la región. También, los diferentes rasgueos para la guitarra y técnicas extendidas para esta y para el bajo, contribuirán al búsqueda de nuevas sonoridades tradicionales en el formato propuesto.

² Registro específico de un instrumento.

De igual manera, se expande el repertorio para el violín referente a músicas populares y regionales colombianas. Lo anterior se valida desde una perspectiva pedagógica ya que el intérprete de un instrumento que pueda hacer uso de elementos musicales de su propio contexto cultural facilita su aprendizaje y, a su vez contribuye a la conservación de sus músicas.

Asimismo, al involucrar un formato híbrido que consta tres instrumentos que tienen un recorrido amplio a lo largo de la historia como solistas, permite explorar nuevas sonoridades que sean aplicadas en el sonsureño y, realizar un diálogo entre ellos para abordar una nueva visión de las piezas.

Además, el desarrollo metodológico y la documentación abordados en esta investigación puede utilizarse como un referente para posteriores investigaciones del mismo tipo y, como aporte musical, se espera que el análisis utilizado, sirva como una guía para el entendimiento y apropiación del ritmo.

Por último, para la investigadora son importantes los procesos reflexivos que aportan las investigaciones de esta índole, por ende, se desea que las experiencias y herramientas reflejados en este proyecto, aporten a la formación como artista y licenciada.

1.5 Antecedentes

El violín, según el trabajo de grado titulado *Apropiación del Sonsureño y Sanjuanitos aplicados en un contexto jazzístico en dos composiciones y un arreglo* (Ibarra Chamorro) encontrado en el repositorio de la Universidad el Bosque, es un instrumento partícipe dentro del sonsureño, pero realizando una búsqueda en diferentes fuentes, se ha encontrado un material limitado, del cual consta de una agregación de este instrumento como acompañante a la melodía principal y no como instrumento principal dentro del ritmo. Este instrumento cuenta con un repertorio amplio dentro de la música académica, específicamente para violín solista o con acompañamiento de otros instrumentos como el piano.

En el trabajo de grado *El bajo eléctrico a ritmo de sonsureño* realizado por Esteban Ibarra Villota (2019) en la Universidad Pedagógica Nacional, se abarca el ritmo sonsureño en una adaptación de tres arreglos para bajo eléctrico donde se involucran elementos técnicos del instrumento y las

particularidades musicales del género. Esta investigación aporta al presente proyecto para la búsqueda histórica sobre el género *sonsureño* y sus particularidades musicales. También le permite a la autora analizar la escritura musical del bajo dentro del ritmo y esto es tomado como referencia para la escritura del mismo instrumento en los arreglos.

Por otro lado, en el trabajo de grado realizado por David Fernando Valencia Salas, titulado *Retazos del Carnaval. Composición para Big Band sobre temas en las murgas del carnaval de negros y blancos de Pasto* (2015) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se realiza una composición para el formato de Big Band inspirada en el Carnaval de Negros y Blancos que se celebra en Pasto – Nariño. Para elaborar la composición, el músico David Valencia tomó su experiencia en el carnaval en los años 2014 y 2015. Este trabajo permite realizar un análisis armónico, melódico y rítmico de la composición realizado por Valencia en un formato inusual en el género de *Sonsureño*, para lograr identificar cómo está distribuida la melodía en los instrumentos, los patrones rítmicos usados en el bajo y la mezcla de todo esto más los instrumentos de vientos produciendo el bambuco sureño.

Además, en el trabajo de grado de la Universidad EAFIT titulado “*Prácticas ejecutivo-interpretativas del violín en la música tradicional nariñense: estudio de caso sobre cuatro violinistas empíricos de Pasto*” elaborado por Inti Aguirre (2017), se abarca una investigación acerca de la práctica tradicional de la ejecución, interpretación y la construcción del violín en la música campesina de la ciudad de Pasto - Colombia. Aguirre realizó un trabajo de campo en donde logra entrevistar a cuatro violinistas empíricos de Pasto, dando sus experiencias como violinistas interpretando la música campesina y cómo lograron construir sus primeros violines para lograr aprender a ejecutarlo. También es un primer acercamiento registrado sobre el violín incorporado en los conjuntos típicos de la música de Pasto y sus alrededores. Se toma como referencia este documento, ya que tal como lo explica Aguirre en su investigación, los estudios y/o investigaciones acerca del violín en la música de Pasto, son muy escasos y por ello este documento aporta un acercamiento técnico del violinista Nariñense y cómo ejecutan ellos su propia música. Adicionalmente, se toma la investigación acerca del contexto del violín en la Latinoamérica y la enseñanza de este instrumento en la ciudad de Pasto.

Por último, en el trabajo de grado realizado por Felipe García Pachón y Lucio Alberto Feuillet para obtener el título de maestro en música con énfasis en ingeniería de sonido de la Pontificia Universidad Javeriana titulado *producción musical en un contexto urbano basado en los*

aires tradicionales más representativos en la región andina en el departamento de Nariño (2007), se realiza un recorrido por el folclor y como este es tan importante en el país. También se hace un análisis musical y de las letras o narrativas de algunas obras importantes de la región como lo son: la guaneña, el chambú y agualongo para realizar dos composiciones. Se toma este trabajo de grado como referente a la presente, ya que aporta al análisis del contexto de las letras de la guaneña y su análisis musical. También, al involucrar el folclor como tema fuerte en su investigación, da una visión más amplia de la música del sur del país y cómo esta se puede aplicar en un contexto no tradicional sino con elementos de música urbana.

2 Marcos

Para la realización de este trabajo investigativo, se toman como referencia algunos términos que se presentan a lo largo del proyecto, por ende, se llega a la decisión de realizar dos marcos: teórico, con el fin de dar definición y claridad del concepto para entender el contexto en el que se utiliza cada término; y estético con el fin de contrastar la estética usada por diferentes compositores, intérpretes y agrupaciones que aporten a la realización de los arreglos propuestos en esta investigación.

2.1 Marco teórico

2.1.1 Nariño

Departamento de Colombia ubicado al suroeste del país. Limita por el norte con el departamento del Cauca; al oriente con el departamento del Putumayo; por el sur con Ecuador; y por el occidente con el Océano Pacífico. *Es nombrado así en honor a Antonio Nariño. Su capital*



Imagen 1 Mapa del Departamento de Nariño (Gobernación de Nariño, 2021)

es San Juan de Pasto. Cuenta con 64 municipios y 230 corregimientos (Gobernación de Nariño, 2021).

Al presentar los límites ya mencionados, presenta un cruce cultural muy importante, esto se evidencia en la cantidad de fiestas y actividades culturales que se realizan en los municipios del departamento.

El departamento es nombrado en honor al precursor de la independencia de Colombia, Antonio Nariño, quien fue traductor y divulgador de los derechos del hombre (*Departamento de Nariño*, 2019).

2.1.2 Carnaval de Negros y Blancos

Según la UNESCO, el carnaval de Negros y Blancos es el principal acontecimiento festivo celebrado en el sur del País en el departamento de Nariño. Tiene lugar todos los años, desde el 28 de diciembre hasta el 6 de enero (UNESCO, 2008)

Este carnaval nace con los rituales de los indígenas: Pasto y Quillasinga, donde todos tenían derecho al trabajo y a la fiesta. Estas comunidades se reunían para realizar importantes reuniones a lo largo de los años donde representaban el trabajo y la alegría.

Con la llegada de los hispanos, se incorporó en el país su cultura: danzas, teatro, música e instrumentos musicales. Todo esto generó cambios notorios en las fiestas indígenas presentando una hibridación en su cultura. Sin embargo, sólo el interés de la comunidad logra mantener algunas tradiciones festivas (Muñoz C., 1985).

El carnaval inició con la rebelión de los esclavos payaneses en el siglo XVII, quienes exigieron a sus amos y a la corona española un día libre, el cuál fue concebido para el 5 de enero. Este día ellos lo utilizaron para salir a las calles a bailar música africana y a pintar de negro las paredes blancas de las casas (Parlamento Andino, 2022). Sin embargo, fue hasta el siglo pasado que se incorporó el día de los blancos, gracias al sastre Ángel María López tomó la polvera francesa de una dama y la esparció sobre la cara de una camarera diciéndole: ¡que viva el negrito y que viva el blanquito! (Muñoz C., 1985).

Así transcurre el día a día del Carnaval:

- 28 de diciembre: Arcoíris en el asfalto
- 29 de diciembre: Música de los 60s y los 70s
- 30 de diciembre: Serenata a Pasto, presentación de tríos
- 31 de diciembre: Desfile de años viejos
- 2 de enero: Carnavalito. Rock Carnaval
- 3 de enero: Desfile de colectivos coreográficos
- 4 de enero: Llegada de la Familia Castañeda
- 5 de enero: Día de Negritos
- 6 de enero: Día de Blancos. Desfile Magno



Imagen 2 Colectivo, Carnaval de Negros y Blancos 2022 (Fotografía de la autora)

El carnaval es un ambiente de fantasía y color, desfilan: colectivos coreográfico (danzas itinerantes y movimientos), disfraces, comparsas, murgas (grupo de músicos disfrazados uniformemente con un atuendo alegórico), minicarrosas, carrozas y bandas interpretando sonsureño, siendo este ritmo el más escuchado para el carnaval (Caicedo, 2013)

2.1.3 Sonsureño

Es un género musical proveniente del departamento de Nariño. Esta región, al tener varios cruces culturales a lo largo de la historia, presenta distintos ritmos musicales, siendo el Sonsureño el más popular. Este género es un bambuco sureño apropiado de una forma única con variaciones rítmicas, melódicas y armónicas en su acompañamiento influenciados por el albazo³, gracias a la

³ Revisar el numeral 2.1.4 *Albazo*.

zona fronteriza con Ecuador, el currulao, por el límite con la zona pacífica, y bambuco andino, por la zona andina colombiana.

Es importante aclarar que, a pesar de que se mencionan tres ritmos importantes en el género, no son las únicas influencias que el Sonsureño ha tenido. Se considera que es un ritmo tri-étnico, como muchos ritmos en Colombia, por los aportes de Asia, Europa y África gracias a la fusión de tres razas que hubo en la época de la conquista (Marulanda, 1984).

Los primeros formatos tradicionales de la música Nariñense se encuentran en un conjunto llamado *La Banda de Yegua* (imagen 3). Está conformado por instrumentos de percusión y de viento; sus tambores están fabricados por el cuero de la yegua (de ahí el nombre del conjunto), un tambor grande a manera de bombo y uno pequeño que cumple la función de caja o redoblante, además es usual la presencia de la quijada de la yegua como instrumento de percusión que cubre las frecuencias agudas del grupo (Guzmán, 2022).



*Imagen 3 Banda de Yegua de Chipacué.
Fuente: Tomada por la crónica de Arturo Obando
(arturobando.blogspot.com)*

Los instrumentos que acompañan el Sonsureño van variando, dependiendo del formato que se esté utilizando, sin embargo, los más representativos según el Sistema Nacional de Información Cultural⁴, son la Quena, la Zampona, el Tiple, la Guitarra, el Requinto, el Charango, la Güira y el violín (en algunas de las obras y agrupaciones).

⁴ (Gobernación s. f.)



Imagen 5 Quena (Flauta sagrada, s.f)



Imagen 4 Zampoña (Flauta Sagrada, s.f)



Imagen 6 Charango (Escuela Musical, Amadeus)



Imagen 7 Güiro (Latino Music Café)

El Sonsureño es relativamente nuevo, surgió en el siglo XX. Como género específico, tal cual lo explica Bastidas en su libro *Sonsureño*: “...aparece registrado en 1967 en una canción que su compositor Tomás Burbano denominó con ese nombre” (Bastidas, 2003)

Sin embargo, la *Guaneña* es el bambuco sureño más viejo que se conoce de la región. Es considerado un himno en el departamento de Nariño y el *sonsureño* heredó el aire melancólico, pero con júbilo en su música; en el centro del país le dan un trabajo a la melodía del bambuco diferente, ya que se asemeja a las obras clásicas de los Europeos.

Como se mencionó anteriormente, este género es un conjunto de música, canto y baile popular. Tiene un ritmo alegre y fiestero, sin embargo, sus melodías presentan un carácter melancólico (Bastidas, 2003).

Como se puede observar, son varias las influencias que tiene la música del departamento, y eso se puede evidenciar en las sonoridades que están presentes allí, de las cuales se explicarán a continuación.

- **Aspectos musicales del sonsureño**

La métrica principal en la que se encuentra este género se encuentra en 6/8 pero existe el juego entre este y 3/4 como lo es el bambuco y albazo ecuatoriano, aunque la melodía principal suele encontrarse en 6/8 y el acompañamiento armónico, en 3/4. La voz usualmente presenta la melodía principal en tonalidad menor y está constituida por escala pentatónica (imagen 8).



Imagen 8 "La Guaneña", melodía pentatónica

Rítmicamente, se evidencia la clave pastusa proveniente de la clave afrocubana en una de las composiciones del músico Nicolás Romero (2020), en algunos de sus instrumentos (imagen 9);



Imagen 9 Clave pastusa, tomada de Inti Raymi, composición elaborada por Daniela Peña y Nicolás Romero.

El acompañamiento de la guitarra se interpreta como lo plantea el maestro Andrés Villamil (imagen 10) en su libro *guitarra colombiana* (Villamil, 2021) sin embargo, también se presenta una mezcla con el bambuco fiestero⁵ con variaciones rítmicas (imagen 11)



Imagen 10 Acompañamiento de guitarra en el Bambuco Sureño (Villamil, 2021).



Imagen 11 Acompañamiento de guitarra en el Bambuco Fiestero

⁵ El bambuco fiestero, aquel que sirve de fondo musical para las celebraciones tradicionales en el Tolima y el Huila, dentro del marco coreográfico del “rajaleña”, dio paso a una modalidad de éste designada como “bambuco sanjuanero”, o simplemente “sanjuanero”, impregnado al estilo huilense desde 1938 (Marulanda 1984).

Para sus cortes se evidencia el patrón rítmico de corchea negra corchea negra y tres negras; y, en el acompañamiento del bajo suele presentar tres principales variaciones de tres negras por compás: triada del acorde en tres negras; silencio de negra más dos negras; y negra, silencio de negra y negra (imagen 12).



Imagen 12 Acompañamiento del bajo en las tres variaciones

Actualmente existen composiciones instrumentales y mixtas, sin perder las particularidades ya mencionadas en su música. Hablan de leyendas, historias, paisajes, cultura y tradiciones Nariñenses. Su región está reflejada en sus canciones.

2.1.4 Albazo

El albazo es un género musical proveniente de Ecuador de danza con texto. La palabra de su designación se deriva de alba, alborada (amanecer). Para el escritor Honorato Vásquez Ochoa, el albazo “es la música con que en la madrugada de grandes fiestas se les anuncia recogidamente” (Vallejo, 2010).

Entre sus aspectos musicales se encuentra que suele estar escrito en compás de 6/8, y en tonalidad menor. Su *tempo* se aproxima a negra con punto: 100 - 110. Su patrón rítmico principal consta de tres corcheas y corchea negra como se aprecia en la imagen 13.



Imagen 13 Patrón Rítmico del Albazo

Sin embargo, se pueden presentar variantes como los son negra corchea, negra corchea (imagen 14) y negra corchea, negra corchea y tres negras (imagen 15) (Pazmiño, 2021).



Imagen 15 variación rítmica del Albazo



Imagen 14 Variación rítmica del Albazo

En el acompañamiento del bajo se evidencia el mismo patrón rítmico de la imagen 4 realizando la triada del acorde y usando notas de paso uniendo a dos acordes. El rasgueo de la guitarra tiene un carácter percusivo y armónico y presenta la subdivisión del pulso en tres corcheas (imagen 16).



Imagen 16 Rasgueo de la guitarra para el Albazo (Pazmiño 2021)

En la imagen 17 se logra apreciar los ritmos básicos de acompañamiento en piano para el albazo realizado por el licenciado ecuatoriano Julio Darío Bueno Escobar (Bueno, 2013).



Imagen 17 Ritmos básicos de acompañamiento del Albazo (Bueno, 2013)

2.1.5 Violín

El violín es un instrumento musical de origen italiano perteneciente a la familia de cuerdas frotadas, siendo el más pequeño de la familia. Hasta la segunda mitad del siglo XVI, el violín fue un instrumento tocado principalmente por árabes, gitanos y pastores ebrios en sus juergas y bailes al aire libre. Los primeros violines estaban encordados con solo tres cuerdas: sol, re y la. El uso de una cuarta cuerda fue debido a la necesidad de contrastar colores con la cuerda más grave (sol).

Esta cuerda fue la de mayor atracción para los franceses y españoles por su registro de soprano (Silvela, 2003).

Se le atribuye a la invención del violín actual al primer violero o luthier⁶ cremonés Andrea Amati, quien construyó los primeros bosquejos de violín alrededor de la segunda mitad del siglo XVI como se conocen actualmente en cremona – Italia, seguido por sus hijos Antonio y Girolamo; por el hijo de Girolamo, Nicolo Amata y por el estudiante de este, Antonio Stradivarius (Silvela, 2003)

El primer acercamiento a este instrumento en el Nuevo Continente fue por medio del *Rabel*, es una especie de violín más pequeño de origen hispánico, también es conocido como el “*Violín campesino*” y se interpreta apoyándolo en las rodillas como se puede apreciar en la imagen 18. Llegó gracias a los jesuitas, quienes pretendían enseñar y practicar las artes para los convenios religiosos acompañado de la guitarra y/o el arpa, siendo el rabel un instrumento melódico, llevando la melodía o la contramelodía de los cantos (Cavallero, 2015).



Imagen 18 Rabel (González 2014)

Los pueblos indígenas y los esclavos de la época comenzaron a realizar sus propios acercamientos al violín, tomando como referencia el *rabel*. Por ejemplo, en el noreste de Argentina el pueblo indígena *Qom* y *Pi'laqá* hicieron un monocordio *nwiké* (imagen 19) durante el siglo XVIII y XIX.

“El *nwiké* solía ser un instrumento masculino. En la actualidad, sin embargo, esa limitación de género ha desaparecido entre las generaciones *Qom* más jóvenes. Se lo

⁶ Persona que construye y restaura instrumentos de cuerda pulsada y frotada. La palabra luthier proviene del francés *luthier* y se le atribuyó a los constructores de Laudes. Después con la evolución del laud, nacieron más instrumentos lo que conlleva a que existiera un especialista para cada uno (Ceballos, 2022).

emplea como solista para interpretar todo tipo de melodías, especialmente para solaz personal, a veces acompañando el canto, otras imitándolo o remedándolo” (Civallero, 2015).



Imagen 19 Nwike, (Revista Musical, A contratiempo)

En el este de Paraguay y en el noroeste de Argentina, la sociedad indígena *Mbyá* (imagen 20) del grupo Guaraní aún cuentan en la actualidad con el *Ravé*, instrumento de tres cuerdas muy similar a la vihuela medieval (Civallero, 2015).



Imagen 20 Ravé de los Mbyá, (Stock, 2021)

En Brasil el “violín” también fue incorporado por los misioneros jesuitas, y se le dio el nombre de *Rabeca* (imagen 21) en el siglo XVII (Gómez, 2017)



Imagen 21 Rabeca, fuente Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

En el caso de Colombia, se logró apreciar estos primeros violines en el Valle de Patía en el departamento del Cauca. Estos violines fueron propios de los esclavos que llevan más de 300 años tocando este instrumento elaborados por ellos a base de guadua y machete (imagen 22).

Lo explicado anteriormente, se puede evidenciar en el artículo realizado por la investigadora Amelia Fierro Suarez:

“Cuando la raza negra llegó de África, el violín caucano llegó a Colombia, un instrumento artesanal hecho de guadua y machete, construido a partir del conocimiento de los violines europeos, con los que se tocaba música clásica y ritmos diferentes a los del Pacífico” (Fierro, 2018).

Estos violines también son conocidos como violines negros, “nominados de esta manera porque representan la identidad cultural de la comunidad del departamento del Cauca y dos del sur del Valle del Cauca” (López, 2017). El término no sólo hace referencia al instrumento como tal, sino también a las prácticas sonoras que tiene la región, ya que usualmente incluyen el violín en sus músicas y agrupaciones.



Imagen 22 violín de guadua perteneciente al grupo Son de Catalina en el municipio de Buenos Aire, Cauca. Fuente Amelia López, 2014

Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la práctica del violín fue llevada a cabo por los colonizadores y a medida que el comercio se fue expandiendo, el instrumento fue migrando e

integrándose en las músicas populares campesinas de los esclavos alrededor del siglo XX (Rojas, 2017).

Actualmente, la práctica del violín se ha visto reflejada en la música tradicional colombiana. En diferentes municipios del país involucran este instrumento en sus músicas como tradicional; suele usarse para acompañar las melodías principales y/o hacer segundas voces a esas melodías. Un ejemplo claro, es el municipio de Nariño, en donde se han encontrado distintas agrupaciones las cuales incluyen el violín en su música, como lo es la *Ronda Lírica*. Cabe aclarar, que el violín, como todo instrumento, presentó modificaciones que constituyeron lo que se conoce hoy día como violín europeo (imagen 23).



Imagen 23 Violín Stradivarius 1920
(Infobae)

2.1.6 Música Tradicional y Popular

Existen muchos conceptos presentados por diferentes autores para dar definición a la *música tradicional*. Para la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa, la tradición es aquella que se construye desde la continuidad y el cambio, estas tradiciones llegan a nosotros en el momento en que nacemos y convivimos en un lugar establecido (Ochoa, 1997). La música tradicional suele formar parte de los elementos distintivos de una región o comunidad, aclarando que su origen puede ser o no autóctono (propio de un lugar) y se entiende como parte de su cultura. Normalmente se interpreta con instrumentos propios de la comunidad (Guzmán, 2022).

Por otro lado, para el músico *Frank Baker* la música popular es aquella es que fácil de memorizar, escuchar y se asocia a momentos de la vida personal y grupal (Baker, 1993). La expresión de *música popular* se expone por primera vez a mediados del siglo XIX en Europa,

haciendo referencia a la música clásica y folclórica interpretada por la clase burguesa. Sin embargo, actualmente este tipo de música según la escuela de Frankfurt va ligado a la práctica musical y artística, a partir del surgimiento de las industrias culturales, es decir, esta música es un producto industrial – comercial susceptible de ser reproducida de manera técnica a partir de una grabación o filmación (Machuca, Valles, y Blas, 2018).

En consecuencia, con Machuca, Valles y Blas se encuentran los análisis de Martín Hopenhayn (2001) quien argumenta que en lo que se refiere a las músicas populares, se han insertado y, en buena medida son, un producto moldeado por las industrias culturales. Así, una parte considerable de lo que se conoce como músicas populares, se entenderían como la captación de melodías tradicionales puestas en el juego del capitalismo cultural.

Un amplio haz de símbolos producidos en el mundo de los subalternos o subordinados pueden ser “recuperados” por la gran industria cultural generando el espejismo de la democracia comunicacional, cuando en realidad lo que ocurre allí es que se formatean símbolos y sentidos para devolverlos y hacerlos circular con la impronta de la racionalización mercantil. De manera que lo que se presenta, de forma esperanzada, como bondad de la globalización cultural, suele ser una metástasis de la monetarización en el campo de la producción de sentidos (Hopenhayn 2001:15).

Por ende, en este trabajo investigativo se toma como referencia a la música tradicional como aquella que se ha ido transmitiendo de generación en generación en una comunidad convirtiéndola en una costumbre de esta; y la música popular, como aquella que, desde la industria cultural, ha sido un producto de consumo como lo son las grabaciones.

2.2 Marco estético

Teniendo en cuenta las definiciones dadas en el marco referencial, a continuación, se explicarán las referencias estéticas que se tomarán en cuenta para la elaboración de este proyecto.

2.2.1 Agrupación Ronda Lírica.

Esta agrupación surgió en el año 1957, siendo una de las agrupaciones más antiguas del departamento de Nariño, integrada por músicos propios de la región, bajo la dirección del flautista

Lucio Pastrana. Cuenta con dos álbumes: *Mi Nariño*, el cual consta con doce pistas de audio; y *Mi Nariño vol 2*. que también consta con doce pistas (Ronda Lírica, 2017).

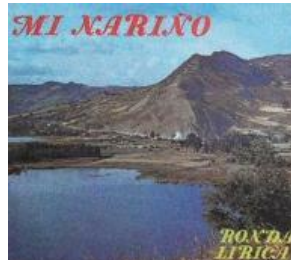


Imagen 24 Álbum *Mi Nariño*

Esta agrupación nariñense es una de las pocas que involucran un instrumento de cuerda frotada en sus obras, siendo el violín uno de los instrumentos acompañantes a la melodía principal realizada por la voz, por esta razón, se toma como referente en esta investigación. Un claro ejemplo de obras en donde se involucra el violín son las versiones de *La Guaneña* y *Miranchurito*.



Imagen 25 Ronda Lírica. Tomada por Pablo Emilio Obando Acosta

2.2.2 Lucio Feuillet.

Músico, productor musical y cantautor pastuso. Su enfoque musical trata de mezclas de aires andinos del sur colombiano con los géneros de Bambucos, San Juanitos⁷, y Cumbias. Suele

⁷ Género musical autóctono ecuatoriano de música andina. Muy popular a inicios del siglo XX, es un género originario de la provincia de Imbabura. https://www.ecured.cu/Danza_del_San_Juanito

manejar formato de banda y murga carnavalera⁸. Ha realizado tres álbumes: *Indicio* (Feuillet, 2014) *Provinciano* (Feuillet, 2017) y *Bailando Bailando* (Feuillet, 2021) este último siendo inspirado por las murgas carnavales del sur de Colombia (Feuillet, 2022)

Se toma como referente a Lucio por la versatilidad de tesituras de los instrumentos que utiliza en sus formatos. Suele incluir instrumentos de vientos como lo son el saxofón, el clarinete, la tuba y el trombón; acompañado por percusión: bombo, platos, campana, semillas y güira), moog, guitarra eléctrica, coro y voz principal.



Imagen 26 Lucio Feuillet, Pasto Jazz (2018)

Además de crear sus propias canciones, realiza diferentes versiones de temas tradicionales de la región Nariñense como por ejemplo *La Guaneña*, *El Miranchurito*, y *Sonsureño*, en velocidades no habituales, lo que hace que estas sean más actuales y cercanas al público joven.

2.2.3 Los Realeros de San Juan

Es una agrupación musical Nariñense conformada en el año 1987, bajo la dirección del maestro Héctor Bolaños. Inició como un grupo de 4 personas en donde incluían instrumentos como el bongó andino, percusión menor, requinto y guitarra; en la actualidad, gracias a la demanda que

⁸ Agrupación de músicos que tocan en las calles durante el Carnaval de Blancos y Negros.

tienen, actualmente cuenta con más miembro la agrupación los cuales agregan en su música instrumentos como el bajo el eléctrico, entre otros (Bolaños, 2020)

Son muy conocidos en países como Ecuador, por la mezcla de géneros como al albazo en su música, también suelen incluir el Sanjuanito y Sonsureño; gracias a esto, su trayectoria ha perdurado desde el año 1987 hasta hoy día, teniendo cuatro generaciones en su grupo.

Esta agrupación, al ser una de las más antiguas de Nariño y que ha perdurado por años, mantiene en su música siempre el aire tradicional del sonsureño, lo que me permite como investigadora, tomar esas particularidades rítmicas y armónicas que hacen que se mantenga el sonsureño tradicional.

2.2.4 Omar Flórez de Armas

Flautista bogotano. Realizó sus estudios en el conservatorio de la Universidad Nacional, la Orquesta Sinfónica Juvenil y obtuvo el título de Maestro en Música con énfasis en la Flauta en el Centro de Estudios Musicales de la Universidad Sergio Arboleda (*Flórez de Armas - Su Majestad la Quena*, 2012).

Es director musical de la agrupación *Chimazapagua*⁹⁹, interpretando música andina Colombiana. Actualmente, Omar ha publicado algunos discos en solitario tales como *La quena Latinoamérica*, *De viaje por Latinoamérica* y *Su majestad la Quena*.

Se toma como referencia del álbum *Su majestad la Quena* las versiones instrumentales andinas del Miranchurito y La Guaneña, ya que involucran instrumentos tradicionales de la región como las quenenas y las zampoñas, pero también, se realiza la exploración tímbrica de instrumentos



Imagen 27 Omar Flórez de Armas (2014)

⁹⁹ Grupo Colombiano de música andina popular creado en 1977 en Bogotá, Colombia (*Chimizapagua*, 2009)

como el tiple, la guitarra y semillas para la percusión. Esto permite una interpretación personal y diferente respetando el aire tradicional de la región nariñense.

2.2.5 Alexis Cárdenas

Es uno de los violinistas venezolanos más importantes de América Latina. Actualmente se desempeña como concertmaster de la Orquesta Nacional *ile de France*. Es reconocido por combinar el repertorio violinístico europeo con el repertorio de la música popular de Latinoamérica. Como artista se desempeña fluida y virtuosamente en géneros diversos como: Jazz, música de cámara, tradicional, también es productor y compositor (Orquesta Filarmónica de Málaga 2016).



Imagen 28 Alexis Cárdenas (OFM 2016)

En su versión del *Pajarillo* acompañado por el Ensamble Recoveco, el maestro Alexis realiza en su ejecución interpretativa con el violín, distintos golpes de arco como lo son el *ricochet*¹⁰, *spicatto*¹¹, y *martelé*¹² aplicados a un joropo tradicional de Venezuela. Se puede observar que estos golpes de arco son utilizados como herramienta para dar una sonoridad distinta a la usual de ese ritmo.

Algunos golpes de arcos y la manera en la que los interpreta el maestro Alexis en la versión del *pajarillo*, serán tomados como referencia en los arreglos propuestos por la autora, ya que podría aplicarlos buscando un mayor nivel interpretativo del violín aplicado en el sonsureño.

¹⁰ Golpe en donde se arroja el arco contra la cuerda para que rebote y produzca de dos a seis sonidos en rápida sucesión (Adler 2006).

¹¹ Golpe de arco en donde éste rebota espontáneamente en la cuerda con cada golpe debido a la velocidad (Adler 2006).

¹² Es un golpe rápido y bien articulado en donde no se separa de la cuerda haciendo una pequeña pausa entre cada nota, cada nuevo golpe comienza con un acento fuerte (Adler 2006).

3 Metodología

3.1 Enfoque metodológico

Esta investigación se encuentra dentro de la línea de investigación creación, es decir que, su producto incorpora, en sí mismo, un nuevo conocimiento (Ballesteros y Beltrán, 2018) con el fin de proponer una interpretación y apropiación personal de la autora de este producto investigativo; todo esto, bajo un enfoque cualitativo, que, según López Canon & San Cristóbal (2014) indaga a fondo las motivaciones, las ilusiones y significados de las acciones de actores individuales por medio de observaciones, entrevistas e historias de vida (p. 108), como es el caso de esta investigación.

Por otra parte, se usa la etnografía como diseño para la elaboración de esta investigación con algunas herramientas que propone la autoetnografía. El diseño etnográfico, pretende describir y analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas de grupos, culturas y comunidades (Hernández Sampieri, Fernández Collado, y Baptista, 2014) este diseño se evidencia en el capítulo de análisis, el contexto al que pertenece y el estudio y documentación del proceso creativo con músicos de la región nariñense

Por otro lado, el diseño auto etnográfico pretende describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa (Ellis y Bochner, 2011), se toma en cuenta este diseño ya que, la investigadora es objeto de estudio de la acción a trabajar y se tienen en cuenta las experiencias ejecutivo-interpretativas personales para la realización e interpretación de los arreglos propuestos en el objetivo principal de esta investigación.

3.1.1 *Herramientas de recolección*

- Diario y registro de campo: Estas herramientas etnográficas son el soporte del trabajo, en donde la investigadora documenta y registra el proceso de selección del repertorio, borradores de los arreglos propuestos en el tercer objetivo específico de esta investigación, la realización de dichos arreglos y el proceso para llevar a cabo este trabajo. Además, se registra con fotos y grabaciones audiovisuales la participación de la autora en la acción a trabajar como testigo de las dificultades técnicas e interpretativas durante el proceso de creación.

Se utiliza la siguiente tabla como propuesta para la recolección de la información para el diario y registro de campo (Anexo 1).

Fecha	Actividad	Reflexión
11 septiembre 2021	Selección del repertorio para la elaboración de la monografía.	Escoger tres temas que sean los más representativos de la región nariñense ha sido una tarea difícil ya que, existen muchos sonsureños escuchados por todo el departamento. Se llegó a la conclusión se seleccionar los más emblemáticos en el carnaval de Negros y Blancos.

Tabla 1Ejemplo para la recolección de información del Diario y Registro de campo

- **Entrevista:** Esta herramienta es muy común dentro del marco de la investigación cualitativa, ya que esta permite obtener información que no se obtiene por la observación, debido a que podemos interiorizar en el ser humano y conocer sus sentimientos, su estado anímico, ideas y creencias (Cerde, 1991). De acuerdo con López Cano y San Cristóbal, se plantean las entrevistas de manera semiestructuradas, dado que, “hay un guion básico que se puede modificar a lo largo de la charla, (es decir, no todas las preguntas están determinadas)” y a profundidad, dado que, “la indagación es exhaustiva e instaura un espacio abierto de comunicación que permite que el entrevistado hable libremente” (pág. 115). En las entrevistas a realizar, se plantea recolectar información sobre las experiencias y conocimiento como intérpretes del sonsureño y opiniones con respecto al formato proyectado en esta investigación; para llevar esto a cabo, se propone el siguiente bosquejo propuesto en la monografía de bosquejo propuesto en la monografía de Lady Burbano (Burbano, 2019):

Tema	Subtema	Posibles preguntas
Breve presentación personal		
Proceso musical personal	<ul style="list-style-type: none"> ● Sonsureño 	<ul style="list-style-type: none"> ● ¿Cuál fue su primer acercamiento al sonsureño? ● ¿Cómo llegó a esta música?

		<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cuáles fueron sus referentes musicales? ¿Por qué? • ¿Cuál ha sido el mayor reto y/o dificultades a la hora de interpretar esta música? • ¿Cuál es la importancia de hacer colaboraciones con músicos de la región? ¿Con cuáles músicos has realizado colaboración y con qué fin?
Sonsureño	<ul style="list-style-type: none"> • Contexto • Formatos • Reconocimiento y divulgación 	<ul style="list-style-type: none"> • Como músico nariñense, ¿Conoce el contexto del sonsureño? • ¿Qué tan frecuentemente es escuchado el sonsureño en formatos no tradicionales? • ¿Cómo propiciar la escucha de músicas del sur del país en las nuevas generaciones? • Como músicos, ¿Cómo podemos ayudar a la divulgación de este ritmo a otras regiones de Colombia?

Tabla 2 Bosquejo de Entrevista

Para la aplicación de las entrevistas, se seleccionó al músico nariñense Lucio Feuillet (anexo 3), con el fin de conocer su recorrido y experiencia expandiendo el sonsureño a distintas partes de Colombia, también conocer el contexto histórico de las obras seleccionadas para esta investigación.

Por otro lado, se seleccionó al luthier colombiano Nikolai Ceballos (anexo 3), con el fin de conocer la labor del luthier y la historia del violín: su creación, modificaciones y recorrido de éste hasta llegar al territorio Colombiano.

- Memoria Personal: De acuerdo con López Cano y San Cristóbal, “...puede ser útil para tomar conciencia del propio recorrido artístico del autor, de los cambios que han tenido sus intereses, poéticas y modos de hacer...” (López Cano y San Cristóbal Opaz 2014). En esta herramienta auto etnográfica se usa el autoinventario¹³ (propuesto por Cano) en donde la autora de la presente investigación reconstruye por medio de un registro, acontecimientos importantes con el vínculo entre su formación como violinista, su experiencia con la música colombiana andina y con el sonsureño.

¹³ “El autoinventario es la rememoración de hechos, hábitos, acciones, personas, objetos, relaciones o interacciones relevantes, cuyo objeto es recuperar los aspectos cognitivos, sociales, afectivos y materiales más importantes para el tipo de indagación que estamos realizando (López Cano y San Cristóbal Opaz, 2014).

Para esta parte, se realizó un cuadro ordenando la información de la siguiente manera:

Evocación	Vínculo entre academia y música colombiana
Inicio con el violín	El inicio con el violín fue alrededor de los 5 años, en donde la formación inicial fue con el método Suzuki. El vínculo con la música colombiana aún no se presenta.

Tabla 3 Ejemplo recolección de información para la Memoria personal

3.2 Ruta metodológica

La metodología utilizada en este proyecto se puede organizar en tres etapas: etapa contextualización, etapa de selección y análisis del repertorio, y etapa de creación; las cuales serán explicadas a continuación:

- **Etapas de Contextualización**

En esta etapa se realiza una búsqueda del género a trabajar y el contexto al que pertenece. También, se recoge información sobre el violín y sus posibilidades técnico-interpretativas dentro del sonsureño.

Para el desarrollo de esto, se busca documentación bibliográfica y audiovisual existente que aborden el tema; información directa con músicos de la región; un diario de campo, en donde aborde las experiencias por parte de la investigadora; registro de campo, en donde se recolecta fotos, videos y grabaciones realizadas por la investigadora.

- **Etapas de Selección y Análisis del repertorio**

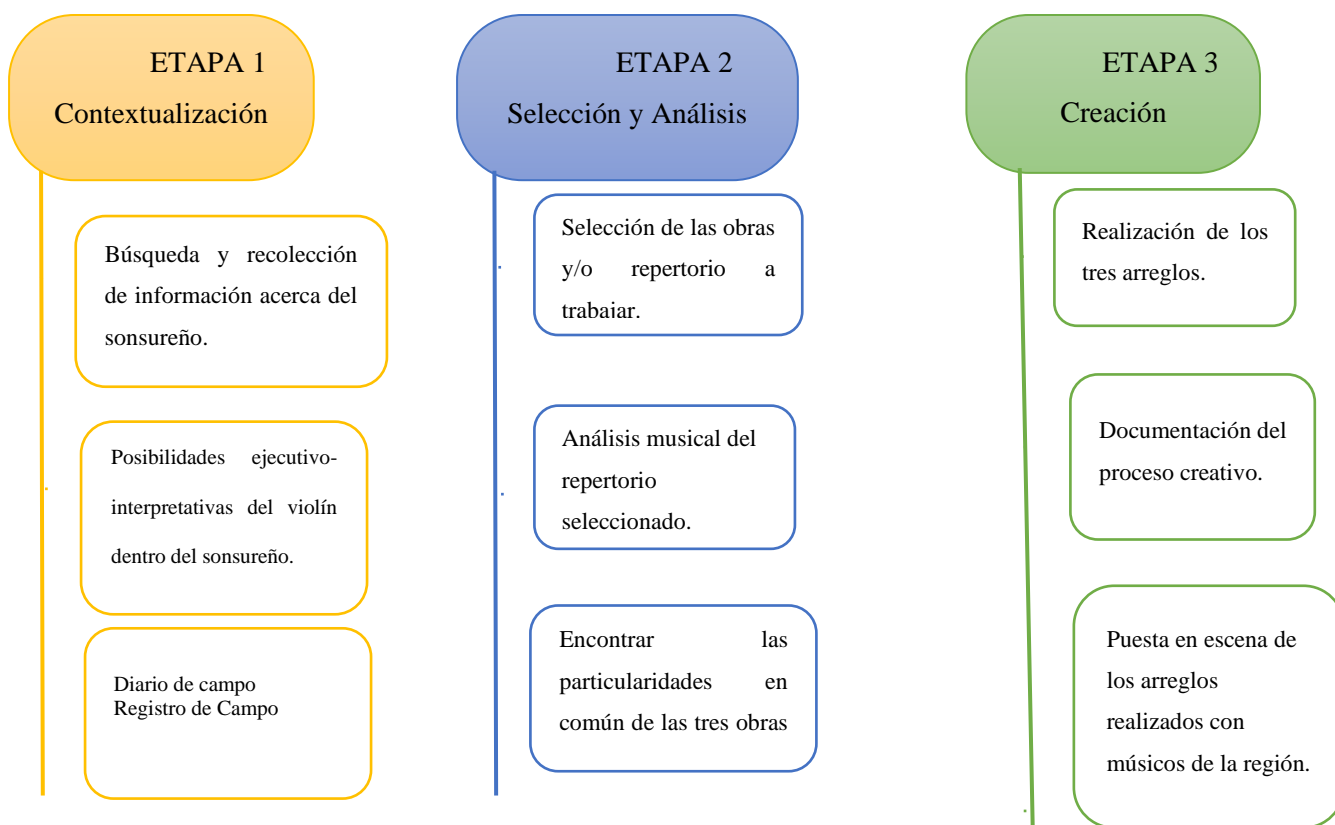
En esta etapa se realiza la selección de las obras seleccionadas para los tres arreglos propuestos y se analiza cada una de las obras para identificar las particularidades del género sonsureño, esto con el fin de dar paso a la creación de los tres arreglos aplicando lo analizado. Para llevar esta etapa a cabo, se utilizan transcripciones, discografías, y scores de arreglos ya existentes. También, se realiza un análisis histórico de la letra de cada una de las canciones seleccionadas con el fin de conocer la importancia de estas obras para los nariñenses.

Después, se realizan las conclusiones en donde se evidencia las particularidades musicales en común de las tres canciones analizadas.

- **Etapa de Creación**

Después de realizar la investigación del contexto y selección del repertorio, se procede a realizar los tres arreglos. Aquí, se aplica la información recogida en el diario de campo, el registro de fotos y audios describiendo el paso a paso del proceso de la elaboración de los arreglos.

Posteriormente, se pretende realizar el montaje de estos arreglos en compañía de Esteban Ibarra en el bajo eléctrico, Nicolás Romero en la guitarra (músicos de la región Nariñense) y, la investigadora de este proyecto, en el violín.



4 Análisis

Para la elaboración de esta fase de la investigación, se realizan dos tipos de análisis: el primero, acerca del contexto histórico de los tres temas seleccionados (*La Guaneña, el Miranchurito* y

Sonsureño) y el segundo, hace referencia al musical con elementos teóricos de las canciones ya mencionadas.

4.1 Contexto Histórico

Para realizar la recolección de esta información, se realizó una búsqueda bibliográfica sobre el origen de las canciones: *La Guaneña*, *El Miranchurito* y *Sonsureño*.

- *La Guaneña*

Según Julián Bastidas, este tema anónimo se le atribuye a una mujer. Algunos historiadores afirman que el nombre guaneña se deriva de la palabra *Juaneña*¹⁴, sin embargo, otros creen que es el gentilicio asignado a la mujer del Guano, cercano al territorio de Tulcán en Ecuador. Por la región entre Chile y Perú se dice que hay una tierra famosa por producir bellas mujeres y abono hecho con excremento de orígenes provenientes de animales, lo que lleva a la conclusión que *Guaneña* fue una inspiración para un patriota que compuso la canción bajo este nombre (2003, pp. 24-26).

Históricamente se conoce que durante la época de la colonización se realizaban himnos que motivaran a los soldados a la lucha. Según la antropóloga Diana Córdoba, se reconoce que el bambuco de la *Guaneña* animó las batallas de independencia nacional y la Campaña Libertadora de Perú (2005, p. 29).

En Nariño esta tonada hace parte del patrimonio cultural y suele estar presente en las festividades de la región como el carnaval de Negros y Blancos. Se dice que es el primer bambuco del que se tiene noticia histórica en Colombia del cual se han realizado varias versiones en distintos formatos: orquestales (bajo la dirección de los maestros Julio Zaram, Lubín Mazuera y Raúl Rosero dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Bogotá) y de Big Band (bajo la dirección del maestro Edy Martínez) en distintas universidades como lo es la Universidad de Nariño (Feuillet, 2022) (Bastidas Urresty, 2003, p. 26).

¹⁴ Mujeres que acompañaban a las tropas durante las guerras realizando labores de cocina, lavados de ropa, bailarina y compañera (Bastidas Urresty, 2003, p. 26).

Actualmente para la interpretación de este tema, se han realizado diferentes arreglos, versiones y formatos manteniendo la sensibilidad del territorio nariñense.

Letra La Guaneña:

*Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó*

*Por un peso y cuatro riales
Con tal que la quiera yo*

*Que a mí sí que a otro no
La Guaneña me lo juró*

*Me recibió la platica
Y con otro se la gastó*

*Cascajal Cascajal
La Guaneña al frente va*

*Con un fusil en el hombro
Alerta pa' disparar*

*Guay que sí, guay que no
La guaneña me engañó*

*La guaña tan mentirosa
En Pasto jamás se vió*

- *El Miranchurito*

Según el cantautor colombiano Lucio Feuillet, este tema interpretado a ritmo de sonsureño es proveniente del territorio Ecuatoriano por la relación existente con la canción *Qué lindo es mi Quito* a la cual se le parafraseó la letra, sin embargo, no hay registro de compositor a quien atribuirle la letra del Miranchurito, por ende, es un tema anónimo (Feuillet, 2022).

Esta canción trata de un ave exótica que habita en Nariño de plumaje negro, amarillo y blanco que revolotea en círculos las plantaciones de maíz cuando se encuentra

listo para la cosecha. Su canto melancólico fue inspirador para la creación de una canción en su nombre.



Imagen 29 Miranchurito (C. Flórez, Asociación GAICA, 2011)

Este tema junto a la Guaneña compenetra en Nariño y en el Carnaval convirtiéndose en temas importantes y populares para la identidad del departamento de Nariño (2022).

Letra el Miranchurito:

*Si dentro del alma la imagen tuya se me ha metido
Si dentro del alma la imagen tuya se me ha metido*

*Anda cholitica mía, no seas tan desamorada
Mirá que te mando un beso, cada que me da la gana*

*Y cuando tu bailas y cuando tu ríes
Parece que canta el miranchurito en el ocalito*

*Parece que ríe, parece que llora
Parece que canta el miranchurito en el ocalito*

- ***Sonsureño***

Esta canción se le atribuye al compositor ipialeño¹⁵ Tomás Burbano¹⁶ hacia el año 1965 como homenaje a los municipios del Departamento de Nariño. Fue

¹⁵ Gentilicio para las personas nacidas en Ipiales – Nariño.

¹⁶ Compositor, arreglista y saxofonista Colombiano. Nació el 30 de abril de 1919 y falleció el 9 de abril de 2001 (EAFIT, s. f.)

interpretada y grabada por la Ronda Lírica en el año 1967 lo que hizo, que se denominara *sonsureño* al ritmo de esta canción (Bastidas, 2003).

Es un tema que junto a la Guaneña y el Miranchurito, tiene aire de fiesta y júbilo



*Imagen 30 Tomás Burbano
(Radio Nacional de Colombia, 2019)*

que a pesar de tener letras melancólicas, incitan al baile según lo manifiesta Lucio Feuillet en la entrevista realizada para esta investigación (2022).

Letra Sonsureño:

*Mi Nariño es tierra firme
El trabajo es su bandera,
Centinela de la patria,
porque allí está su bandera.*

*Vamos todos a bailar,
este rico sonsureño
vamos todos a bailar,
este rico sonsureño*

*Y si alguno es forastero
complacido yo le enseñe
y si alguno es forastero
complacido yo le enseñe*

*Para Ipiales nubes verdes
para Pasto su galeras
En Tumaco el mar abierto
Y en la Unión las sombrereras*

*Vamos todos a bailar,
este rico sonsureño*

*vamos todos a bailar,
este rico sonsureño*

*Sandoná tierra caliente
con su industria panelera,
Samaniego es una mina
y Cumbal es la nevera*

Vamos todos a bailar...

4.2 Análisis musical

Este análisis se realizó bajo los elementos teóricos (forma, melodía, armonía, ornamentación y ritmo) sugeridos en el libro *Ranulfo, el hombre* escrito por las autoras Chalena Vásquez Rodríguez y Abilio Vergara Figueroa (1990) de los tres temas propuestos por la autora para esta investigación.

Cabe aclarar que, se tomaron como referente dos versiones de cada canción para identificar y comparar los elementos característicos del sonsureño mencionadas en el capítulo 2 ya que, como lo mencionan Vásquez y Vergara: “Cada intérprete puede expresar un tema según su propia versión; los cantantes tienen en el mundo andino, no sólo la posibilidad sino la obligación de hacer una versión personal, que “no esté copiando al otro”, no obstante respetar el estilo regional” (Vásquez y Figueroa, 1990).

La estrategia de análisis va de lo general a lo específico, es decir, se realiza un análisis general de los tres temas y luego analiza a profundidad cada sección en detalle. A continuación, se muestra la información básica de dos versiones del repertorio escogido. Se tomó como referencia a la monografía de Esteban Ibarra (2019, p. 27) para la realización de las tablas.

Nombre	Miranchurito
Compositor	Anónimo
Versión	Ronda Lírica
Álbum	Mi Nariño
Género	Sonsureño
Año	2001

Tabla 4 Información básica Miranchurito, Ronda Lírica

Nombre	Miranchurito
Compositor	Anónimo
Versión	Omar Flórez de Armas
Álbum	Su majestad la Quena
Género	Sonsureño
Año	1999

Tabla 5 Información básica Miranchurito, Omar Flórez de Armas

Nombre	La Guaneña
Compositor	Anónimo
Versión	Omar Flórez de Armas
Álbum	Su majestad la Quena
Género	Sonsureño
Año	1999

Tabla 7 Información básica La Guaneña, Omar Flórez de Armas

Nombre	La Guaneña
Compositor	Anónimo
Versión	Lucio Feuillet
Álbum	Bailando Bailando
Género	Sonsureño
Año	2021

Tabla 6 Información básica La Guaneña, Lucio Feuillet

Nombre	Sonsureño
Compositor	Tomás Burbano
Versión	Lucio Feuillet
Álbum	Bailando Bailando
Género	Sonsureño
Año	2021

Tabla 9 Información básica Sonsureño, Lucio Feuillet

Nombre	Sonsureño
Compositor	Tomás Burbano
Versión	Ronda Lírica
Álbum	Mi Nariño, Vol. 2
Género	Sonsureño
Año	2017

Tabla 8 Información básica Sonsureño, Ronda Lírica

4.2.1 El Miranchurito

La versión transcrita de Omar Flórez de Armas presenta un formato instrumental: tiple, charango, bajo, flautas, quenás, zampoñas y semillas. El *tempo* se aproxima a negra con punto: 126

La tonalidad de esta versión es mi menor (Em) y se transcribió en compás de 6/8 (anexo 4). Armónicamente usa los siguientes grados: primero menor, tercero mayor, sexto mayor, quinto y séptimo bemol (im – III – VI – V – VII*¹⁷), estos grados no se disponen en este orden, más adelante se explicará su organización.

La forma de este tema se organiza en dos grandes secciones: **A** la cual se mantiene por el mismo círculo armónico de la tonalidad inicial (Em) y **B**, realizando una modulación al tercer grado (G); estas secciones presentan dos variaciones ritmo melódicas que siguen estando supeditadas al mismo círculo armónico, por lo tanto, estas variaciones se denominan: **A'** y **B'**.

Imagen 31 Transcripción Miranchurito, sección A

Imagen 32 Transcripción El Miranchurito, sección B

¹⁷ Proveniente a la escala menor natural

La introducción la realizan el gong, el bombo y el charango. En la sección *A* la melodía la realizan las quenás y flautas, mientras en la base rítmicoarmónica está el tiple y el charango con rasgueo y el bajo eléctrico. Estas melodías se mueven armónicamente por Em – G – B7, lo que corresponde a primer grado, tercero y quinto con séptima.

SECCIÓN A			
Em	G	B7	Em

Tabla 10 sección A

En la parte *B* la melodía es realizada por flautas y quenás mientras hay un acompañamiento rítmico armónico en el tiple, charango y bajo eléctrico. Esta sección armónicamente se mueve por el tercer grado mayor de la tonalidad inicial *Em*, es decir, sol mayor (G), aquí se presentan los siguientes acordes: C – G – D.

SECCIÓN B				
C	G	C	D	G

Tabla 11 Sección B

La célula rítmica predominante en el acompañamiento del bombo consta de corchea, negra, corchea, negra, tres negras. El tiple y el charango realizan el rasgueo típico del Bambuco sureño explicado en el numeral 2.1.3, imagen 10. En adición, el bajo realiza negras arpegiadas según la armonía en la que se encuentre (imagen 33).



Imagen 33 Ejemplo del acompañamiento del bajo, *El Miranchurito*

A partir del compás 111 (minuto 2:04 de la canción), se realiza un puente donde se evidencia por primera vez la adición de las zampoñas (instrumento que como se mencionó anteriormente, es típico en la interpretación del sonsureño), manteniendo la base rítmica en staccato¹⁸ de tres negras, seguido de corchea, negra, corchea y negra (imagen 34).

¹⁸ Articulación representada con un punto al inferior de la nota, que hace que las notas sean más cortas a su valor inicial.



Imagen 34 Ritmo de las Zampoñas

Por otro lado, analizando la versión realizada por la agrupación de *La Ronda Lírica* se identifica que la tonalidad por la cual se mueve la canción es por re menor (Dm). Su formato incluye voces, violín, flauta, tiple, bajo y semillas. La voz presenta la melodía principal mientras el violín y la flauta realizan un doblaje a esta, también se presenta la pregunta respuesta por los mismos instrumentos, mientras en el acompañamiento armónico lo hacen el tiple, la guitarra y el bajo moviéndose por los grados i, III, Vi, V y i.

La métrica, al igual que en la versión de *Omar Flórez de Armas*, presenta un juego entre 6/8 y 3/4. El *tempo* se aproxima a negra con punto: 126. La forma en la que está organizada esta versión es A - B, A' y B'.

4.2.2 Son sureño

Para este tema, se transcribió la versión realizada por la agrupación *La Ronda Lírica* (anexo 4). En su formato presenta voz, guitarra, tiple, flauta, violín, bombo, redoblante y bajo eléctrico. Su *tempo* se aproxima a negra con punto: 124.

La tonalidad en la que se presenta la canción es re menor (Dm) y armónicamente está compuesta por los acordes re menor, la mayor con séptima, sol y re menores (im – V7, iv – im), a continuación, por medio de una tabla,, se serán explicados la manera en que están distribuidos la armonía de acuerdo con la forma que tiene la canción.

INTRO	A	CORO	B	C
Dm - Gm - A7 - Dm	Dm - Gm - A7 - Dm	Dm - Gm - A7 - Dm	Dm - Gm - A7 - Dm	Dm - Gm - A7 - Dm

Tabla 12 Esquema de forma y armonía

La melodía se repite durante todas las secciones presentando una pequeña variación rítmica cuando entra la voz (imagen 35). El violín y la flauta realizan la melodía simultáneamente junto a la voz y en las secciones A, B y C, estos instrumentos melódicos hacen una pregunta – respuesta con la voz.

Imagen 35 Variación rítmica de la melodía

Rítmicamente el bajo presenta el acompañamiento de tres negras por compás y una variación de negra, silencio de negra y negra como se aprecia en la imagen 36. El ritmo característico durante toda la canción consta de tres negras, corchea, negra, corchea y negra (imagen 37).

Imagen 36 Ritmo del bajo

Imagen 37 Ritmo característico

Por otro lado, en la versión interpretada por Lucio Feuillet y su banda se encontró que la tonalidad es do menor (Cm). Armónicamente está acompañada por los acordes de do menor, fa menor, sol con séptima y do menor (im – iv- V7 – im).

El formato de esta versión está compuesto por voz, guitarra eléctrica, bombo, semillas, güira, redoblante, tuba, clarinetes, saxofón y trompeta. La métrica es de 6/8 presentando también un juego métrico con 3/4. Y, su *tempo* se aproxima a negra con punto: 120.

4.2.3 La Guaneña

Para esta canción se transcribió la versión de *Lucio Feuillet*, la cual presenta en su formato voz, tuba, trombón, trompeta, clarinete, saxofón, redoblante, bombo y guitarra eléctrica. El *tempo* es negra con punto: 130 aproximadamente.

La tonalidad de esta canción es re menor (Dm) y se transcribió en 6/8 (anexo 4). Armónicamente usa los grados i, III, Vi, V7 y i, lo cual corresponde a re menor, fa mayor, si bemol mayor, la mayor con séptima y re menor; la manera en la que están organizados estos acordes se explicará a continuación con la forma de la canción en la siguiente tabla:

Intro	A	B	A'	Puente	B'
Dm - F - Dm	Dm - F - A7 - Dm	Dm - F - A7 - Dm	Dm - F - A7 - Dm	Dm	Dm - F - A7 - Dm

Tabla 13 Organización de la Forma y Armonía

La introducción consta de 8 compases con repetición realizada por la percusión presentando el siguiente patrón rítmico:

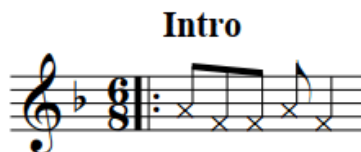


Imagen 38 Patrón rítmico de la Percusión

En la sección *A* se expone por primera vez la melodía de la canción realizada por los vientos: trompeta, trombón, tuba, clarinete, saxofón. Esta sección consta de 32 compases manteniéndose por el círculo armónico explicado anteriormente.

En la sección *B* se retoma la melodía realizada previamente en la sección *A*, pero esta vez se presenta interpretada por la voz agregando la letra de la canción entrando anacrúsicamente¹⁹ (imagen 39).

¹⁹ Nota o notas que van antes del primer pulso.

La melodía de esta canción se expone de manera pentatónica, es decir, usa 5 notas de la escala de Dm sin presentar semitonos que generen disonancias. Para este tema se usaron las notas re, fa, sol, la, do, re (D – F – G – A – C – D).

63 Dm Dm F Dm guay que

B Dm F Dm A7 Dm si guay que no la gua ne_ ña meen ga ño guay que ño por

73 Dm F Dm un pe soy cua tro ria_ les_ con tal que la quie ra yo por yo guay que

Entrada en anacrusa

Melodía Pentatónica

Imagen 39 Sección B, La Guaneña

Adicionalmente, la célula rítmica predominante en el bajo y la tuba consta de tres negras acompañando la armonía presentando una variación de silencio de negra y dos negras como se muestra en la imagen 40.

Ritmo principal Variación rítmica

Imagen 40 Ritmo y variación del bajo y la tuba

Por otra parte, en la versión realizada por Ómar Flórez de Armas se encontró que la tonalidad por la que está interpretada la canción es por mi menor (Em). Armónicamente la componen los grados primero menor, tercero mayor, quinto con séptima y vuelve a primero menor (im- III – V7 – im).

Esta versión está en compás de 6/8. Su formato es completamente instrumental, consta de flautas, quenás, zamponas, semillas, bombo, bajo eléctrico y tiple. Y, su *tempo* se aproxima a negra con punto: 124.

4.3 Particularidades del Sonsureño

Después de realizar los análisis se encontraron los siguientes resultados:

- ❖ Generalmente las canciones dentro del género de sonsureño se presentan en tonalidades menores.
- ❖ La métrica usualmente se encuentra en 6/8 presentando un también un juego con 3/4, sin embargo, las transcripciones realizadas para este trabajo investigativo se realizaron en 6/8.
- ❖ En las obras analizadas se encontró la relación armónica con el tercer grado mayor.
- ❖ El bajo presenta en su acompañamiento rítmico el juego de 3/4 realizando tres negras por compás con algunas variaciones. Armónicamente suele llevar a cabo el arpeggio del acorde según corresponda la sección que esté acompañando.
- ❖ El ritmo característico en común en los tres temas seleccionados consta de tres negras y corchea, negra, corchea, negra para los cortes específicamente.
- ❖ La base rítmica para los instrumentos de percusión consta de tres negras por compás, presentando variaciones de blanca con punto, el corte explicado anteriormente y una corchea en la mdera, dos corcheas en el bombo, una corchea en madera y una negra en el bombo.



Imagen 41 Base rítmica del sonsureño

- ❖ Las melodías suelen presentar síncopas internas, como lo es tradicional del bambuco.
- ❖ Suelen presentar la misma forma en la que está escrita la canción. Consta de introducción, la exposición del tema (A), puente, reexposición del tema (B).
- ❖ La velocidad y/o tempo en la que se interpretan los temas es de negra con puntón entre 120 -130 aproximadamente.
- ❖ Este género a pesar de exponer sus melodías en tonalidades menores, presenta un ritmo alegre y jubiloso lo que permite la danza en los carnavales.

5 A Ritmo de Sonsureño

Para la realización de los tres arreglos de los temas propuestos se tuvo en cuenta los análisis realizados en el capítulo anterior tomando las principales características de cada canción y las posibilidades técnico – ejecutivas del violín como instrumento principal.

A continuación, se describe cada arreglo y recurso utilizado en la creación de los tres temas.

5.1 El Miranchurito

Para llevar a cabo este arreglo (anexo 5), se tuvo en cuenta las características del ritmo y la melodía del género sonsureño. Este arreglo está pensado con armonía tradicional con algunas variaciones las cuales serán explicadas más adelante.

La forma y armonía en la que se pensó este arreglo está organizada de la siguiente manera:

Intro	A	B	A'	B'	Puente	Da Capo
Em	Em - G - B7 - Cmaj7 - Am7	C - Em - G - D7 - B7	Cmaj7 - Am - Em7 - G - B7 - Em	C - Em - D7 - G - B7	Em	G - B7 - Em - C - D7 - Em9

Tabla 14 Forma y Armonía

Para la introducción de este arreglo, se aplicó el ritmo característico del sonsureño que consta de tres negras y corchea, negra, corchea y negra realizado por la guitarra, simulando la base rítmica de la percusión en el tema *El Miranchurito* analizado en el numeral 4.2.1 del documento. Esta parte está compuesta por ocho compases en dinámica de crescendo para dar paso al tema principal de la canción (sección A).

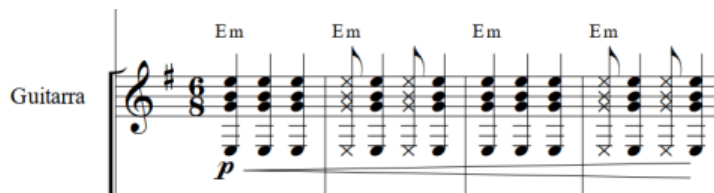


Imagen 42 introducción, Arreglo *El Miranchurito*

Luego de la introducción se presenta la sección A. En esta sección la melodía principal es realizada por el violín en el registro medio. El acompañamiento armónico es procedido por la guitarra y el bajo eléctrico. La guitarra lleva a cabo el ritmo propuesto para el sonsureño por el maestro Andrés Villamil referenciado en el apartado 2.1.3. El bajo eléctrico realiza el arpeggio del

acorde al que está acompañando en ritmo de tres negras por compás, variando en los cortes con el ritmo de corchea, negra, corchea y negra.

En el compás 11 la guitarra presenta una variación en su ritmo y armonía. Aquí realiza arpeggios ligados de los acordes Em, Cmaj7, Am7 y Em, con el fin de brindar un color distinto al acompañamiento en la guitarra y resaltar la melodía principal del violín.



Imagen 43 Arpeggios de la Guitarra

En el compás 27 se usa como herramienta un *slash* para la guitarra que indica que se realiza mismo ritmo con el que se venía trabajando con la armonía señalada en la parte superior.



Imagen 44 Herramienta para hacer mismo ritmo

A partir del compás 29, la melodía realizada por el violín consta con la agregación del *spiccato* (golpe de arco utilizado por el referente estético, Alexis Cárenas) simulando el golpe de aire de las zampoñas interpretadas en la versión analizada (revisar apartado 4.2.1).

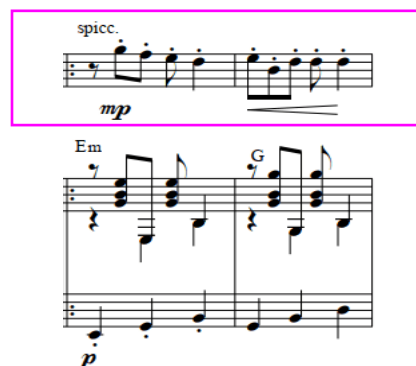


Imagen 45 Spiccato en el violín

En el compás 34, se cuenta con la agregación de dobles cuerdas en el violín con el fin de dar un color distinto a la melodía y apoyar la armonía.

En la sección B se presenta el juego de pregunta respuesta de la melodía entre el violín y la guitarra como se interpreta en la versión de la Ronda Lírica.

The image shows a musical score for section B. The top staff is the violin part, starting with a box labeled 'B' and a dynamic marking of *f*. The bottom two staves are the guitar part, with a dynamic marking of *mf*. A yellow box highlights the violin's melodic line, with an arrow pointing to it from the word 'Pregunta'. A green box highlights the guitar's accompaniment, with an arrow pointing to it from the word 'Respuesta'. The guitar part features a 'C' marking above it, indicating a change of octave.

Imagen 46 Pregunta - Respuesta

En la sección A' se retoma la melodía principal en el violín en dinámica de dulce para resaltar los arpeggios realizados por la guitarra.

Durante la sección B' se vuelve a presentar la pregunta respuesta, sin embargo, esta vez se expone solo en el violín usando como herramienta el cambio de octava para dar contraste entre estas, también se retoma el *spiccato* en la respuesta diferenciándola de la pregunta.

The image shows a musical score for section B'. It consists of a single staff for the violin, starting with a box labeled 'B'' and a dynamic marking of *f*. The melody is characterized by frequent octave changes and a staccato-like articulation.

Imagen 47 Pregunta - Respuesta en el violín

La sección del Puente consta de ocho compases. En los primeros cuatro se utiliza un recurso de técnica extendida para la guitarra donde se realiza un golpe en el *aro* haciendo el ritmo del corte, acompañada del bajo haciendo el mismo patrón rítmico pero este último, en la tónica de la tonalidad. Los siguientes cuatro compases se realiza el acorde de mi menor (Em) de manera consecutiva, de la nota mas grave a la más aguda en primera posición de la guitarra.

Técnica extendida para la guitarra

Imagen 48 Base rítmica para la guitarra

En la sección da Capo se retoma el tema principal de la canción presentado por la guitarra, mientras es acompañada por el violín realizando dobles cuerdas brindando apoyo al violín sin opacar la melodía y, el bajo realizando la armonía base en ritmo de negras.

A partir del compás 129 el tema principal se retoma en el violín hasta el final. En el compás 157 cambia de registro a uno más agudo con el objetivo de generar el desarrollo final del arreglo.

Por último, el arreglo culmina con nueve compases de una segunda melodía para el violín realizando el corte de sursureño junto a la guitarra y el bajo eléctrico, utilizando como armonía Em y Em9 con el fin de dar un final distinto al arreglo.

Acordes de Em y Em9

Imagen 49 Corte

5.2 SonSureño

Para este tema se conservó la métrica y la tonalidad original de la versión realizada por la Ronda Lírica, es decir 6/8 y re menor (Dm).

Armónicamente se utilizó como recurso en algunos compases intercambios modales como surgencia de color al arreglo. Se utilizó el modo Mixolidio, Jónico y Frigio de D. El resto de la armonía se mantiene como la original. A continuación se explica la forma en la que está organizado el arreglo y la armonía correspondiente.

Intro	A	B	C
Dm-	Dm- A- A7- Gm7- C9 - F#m7(b5) - F#m7 - (Em7b5)	Dm - F- Bb- A7- Em7(b5)- Gm7- E°7- Fmaj7-E7- G#°7-	Gm7- C9- F- F#m7(b5)-A7- E°7

Tabla 15 Forma y Armonía

Puente	B'	Coda
A7 - Dm	Gm7-A7-C#° - Dm	Bb-Gm7- Dm- Fmaj7- E7-A7- C#°

Para la introducción se utilizó el recurso de técnica extendida en la guitarra de golpear el aro superior simulando un instrumento de percusión. El ritmo se tomó del tema *La Guaneña* en donde la percusión consta de síncopa interna y la melodía (que en este caso la realiza el bajo), consta de un intervalo de cuarta descendente en forma de ostinato.

X: golpe en aro superior

Intervalo de cuarta descendente

Imagen 50 síncopa y ostinato

En la introducción los instrumentos se van agregando uno por uno, dando oportunidad de tener un espacio como solista. Se usa como herramienta el *trémolo* en violín en el compás 15 con el fin de generar un efecto de color y, en el compás 19 se realiza un gliss en el utilizado como recurso de apertura al tema principal.

En la sección A se inicia el tema principal de la canción. Armónicamente utiliza Dm, A7, Gm7 (proveniente del cuarto grado menor de la escala de Dm), F#m7(b5) proveniente del modo mixolidio de D, F#m7 proveniente del modo jónico de D, Em7(b5) proveniente del segundo grado disminuido de la escala de Dm.

En la sección B los acordes que se utilizan son Dm, F (proveniente del tercer grado de la escala de Dm), Bb (sexto grado de la escala), A7, C#° (séptimo grado disminuido de la escala de Dm), Ebmaj7 (proveniente del modo de D Frigio), G#°7 (proveniente de la dominante de la dominante)

En la sección C se utilizaron los acordes explicados anteriormente en diferente orden. Durante el puente se realizan solo dos acordes, Dm y A7. Y, finalmente en la sección B' se retoma la armonía de la sección B.

La melodía principal la mantiene el violín durante todo el arreglo. En la sección A el violín mantiene un registro medio, en la sección B se presenta cambio de registro al grave dando contraste en la melodía, para retomar al registro medio en la sección B'.



Imagen 51 contraste de la melodía

En el puente se utiliza un ostinato²⁰ en el violín con *spiccato* para dar contraste y simular el golpe de las zampoñas usado tradicionalmente en el sonsureño. La guitarra retoma la percusión en el aro explicadas anteriormente pero esta vez de manera libre y, el bajo usa una técnica extendida aplicada en la tesis de Esteban Ibarra (2019), que consta de percutir las cuerdas con la mano derecha (RH) mientras la mano izquierda realiza el arpeggio de Dm (LH).



Imagen 52 Ostinato en el violín

²⁰ Sucesión de compases con una secuencia de notas de las que se repiten en uno o más compases.

Finalmente el violín retoma la melodía principal en la sección B' en el registro grave y en la coda en el registro medio.

La dificultad que se presentó para la realización de este arreglo fue el tratar de incorporar intercambios modelas sin perder el aire tradicional del tema. De esta manera se logró una relación con lo tradicional y lo académico.

5.3 La Guaneña

Para este último arreglo se pensó en una tonalidad distinta a las demás versiones. La menor fue la tonalidad seleccionada ya que es una tonalidad cómoda para los tres instrumentos seleccionados. Se tomó la decisión de mantener la armonía tradicional de la canción y se organizó de la siguiente manera.

INTRO	A	B	PUENTE	A'	B'	Da Capo
Am - E7	Am - E7. C - Am	Am - E 7- C- F - Am	Am	Am - E7. C - Am	Am - E 7- C - F - Am	Am - C- E7 - F

Tabla 16 Forma y Armonía

Para este arreglo se pensó una introducción que constara de un solo para la guitarra seguido de un rasgueo apagado en la misma con *accelerando* preparando la presentación del tema. A partir del compás 15 se agregó el violín con un ostinato realizando la quinta y la primera de la tonalidad inicial.

Imagen 53 Solo de Guitarra

Imagen 54 Rasgueo Apagado

En la sección A la melodía principal la lleva el violín mientras armónicamente la guitarra realizando el ritmo característico de sonsureño y el bajo eléctrico presenta dos variaciones rítmicas que consta de silencio de negra, negra y negra; y, tres negras arpegiando las notas del acorde que acompaña.

A partir del compás 31 la guitarra se dispone a hacer arpeggios de los acordes correspondientes de manera ligada y dar una sonoridad distinta y resaltar la melodía del violín.



Imagen 55 Acordes ligados

En la sección B la melodía la inicia el bajo eléctrico mientras el violín realiza una segunda voz en pizz dándole importancia a la melodía del bajo. A partir del compás 57 se hace la transición para que el violín retome la melodía principal, esta transición la realiza el bajo y el violín. A partir del compás 65 con anacruza, el violín retoma la melodía principal con arco.



Imagen 56 Transición de la melodía

En el Puente inicia retomando el rasgueo apagado de la introducción para que la el violín y el bajo realicen un juego de pregunta – respuesta por la menor (Am). En el compás 109 se da paso para retomar el tema principal antecedido por el arpeggio de Am con *martelé* (golpe de arco utilizado por el maestro Alexis Cárdenas) tal como se interpreta en la versión de *Lucio Feuillet*, con el fin de resaltar la melodía ascendente y retomar el tema principal en la sección A´.

Pregunta

Imagen 57 pregunta Respuesta

Respuesta

El tema principal lo retoman los tres instrumentos en la sección A'. En la sección B' se presenta una variación rítmica en la guitarra en donde esta acompaña a la melodía por medio de corcheas, sin embargo, la primera y cuarta corchea se realizan con rasgueo apagado hasta el compás 154 (Da Capo), en donde se retoma la idea principal de la sección A.

A'

Imagen 58 Retorno del tema

A partir del compás 159 se retoma el golpe de arco *staccato* en la melodía mientras la guitarra acompaña al violín por medio de acordes ligados resaltando la melodía principal del tema.

Finalmente la melodía concluye el violín en el registro medio realizando un pequeño ostinato de cuatro compases.

ostinato

Imagen 59 Ostinato final

La dificultad que se presentó para llevar a cabo este arreglo fue mantener el movimiento melódico contrastado, ya que, la melodía se presenta repetitivamente, se corría el riesgo de sonar monótono. Por ende, se tomó la decisión de variar el ritmo del acompañamiento dando contraste y color a la canción.

6 Resultados

Uno de los logros fundamentales de este trabajo, fue encontrar los elementos para la apropiación de un aire musical como el sonsureño, condensados en un modelo metodológico que toma como fuente central el **proceso personal** de la investigadora y que está enfocado a la metacognición y a la interpretación del violín.

Para llevar a cabo la apropiación de un lenguaje musical del sonsureño, se realizaron las siguientes etapas:

1. Análisis: Para entender un género es importante analizar la música con la que se va a trabajar, para ello, en este proyecto investigativo se realizaron dos tipos de análisis.
 - *Contextual* de las obras seleccionadas y los artistas, con el fin de conocer su recorrido histórico y la relevancia que tiene para los nativos de la región.
 - *Musical* en donde se conoció a profundidad cada tema, la forma en la que está organizada, la armonía, la melodía, el ritmo y las relaciones estructurales entre todos los elementos.

Estos dos análisis se pueden encontrar en el numeral 4 (4.1 y 4.2) de este documento.

2. Particularidades en común: Después de realizar el ejercicio de analizar la música, se recoge toda la información obtenida para encontrar las características en común de las obras. Esto se hace con el fin de entender cómo funciona el género a trabajar y cómo se pueden interpretar de diferentes maneras, manteniendo las características tradicionales de este aire musical.

Estas particularidades en común se recogieron en la página 49 en el numeral **4.3**.

3. Posibilidades Interpretativas: El ejercicio de realizar una propuesta de arreglos implica estudiar las posibilidades técnicas y sonoras que pueden desarrollar los instrumentos involucrados en los arreglos, es decir, después de realizar un análisis de la música, se condensan las particularidades en común de las obras, esto permite

encontrar las herramientas de articulación y fraseo que se usan en la nueva propuesta de arreglos así como otros elementos técnicos como por ejemplo, los golpes de arco para el violín.

Estas posibilidades interpretativas se encuentran en las páginas 50, 51, 52, 54 y 55 del documento.

4. Referentes Estéticos: Se deben tener en cuenta algunos referentes para el proceso creativo, es decir, se establecen vínculos dialógicos con algunos músicos, compositores, arreglistas y/o intérpretes representativos de la música que se desee abordar. Por otro lado, es necesario tener referentes externos a la práctica musical en estudio, de manera que el encuentro con diversas posturas enriquezcan la mirada sobre el hecho musical y, por tanto, el resultado musical como tal.

En el caso de esta investigación, se seleccionaron músicos y agrupaciones que interpretan el sonsureño y que además tienen diversidad en los formatos instrumentales que utilizan, lo que enriquece las herramientas interpretativas para las nuevas versiones. Además, se elige al violinista Alexis Cárdenas como referente estético, debido a su recorrido como violinista e intérprete de música latinoamericana y a las diversas interpretaciones personales que aplica en sus versiones.

5. Decisiones Estéticas: En esta parte, es importante seleccionar el formato con el que se va a realizar la propuesta creativa de los arreglos musicales, en los que se aplicaron las herramientas de articulación, fraseo y, las posibilidades interpretativas que llevarían a cabo cada instrumento involucrado.

En el caso de *A Ritmo de Sonsureño*, se seleccionó un formato híbrido que consta de un instrumento tradicional dentro del género sonsureño (guitarra), un instrumento que realce el acompañamiento armónico de los arreglos (bajo eléctrico), y un instrumento melódico de cuerda frotada que de contraste sonoro a la melodía y que a su vez, es el instrumento principal de aprendizaje de la autora (violín).

6. Realización de los arreglos: Después de establecer todos los elementos mencionados anteriormente, se procedió a realizar los arreglos registrando el proceso creativo en un diario y registro de campo. En esta parte se tiene en cuenta el montaje de los instrumentos implicados en los arreglos, el diálogo con los intérpretes para mejorar

la versión del arreglo y una puesta en escena, que en el caso de esta investigación, se verá reflejada el día de la sustentación.

En resumen, las indagaciones personales que dan como resultado este modelo metodológico para la apropiación de un género de un aire musical como el sonsureño son: el análisis contextual del género, ritmo o aire que se desee trabajar, el análisis musical, particularidades en común de la música, las posibilidades interpretativas de los instrumentos involucrados en el nuevo formato, los referentes estéticos, las decisiones estéticas y la realización de los arreglos y/o composiciones.

7 Conclusiones

Después de realizar este ejercicio investigativo, se puede concluir que el modelo metodológico para el acercamiento del lenguaje musical del sonsureño puede constituirse como un aporte para que músicos interesados en este tipo de aires musicales puedan tener un acercamiento a los mismos teniendo en cuenta la dimensión cultural y social de la que emergen estas músicas, en las que resulta de vital importancia reconocer los contextos, las personas involucradas en el ejercicio musical, los usos sociales de ésta (carnavales) y los ejercicios a través de los cuales se realizan innovaciones creativas (uso de otro tipo de instrumentos y/o formatos respetando el aire tradicional). Por lo tanto, desde la perspectiva de la dimensión sociocultural construida en este modelo metodológico, lo que se propone es hacer un aporte para establecer un diálogo entre los saberes de la academia y los saberes que componen las músicas tradicionales del sonsureño.

Otro aspecto fundamental que propone este modelo metodológico, gira alrededor de una propuesta de *análisis musical integral* que establece unos puentes comunicativos entre la dimensión sociocultural que permite comprender, por ejemplo, que los análisis armónicos, melódicos, rítmicos e incluso de las narrativas, no pueden entenderse solamente desde las reglas que subyacen a la música, sino que obedecen a los entramados simbólicos, históricos, religiosos y de las experiencias vitales que se dan en medio de la cotidianidad, es decir, no se entiende a la música por la música misma sino a la música a través del contexto.

Por otro lado, en esta investigación se encontró que el estudio y la exploración del violín frente a músicas tradicionales, permite hacer un ejercicio de transposición manteniendo las posibilidades técnicas que el instrumento ofrece, y a su vez ofrece posibilidades para conservar la esencia discursiva del género que se interprete, es decir, que se puedan hacer exploraciones a través

de formatos musicales o instrumentos que no hacen parte de la tradición musical abordada, sin caer en actos que vayan en detrimento de la esencia del mismo, lo que significaría, a la vez, una posibilidad para que los instrumentistas que se acerquen al estudio de estas músicas, construyan una identidad musical propia.

Pese a todo lo mencionado anteriormente, resultó necesario realizar un ejercicio práctico musical en el que quedaran condensadas las apuestas que hace este modelo metodológico, por lo que se realizaron tres arreglos que tuvieron en cuenta factores como: conocer el contexto al que pertenece la música (no se puede intentar hacer el ejercicio de hacer música sin conocer su recorrido), mantener un aire tradicional sin perder la esencia musical que se quiere transmitir y evidenciar que en la música, cuando se es reinterpretada, se mantiene una versión personal que respeta el territorio regional.

Se espera que esta investigación de paso a futuras indagaciones acerca del sonsureño y la posibilidad de interpretarlo en diferentes formatos incluyendo instrumentos de cuerda frotada. A pesar de que actualmente ya se cuenta con ejercicios de interpretación sobre las músicas colombianas en este tipo de formato, es importante seguir ampliando el repertorio para tener un mayor alcance de divulgación de estas músicas.

Por último, para la autora este es un primer ejercicio como arreglista e intérprete de sonsureño, lo que permite abrir todo un camino interpretativo y profesional del género. Además, el ejercicio de arreglar, componer e interpretar música hace parte del perfil de egreso como licenciada, lo que implica aplicar el modelo metodológico propuesto para llegar a interpretar este y otros géneros musicales.

8 Anexos

- Anexo 1: Diario de Campo

[1. Diario de Campo](#)

- Anexo 2: Memoria Personal

[2. Memoria personal](#)

- Anexo 3: Entrevistas

[Entrevista Lucio Feuillet](#)

[Entrevista Nikolai Ceballos](#)

- Anexo 4: Transcripciones de los temas *La Guaneña*, *El Miranchurito* y *Sonsureño*

[4. Transcripciones](#)

- Anexo 5: Arreglos (a partir de la página 64 de este documento)

[5. Arreglos](#)

- El Miranchurito: [El Miranchurito](#)
- Sonsureño: [Sonsureño](#)
- La Guaneña: [La Guaneña](#)

EL MIRANCHURTO

Sonureño

Compositor:

Anónimo

Arreglista

María Fernanda Guayambuco Leira

2022

INSTRUMENTACIÓN

Violín

Guitarra

Bajo Eléctrico

El Miranchurito

Compositor: Anónimo
Arreglo: María F. Guayambuco

Intro

Musical score for the Intro section, featuring Violín, Guitarra, and Bajo eléctrico. The music is in 6/8 time and G major. The Violín part consists of five whole rests. The Guitarra part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, starting with a *p* dynamic. The Bajo eléctrico part consists of five whole rests. Chords are marked as Em above the guitar staff.

A

Musical score for section A, featuring Vln., Gtr., and E.B. The music is in 6/8 time and G major. The Vln. part starts with a whole rest, followed by a melodic line. The Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a *crescendo poco a poco* instruction and a *sub. p* dynamic. The E.B. part consists of a whole rest, followed by a melodic line. Chords are marked as Em above the guitar staff. Dynamics include *mf* and *mp*.

Musical score for section B, featuring Vln., Gtr., and E.B. The music is in 6/8 time and G major. The Vln. part starts with a whole rest, followed by a melodic line. The Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a *dolce* instruction and a *p* dynamic. The E.B. part consists of a whole rest, followed by a melodic line. Chords are marked as B7, Em, Em, Cmaj7, and Am7 above the guitar staff. Dynamics include *p* and *mp*.

16

Vln.

Gtr.

E.B.

Em C maj7 Am7 Em

21

Vln.

Gtr.

E.B.

G B7 Em

26

Vln.

Gtr.

E.B.

spicc. mp

G B7 Em Em G

p

Miranchurito

31

Vln.

Gtr.

E.B.

B7 Em Em Em D G B7

mf

mp

mp

36

Vln.

Gtr.

E.B.

Em Em Em D G B7 Em

41

Vln.

Gtr.

E.B.

Em Em D G B7 Em

B

46

Vln.

Gtr.

E.B.

f

mf

G B7 Em C

51

Vln.

Gtr.

E.B.

Em C Em C D7

56

Vln.

Gtr.

E.B.

sub. p

G G G

Miranchurito

61

Vln.

Gtr.

E.B.

1. 2.

G G B7 Em Em

66

Vln.

Gtr.

E.B.

A' dolce

Em Cmaj7 Am7 Em

71

Vln.

Gtr.

E.B.

Cmaj7 Am7 Em G

76

Vln.

Gtr.

E.B.

B7 Em Em D G B7

81

Vln.

Gtr.

E.B.

B'

f

mp

mf

Em C Em C

86

Vln.

Gtr.

E.B.

C Em D7 G

91

Vln.

Gtr.

E.B.

Puente

96

Vln.

Gtr.

E.B.

1. 2.

B7 Em B7

Golpe en el Aro

101

Vln.

Gtr.

E.B.

Em Em

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

Miranchurito

Da Capo

106 pizz. Vln. Gtr. E.B. *mf* *mp* Em G B7

111 arco Vln. Gtr. E.B. *pp* *mf* *mp* Em G/B B7

116 Vln. Gtr. E.B. Em G B7 Em

121

Vln.

Gtr.

E.B.

G B7 Em G

126

Vln.

Gtr.

E.B.

G/D B7 Em C

f

mp

131

Vln.

Gtr.

E.B.

Em C Em C D7

136

Vln.

Gtr.

E.B.

mf

p

mf

p

C

Em

C

141

Vln.

Gtr.

E.B.

Em

C

D7

G

G

146

Vln.

Gtr.

E.B.

G

G

G

G

151

Vln.

Gtr.

E.B.

p

G G G

156

Vln.

Gtr.

E.B.

G G G B7 Em B7

161

Vln.

Gtr.

E.B.

Em Em Em9 Em Em9

166

Vln.

crescendo poco a poco

Gtr.

Em Em9 Em Em9 Em

crescendo poco a poco

E.B.

crescendo poco a poco

El Miranchurito

Compositor: Anónimo
Arreglo: María F. Guayambuco

Intro



A



B



Miranchurito

59

1. 2.

66

A' *dolce*

74

B'

f

88

Puente

95

1. 2.

102

pizz. **Da Capo**

111

1. 2. arco *pp*

121

f



El Miranchurito

Compositor: Anónimo

Arreglo: María F. Guayambuco

Intro Em Em Em Em Em

p

6 Em Em Em **A** Em G

crescendo poco a poco *sub. p*

11 B7 Em Em Cmaj7 Am7

16 Em Cmaj7 Am7 Em

21 G B7 Em

26 G B7 Em Em G

31 B7 Em Em D G B7

mp

36 Em Em D G B7 Em

Miranchurito

41 Em Em D G B7 Em

46 G B7 Em **B** C *mf*

51 Em C Em C D7

56 G G G

61 G G B7 Em Em

66 Em **A'** Cmaj7 Am7 Em

71 Cmaj7 Am7 Em G

76 B7 Em Em D G B7

Miranchurito

81 Em B' C Em C mp

86 C Em D7 G

91 G

96 B7 Em B7 Punte Golpe en el Aro

101 Em Em *crescendo poco a poco*

106 Em Em Da Capo

111 mf

116

121

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'Miranchurito'. It consists of ten staves of music. The first staff (measures 81-85) features a melodic line with chords Em, B' (boxed), C, Em, and C, and a dynamic marking of mp. The second staff (measures 86-90) continues with chords C, Em, D7, and G. The third staff (measures 91-95) features a melodic line with a G chord. The fourth staff (measures 96-100) includes chords B7, Em, and B7, and is labeled 'Punte' with the instruction 'Golpe en el Aro'. The fifth staff (measures 101-105) shows a melodic line with 'crescendo poco a poco' and Em chords. The sixth staff (measures 106-110) features Em chords and a melodic line, with a 'Da Capo' instruction. The seventh staff (measures 111-115) has a melodic line with a first and second ending, and a dynamic marking of mf. The eighth staff (measures 116-120) continues the melodic line. The ninth staff (measures 121-125) concludes the piece with a melodic line.

Miranchurito

126

131

136

141

146

151

156

161

166

crescendo poco a poco

El Miranchurito

Compositor: Anónimo
Arreglo: María F. Guayambuco

Intro



6



A

mp

10



18



27



p

34



mp

B

42



50



Miranchurito

57 1.

sub. *p*

A'

Detailed description: Musical staff 57-64 in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and quarter notes. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 61-64. A hairpin crescendo is shown below the staff.

65 2.

Detailed description: Musical staff 65-73 in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter and eighth notes. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 65-73.

74

Detailed description: Musical staff 74-83 in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter and eighth notes.

B'

mf

Detailed description: Musical staff 84-89 in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of quarter and eighth notes with some beamed eighth notes.

90 1.

Detailed description: Musical staff 90-96 in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter and eighth notes. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 95-96.

Puente

97 2.

crescendo poco a poco

Detailed description: Musical staff 97-103 in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter and eighth notes. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 97-103. A hairpin crescendo is shown below the staff.

Da Capo

104 B7

mp

Detailed description: Musical staff 104-112 in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter and eighth notes. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 112. A hairpin crescendo is shown below the staff.

111 Em

mp

Detailed description: Musical staff 111-117 in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter and eighth notes. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 111-117. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 117-117. Chord symbols Em, G/B, B7, and Em are placed above the staff.

118 Em G

Detailed description: Musical staff 118-124 in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter and eighth notes. Chord symbols G, B7, Em, G, B7, Em, and G are placed above the staff.

Miranchurito

126 G/D B7 Em

mp

Musical staff 126-132: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 126-132. Chords G/D, B7, and Em are indicated above the staff. The music consists of eighth and quarter notes. Dynamic marking *mp* is centered below the staff.

133

p

Musical staff 133-139: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 133-139. The music consists of eighth and quarter notes. Dynamic marking *p* is centered below the staff.

140

Musical staff 140-146: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 140-146. The music consists of eighth and quarter notes.

147

Musical staff 147-153: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 147-153. The music consists of eighth and quarter notes.

154

Musical staff 154-160: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 154-160. The music consists of eighth and quarter notes.

161

crescendo poco a poco

Musical staff 161-167: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 161-167. The music consists of eighth and quarter notes. Dynamic marking *crescendo poco a poco* is centered below the staff.

168

Musical staff 168-174: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 168-174. The music consists of quarter and eighth notes, ending with a fermata.

SONSUREÑO

Compositor

Tomás Burbano

Arreglista

María Fernanda Guayambuca Leuro

2022

INSTRUMENTACIÓN

Violín

Guitarra

Bajo Eléctrico

SONSUREÑO

Compositor: Tomás Burbano

Arreglista: María F. Guayambuco Leuro

Bambuco ♩ = 110

Intro

Violín

Guitarra *Golpe Aro superior*

Bajo eléctrico

mp

mf

p
Dm

Dm

Vln.

Gtr.

E.B.

mf

mp

dim. poco a poco

mf

dim. poco a poco

Dm

Dm

Dm

Dm

Dm

Dm

Vln.

Gtr.

E.B.

f

mf

pp

mf

p

Dm

Dm

Dm

Dm

Dm

Dm

SONSUREÑO

19 *gliss* **A**

Vln. *mf* *f* *dim.*

Gtr. *pp* *p* *cresc. poco a poco*

E.B. *mp* *diminuendo*

25

Vln. *mf* *crescendo* *f* *ff*

Gtr. *mp* *p* *mp*

E.B. *p* *mp* *mf* *dim. poco a poco*

A7 A7 Dm Dm Dm C Gm7 C9

31

Vln. *diminuendo* *f* *dim. poco a poco*

Gtr. *mp* *mf* *mp* *p*

E.B. *p* *dim. poco a poco*

F F#m7(b5) F#m7 A7 Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7

B

Vln. *mp*

Gtr. *p* *cresc. poco a poco* *mp*

E.B. *pp* *mp*

37 Dm Dm F B \flat A A7 *mp* A7 *cresc. poco a poco* C \sharp \flat

Vln. *f* *dim.* *mf* *cresc. poco a poco*

Gtr. *p* *mp* *p* *p*

E.B. *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco*

43 Dm B \flat B \flat Am Gm7 B \flat Dm Em7(b5) Fmaj7 Gm7

Vln. *f* *mf*

Gtr. *mp* *cresc.* *p*

E.B. *mp* *dim. poco a poco*

49 A7 E \circ 7 Dm Fmaj7 F \sharp m7(b5) A7

54

Vln. *mf*

Gtr. *mp* *mp* *Dim. poco a poco*

E.B. *p* *dim. poco a poco*

Dm Ebmaj7 E7 G#7 A7 A7 Dm Dm Dm

60 *espressivo*

Vln. *mp* *mp* *p*

Gtr. *mp* *mp* *p* *mp* *mp* *p*

E.B. *pp*

Gm7 Gm7 Dm Dm Bb A7 C# Dm

67 **C**

Vln. *crescendo* *ff* *diminuendo* *f*

Gtr. *crescendo* *mp* *mp* *mf*

E.B. *mf*

Dm Dm/A Gm7 C9 F F#m7(b5) F#m7 A7 E°7

Puente

73

Vln. *spicc.* V V

dim. poco a poco **mf**

Gtr. **A7** **Dm** **Dm** **Dm/A** *Rasgueo Apagado libre*

mp **p** *RH*

E.B. **p** *LH*

79

Vln. *diminuendo* **mp** *dim. poco a poco* **p**

Gtr. / / / / / /

E.B. / / / / / /

85

Vln. *dim. poco a poco*

Gtr. / / / / / /

E.B. / / / / / /

91

Vln. *pp*

Gtr. *Percusión libre*

E.B. *mf*

A7 Dm A7

97

Vln. *f*

Gtr. *pp*

E.B. *mf* *mp*

B' *espressivo*

Dm Em F Gm7 Gm7 Dm

103

Vln. *mp* *p* *crescendo*

Gtr. *mp* *mp* *p* *crescendo*

E.B. *mp* *mp* *p* *crescendo*

Dm Dm A7 C#° Dm Dm/A

SONSUREÑO

Coda

Vln. *ff* *diminuendo* *p* *mf*

Gtr. *p* *mp* *mp*

E.B. *mf* *mp* *mp*

108 B \flat Gm7 Dm Fmaj7 E7 A7

Vln. *crescendo* *f* *rit.*

Gtr. *mp* *p*

E.B.

113 C \sharp Dm A7 Dm A7 Dm A7 D D6

SONSUREÑO

Compositor: Tomás Burlano

Arreglista: María F. Guayambuco Leuro

Bambuco ♩ = 110

Intro

12

f *mf*

18

gliss

A

mf *f* *dim.* *mf* *crescendo*

27

f *ff* *diminuendo* *f* *dim. poco a poco*

36

B

mp *f* *mp* *cresc. poco a poco*

44

dim. *mf* *cresc. poco a poco*

50

f *mf*

56

espressivo

mf *mp*

62

C

mp *p* *crescendo* *ff*

SONSUREÑO

Puente

70 *diminuendo* **f** *dim. poco a poco* **mf** spicc. V V

78 *diminuendo* **mp** *d'im. poco a poco*

84 **p** *dim. poco a poco*

90 **pp**

96 **B'** *espressivo* **f**

103 **Coda** **mp** **p** *crescendo* **ff** *diminuendo* **p**

111 **mf** *crescendo* **f** *rit.*

SONSUREÑO

Bambuco ♩ = 110

Compositor: Tomás Burlano
Arreglista: María F. Guayambuco Leura

Intro

Golpe Aro superior

mp p

dim. poco a poco pp

Dm Bb A

pp

A Dm A A7

p cresc. poco a poco mp

A7 Dm Dm C Gm7 C9

p mp

F F#m7(b5) F#m7 A7 Em7(b5) A7 Dm

mp mf mp p

B Em7(b5) A7 Dm Dm F Bb A

p cresc. poco a poco

SONSUREÑO

40 A7 A7 C#° Dm Bb Bb Am Gm7 mp p mp

46 Bb Dm Em7(b5) Fmaj7 Gm7 A7 E°7 p p mp cresc.

51 Dm Fmaj7 F#m7(b5) A7 Dm Ebmaj7 E7 G#7 p

56 A7 A7 Dm Dm Dm Gm7 mp mp *p m. poco a poco* mp

61 Gm7 Dm Dm Bb A7 C#° mp p mp mp

66 Dm Dm Dm/A Gm7 C9 F mp **C** p mp

71 F#m7(b5) F#m7 A7 E°7 A7 Dm Dm Dm/A mf mp p

Puente*Rasgueo Apagado libre*

81

86

91 *Percusión libre*

96

Dm Em F Gm7

pp

B'

101

Gm7 Dm Dm Dm A7 C#o

p mp mp

106

Dm Dm Dm/A Bb Gm7

p crescendo p

Coda

110

Dm Fmaj7 E7 A7 C#o D'ff A7

mp mp mp p

115

Dm A7 Dm A7 D D6

mp mp

SONSUREÑO

Compositor: Tomás Bursano

Arreglista: María F. Guayambuco Leuro

Bambuco $\text{♩} = 110$

Intro

4

9

14

19

24

29

34

39

44



49



54



59



64



69



74



79



84



SONSUREÑO

3

89

Musical staff 89-93 in bass clef with one flat. It features eighth-note patterns with 'x' marks above notes 89-93, followed by quarter notes and a half note. A chord symbol 'A7' is placed above the staff at measure 92.

94

Musical staff 94-97 in bass clef with one flat. It features quarter notes and eighth notes. Chord symbols 'Dm' and 'mf A7' are placed above the staff at measures 94 and 96 respectively.

98

Musical staff 98-103 in bass clef with one flat. It features quarter notes and eighth notes. Chord symbols 'Dm' and 'B'' are placed above the staff at measures 98 and 99 respectively. A dynamic marking 'mf' is below measure 98, and 'mp' is below measure 101. A hairpin crescendo is shown between measures 98 and 101.

104

Musical staff 104-108 in bass clef with one flat. It features quarter notes and half notes. A 'Coda' box is placed above the staff at measure 105. A dynamic marking 'mf' is below measure 107.

109

Musical staff 109-113 in bass clef with one flat. It features quarter notes and eighth notes. Dynamic markings 'mp' are below measures 109 and 112. A hairpin crescendo is shown between measures 109 and 112.

114

Musical staff 114-118 in bass clef with one flat. It features quarter notes and eighth notes. A 'rit.' marking is above measure 114. The staff ends with a double bar line.

LA GUANEÑA

Sonureña

Compositor:

Anónima

Areglista:

María Fernanda Guayambuco Leuro

2022

INSTRUMENTACIÓN

Violín

Guitarra

Bajo eléctrico

La Guaneña

Compositor: Anónimo

Arreglista: María F. Guayambuco

Intro

Librementemente

Violín

Guitarra acústica

Bajo eléctrico

Am Am Am Am

mp

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

rit.

C E E7 E E7 Am

p

mp

Rasgueo Apagado

accelerando

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

A tempo ♩ = 110

mf

16

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

mf

21

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

E7 Am E7 Am

f

A

1. 2.

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am C E7 Am Am

mf

La Guaneña

5

31

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

mf

mp

1. 2.

36

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

mf

Am C E7 Am Am

41

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

mf

C E7 Am Am C

46

1. 2. pizz.

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

mf

51

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

56

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

mp

mp

Am E7 Am Am7 C/G

E/G# Am7 F/A C/G E/G#

Am Am C E7 Am

La Guaneña

61 arco

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

66

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

71

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

76

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am Am C E7 Am

81

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am Am Am Am Am

86

Puente

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am Am Am E7 Am E7 Am *Rasgueo Apagado*

mp

La Guaneña

91

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

mp

Detailed description: This system covers measures 91 to 95. The Violin (Vln.) part has rests in measures 91 and 92, then enters in measure 93 with a melody of eighth notes. The Acoustic Guitar (Gtr. ac.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks in measures 91-92, and then rests in measures 93-95. The Electric Bass (E.B.) part has rests in measures 91 and 92, then follows the violin melody in measures 93-95. A dynamic marking of *mp* is placed between the staves.

96

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Detailed description: This system covers measures 96 to 100. The Violin (Vln.) part continues its melody. The Acoustic Guitar (Gtr. ac.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with diagonal slashes. The Electric Bass (E.B.) part follows the violin melody. Crescendo markings are present at the end of measures 96 and 100.

101

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Detailed description: This system covers measures 101 to 105. The Violin (Vln.) part continues its melody. The Acoustic Guitar (Gtr. ac.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with diagonal slashes. The Electric Bass (E.B.) part follows the violin melody. Crescendo markings are present at the end of measures 101 and 105.

106

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

111

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am A'

f

mf

mf

116

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

B'

F C Am E7

mf

mp

121

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am Am C Am E7 Am

126

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am C Am E7 Am F

mp

131

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

C Am E7 Am F C

La Guaneña

Am

136

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am E7 Am Am C Am E7

p

141

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am Am C Am E7 Am

146

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am C E7 Am Am

mp

mf

La Guaneña

Da Capo

151

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

C E7 Am *ff* Am C

156

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

E7 Am Am Am C

1. 2.

161

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

E7 Am F C E

166

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

171

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

176

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

181

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

E7 Am *p* Am C E7

186

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am C E7 Am *f*

191

Vln.

Gtr. ac.

E.B.

Am E7 Am E7 Am E7 Am

La Guaneña

Compositor: Anónimo

Arreglista: María F. Guayambuco

Intro

Librementemente

A tempo ♩ = 110

7 6

mf

18

A

25 *f* *mf*

32 1. 2.

38

B

45 1. 2. *pizz.* *p*

51

56 *mp*

arco

62

68

74

80

Detailed description: This section contains four staves of music. The first staff (measures 62-67) begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The second staff (measures 68-73) continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff (measures 74-79) shows a continuation of the melody with some phrasing slurs. The fourth staff (measures 80-85) features a more rhythmic pattern with dotted eighth notes and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Puente

89

mp

96

104

111

f

Am A'

B'

118

Detailed description: The 'Puente' section consists of eight staves of music. The first staff (measures 89-95) starts with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mp*. The second staff (measures 96-103) continues the melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The third staff (measures 104-110) shows a continuation of the melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The fourth staff (measures 111-117) features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The fifth staff (measures 118-124) continues the melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The sixth staff (measures 125-131) shows a continuation of the melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The seventh staff (measures 132-138) features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The eighth staff (measures 139-145) continues the melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The section ends with a double bar line.

124



Musical staff 124-129: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 124-129 contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests and slurs.

130



Musical staff 130-135: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 130-135 continue the melodic line with eighth and sixteenth notes.

136

A m



Musical staff 136-141: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 136-141 continue the melodic line. The chord 'A m' is indicated above the staff.

142



Musical staff 142-147: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 142-147 continue the melodic line.

148

Da Capo

ff



Musical staff 148-154: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 148-154 continue the melodic line. A 'Da Capo' instruction is in a box above measure 148, and '*ff*' is below measure 154.

155

1. 2.



Musical staff 155-161: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 155-161 continue the melodic line. First and second endings are marked with '1.' and '2.' above the staff.

162



Musical staff 162-167: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 162-167 continue the melodic line.

168



Musical staff 168-173: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 168-173 continue the melodic line.

174



Musical staff 174-179: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 174-179 continue the melodic line.



La Guaneña

Compositor: Anónimo

Arreglista: María F. Guayambuco

Intro

Librementemente

Am Am Am Am

mp

C E E7 E E7 Am

Rasgueo Apagado

p mp

A tempo ♩ = 110

p mp

A tempo ♩ = 110

accelerando

E7 Am E7 Am

A

Am C E7 Am Am

mf

Am C E Am Am

1. 2.

Am C E7 Am Am

La Guaneña

The musical score for 'La Guaneña' is presented in a single system with ten staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various guitar chords and piano dynamics. The chords are: C, E7, Am, Am7, C/G, F/A, E/G#, and F. The dynamics include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). A section labeled 'B' is indicated by a box around the Am7 chord at measure 49. The score is divided into measures of 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, and 4 measures per staff.

La Guaneña **Puente**

86 Am Am Am E7 Am E7 Am *Rasgueo Apagado*
mp

91

96

101

106

111 A'
mf

116 B' F C Am E7
mf

121 Am Am C Am E7 Am

126 Am C Am E7 Am F

mp

La Guaneña

131 C Am E7 Am F C

136 Am E7 Am Am C Am E7

141 Am Am C *p* Am E7 Am

146 Am C E7 Am Am

mp 151 C E7 Am Am C

Da Capo

156 E7 Am Am C

161 E7 Am F C E

166 Am Am C E7 Am

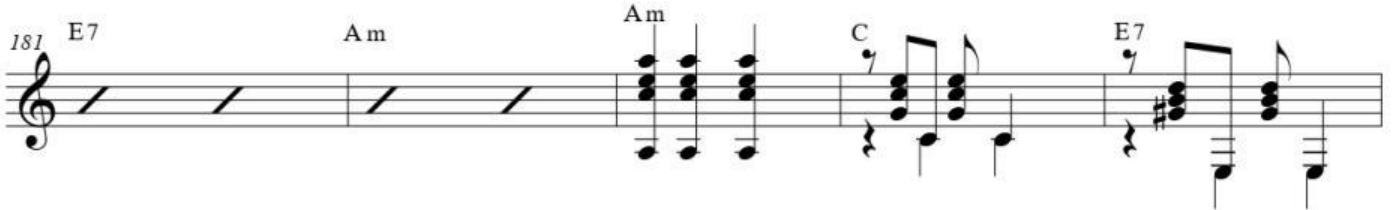
171 Am C E7 Am F

La Guaneña

176 C E7 Am F C



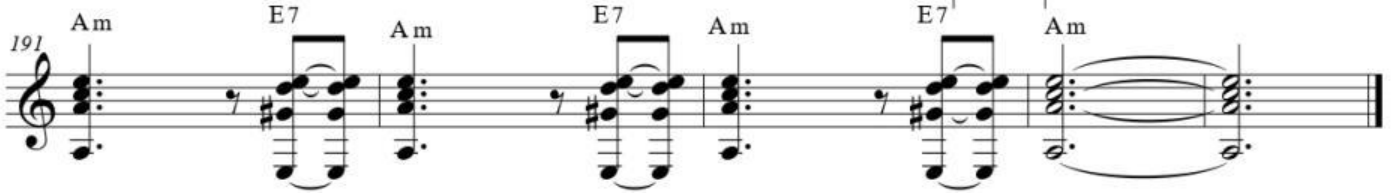
181 E7 Am Am C E7



186 Am Am C E7 Am



191 Am E7 Am E7 Am E7 Am



La Guaneña

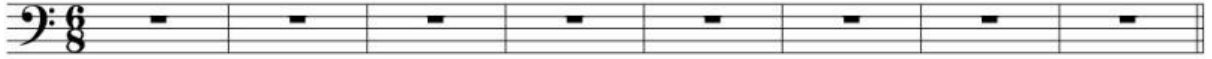
Compositor: Anónima

Arreglista: María F. Guayambuco

Intro

Librementemente

rit.



9



A tempo ♩ = 110

15



accelerando

mf

A

23



mf

1.

2.

31



mp

1.

2.

39



B

47



mf

54



La Guaneña

60



67



75



83 **Puente**



90



94



99



106



113 **A'** **B'**



120



128



136



144



mf

Am **Da Capo**

151



158



165



171



178



9 Bibliografía

- A Contratiempo, R. M. (s. f.). *Nwiké*.
<http://www.musigrafia.org/contratiempo/?ediciones/revista-27/articulos/instrumentos-tradicionales-de-cuerda-frotada-en-el-chaco.html>
- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. Idea Books.
- Aguirre Garcia, I. M. (2017). *Prácticas ejecutibo-interpretativas del violín en la música tradicional nariñense: Estudio de caso sobre cuatro violinistas empíricos de Pasto*. EAFIT.
- Alianza para la comercialización de papa criolla con productores de nariño*. (s. f.).
- Andrade, J. (2020). Reflexiones sobre un tema controversial: EL ALBAZO. *Travesari*, 8, 18-28.
- Baker, F. (1993). *Popular Music. Music and Letters* (Vol. 14).
- Ballesteros Mejía, M., & Beltrán Luengas, E. M. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación creación en la academia*. Universidad del Bosque.
- Bastidas Urresty, J. (2003). *Sonsureño* (Ediciones Testimonio).
- Bolaños, H. (2020). «Los Realeros de San Juan» Emblemática agrupación Pastusa (Caracol Radio) [Comunicación personal].
- Bueno Escobar, J. D. (2013). *Diseño curricular para la cátedra de piano complementario en los conservatorios de música del Ecuador, una propuesta metodológica*. Universidad de Cuenca - Ecuador.
- Burbano Guancha, L. S. (2019). *PROPUESTA INTERPRETATIVA PARA EL WAYNO AYACUCHANO CERQUITA DEL CORAZÓN*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Caicedo Camacho, T. A. (2013). *Carnaval de Negros y Blancos*.
- Ceballos, N. (2022). *Recorrido del Luthier y del Violín* (M. F. Guayambuco Leuro) [Comunicación personal].
- Cerda Guitierrez, H. (1991). *Los elementos de la investigación, como reconocerlo, diseñarlo y construirlo*. El Buho LTDA.
- Chimizapagua*. (2009). Last.fm.
- Cordoba Cely, D. C. (2005). *Literatura Popular en la música Campesina y Urbana de Pasto*. Universidad de los Andes.
- Departamento de Nariño*. (2019). Toda Colombia.
<https://www.todacolombia.com/departamentos-de-colombia/narino/index.html>

- EAFIT. (s. f.). Burbano, Tomás. *Reseñas Bibliográficas*.
- El Sonsureño y la identidad musical Nariñense. (2015). *El Artista*, 134.
- Ellis Adams, C., & Bochner, A. (2011). «Autoethnography: An Overview». *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*. 273-290.
- Escuela Musical, Amadeus. (s. f.). *Charango*.
<http://amadeus.champagnatpasto.com/index.php/gallery/cursos-e-instrumentos/fotos-de-charango>
- Espinosa, O. R. del C. (2016). *Música tradicional Ecuatoriana para Piano, Adaptaciones para el nivel inicial*. Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Feuillet, L. A. (2014). *Indicio*.
- Feuillet, L. A. (2021). *Bailando Bailando*.
- Feuillet, L. A. (2022a). *CANTAUTOR / LATINOAMÉRICA / ALTERNATIVO / COLOMBIA / SUR / CANCIONES*. [REseña Artística].
- Feuillet, L. A. (2022b, enero 28). *Entrevista acerca del sonsureño y su recorrido, primera parte* [Interview].
<https://drive.google.com/file/d/1u4UEh7ku53yKN8AdGinNAgi6fkEdKmnZ/view?usp=sharing>
- Feuillet, L. A., & García P, F. (2007). *Producción musical en un contexto urbano basado en los aires tradicionales más representativos de la región andina en el departamento de Nariño*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Fierro, A. (2018). *Alcaldía de Santiago de Cali*. Alcaldía de Santiago de Cali.
<https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/142919/el-violin-caucano-una-tradicion-que-resalta-en-el-petronio-alvarez/>
- Flauta Sagrada. (s. f.). *Quena*. <https://flautasagrada.com.br/produtos/quena-instrumento-de-sopro-andino/>
- Gobernación de Nariño. (2021). Gobernación de Nariño.
<https://sitio.narino.gov.co/historia/#:~:text=El%20Departamento%20de%20Nari%C3%B1o%20fue,%C3%BAltimo%20d%C3%ADa%20de%20su%20gobierno.>
- Gómez, E. (2017). *Los instrumentos musicales típicos de Brasil*. ASTELUS.
<https://astelus.com/instrumento-musical-tipico-de-brasil/>
- González, A. (2014). *El Rabel*.
- Guzmán, M. (2022). *Estrechando Lazos Música Tradicional de Pasto y Nariño*. 2.

- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista, L. P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ta edición). INTERAMERICANA EDITORES, S.A DE C.V.
- Hopenhayn, M. (2001). *¿Integrarse o Subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912040009/6hopenhayn.pdf>
- Ibarra Chamorro, C. (s. f.-a). *Apropiación del Sonsureño y el Sanjuanito Aplicados en un contexto Jazzístico en dos composiciones y un arreglo*. Universidad El Bosque.
- Ibarra, V., E. (2019). *El Bajo Eléctrico a Ritmo de Sonsureño*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Latino Music Café. (s. f.). *Güiro*. <https://latinomusiccafe.com/es/2020/04/22/guiro-guira-y-guicharo-guiro-cubano/>
- López, A. (2017). *La Fiesta de los Violines*. Banco de la República, Biblioteca Virtual.
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-331/la-fiesta-de-los-violines>.
- López Cano, R., & San Cristobal Opaz, Ú. (2014). *Investigación artística en música* (Primera edición: a ed).
- Machuca Téllez, D., Valles, M., & Blas Pérez, J. (2018). *Consideraciones en torno a la categoría Música Popular*. Universidad la Plata. <http://fba.unlp.edu.ar/jimus>
- Marulanda, O. (1984). *El Folclor de Colombia, Práctica de la identidad Cultural*. Artestudio.
- Ministerio de Cultura. (2004). *El Carnaval de Blancos y Negros*. Ministerio de Cultura.
<http://patrimonio.mincultura.gov.co/legislacion/Paginas/El-carnaval-de-Blancos-y-Negros.aspx>.
- Muñoz C, L. I. (1985). *Historia del Carnaval Andino de Blancos y Negros en San Juan de Pasto*. (Ediciones IADAP).
- Ochoa, A. M. (1997). *Tradición, género y nación en el bambuco*. 35.
- Omar Flórez de Armas—Su Majestad la Quena. (2012). [Blog]. *Desde los 4 Suyus*.
<http://cuatrosuyus.blogspot.com/2012/02/omar-florez-de-arms-su-majestad-la.html>
- Orquesta Filarmónica de Málaga. (2016). *Aléxis Cárdenas*.
- Parlamento Andino. (2022). *Carnaval de Negros y Blancos*.
<https://www.parlamentoandino.org/index.php/actualidad/noticias/527-carnaval-de-blancos-y-negros#:~:text=Esta%20encuentra%20su%20origen%20con,las%20casas%20%5B1%5D%2C%20d%20C3%A1ndole>.
- Pazmiño Rodríguez, L. D. (2021). *Las texturas en la canción patrimonial Ecuatoriana*. Fundación Cultural Rodríguez Pazmiño.

- Peña Afanador, D., & Romero Lombana, N. (2020). *Paraíso de labriegos: Un film score para instrumentos tradicionales andino-colombianos*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Ripa, J. (2018). *El país*.
https://elviajero.elpais.com/elviajero/2018/01/25/actualidad/1516883031_099285.html.
- Rojas Leal, A. M. (2017). *Francisco Torres Rada: Un compositor de tradición Payanesa*. Universidad de los Andes.
- Ronda Lírica. (2017). *Mi Nariño*.
- Silvela, Z. (2003). *Historia del Violín* (Entrelíneas Editores).
- Sistema Nacional de información Cultural*. (s. f.).
<https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=52&COLTEM=222>.
- UNESCO. (2008). *El Carnaval de Negros y Blancos*. UNESCO. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-carnaval-de-negros-y-blancos-00287>.
- Valencia Salas, D. F. (2015). *Retazos del Carnaval. Composición para Big Bad sobre temas en las murgas del carnaval de negros y blancos de Pasto*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Vallejo Yépez, C. E. (2010). *Método de percusión para los géneros musicales Ecuatorianos: Pasillo, Albazo, Pasacalle, San Juanito, Yavarí y Danzante*. Universidad de Cuenca - Ecuador.
- Vásques Rodríguez, C., & Figueroa Vergara, A. (1990). *Ranulfo el Hombre*. CEDAP - Centro de Desarrollo Agropecuario.
- Villamil, A. (2021). *Guitarra Colombiana, explorando la música colombiana a través de la guitarra* (Segunda Edición). Colombia SAS.

