

¿Soy Nasa?
Identificación de rasgos estilísticos, técnicos e interpretativos del canto en el
idioma Nasa Yuwe.

JAIDER ENEYSER CHATE PITO

Profesor
RODRIGO DÍAZ SÁNCHEZ

Universidad Antonio Nariño

Facultad de Artes

Programa de Música

Bogotá D.C
18/11/2022

Agradecimientos:

Primero que todo agradecer a mis padres quienes siempre me han brindado apoyo incondicional. Agradezco a los profesores de la academia quienes me acompañaron en mi proceso académico. También cabe resaltar a los compositores y docentes de la lengua Indígena del resguardo indígena de Tacueyó quienes me brindaron información importante para el trabajo investigativo.

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN	5
INTRODUCCIÓN	5
JUSTIFICACIÓN	7
OBJETIVO PRINCIPAL	10
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
APROXIMACIÓN A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL	11
EL INTÉRPRETE MUSICAL	12
EL INTÉRPRETE DENTRO DE LA ORQUESTA	13
EL DIRECTOR MUSICAL	14
EL MÚSICO DE CÁMARA	15
LA HERMENÉUTICA MUSICAL	19
MÚSICA, CORPORALIDAD Y CORPOREIDAD	25
IDENTIDAD CULTURAL	28
PROCESOS CREATIVOS DE LOS CANTAUTORES EN IDIOMA NASA YUWE	32
MARCO METODOLÓGICO	43
ANÁLISIS DE LAS OBRAS	43
CONTEXTO DE LAS OBRAS, TRADUCCIÓN DE TEXTOS PARA UN ACERCAMIENTO AL FONEMA DE LA LENGUA INDÍGENA INFLUYENTE EN EL CANTO.	51
ACERCAMIENTO A LAS OBRAS:	64
MONTAJE	68
EXPERIENCIA EN BLOQUES O SOLISTAS:	72
CONCLUSIONES:	74
REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA	77
ANEXOS	

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Texto de Tul.....	48
Tabla 2. Texto de The Wala.....	50
Tabla 3. Texto de Ja'dcxa.....	53
Tabla 4. Texto de Tubkwe.....	54
Tabla 5. Texto de Bakaçtepa.....	56
Tabla 6. Texto de Nxus Mem	57
Tabla 7. Texto Yu Mem.....	58
Tabla 8. Texto de Kwe'sx Uma.....	59
Tabla 9. Orden del programa primera parte.....	67
Tabla 10. Orden del programa parte 2.....	68

CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN

INTRODUCCIÓN

Con el fin de identificar los rasgos estilísticos, técnicos e interpretativos del canto en el idioma Kwe'sx Yuwe, se partirá de la interiorización del importante funcionamiento de nuestro instrumento vocal y cuáles métodos se han desarrollado para comprender su estudio y los cuestionamientos acerca del manejo de la respiración, la corporeidad y la corporalidad, sumamente importantes para una buena ejecución a la hora de interpretar, estudiar las obras o piezas musicales. De igual forma comprender cómo una buena dicción y fonética influyen en la interpretación musical.

Actualmente las composiciones musicales pertenecientes a indígenas de distintas partes del país, poco a poco han tenido gran importancia en el estudio académico de manera centralizada. que a pesar de ser piezas orales, son creadas con un significado muy importante, ya sea conmemorativo, ritual, de festividad o una dedicatoria. Teniendo en cuenta todo lo anterior, es una de las razones por las cuales me he interesado en un repertorio tradicional de la comunidad indígena nasa que hoy en día sigue resguardando su identidad cultural a través de la música. El comprender su idioma ha sido muy importante para adentrarme en la significación de letras, algunas originalmente son en Kwe'sx Yuwe uno de los 67 idiomas indígenas que aún se conservan en el país. así como en las arias de ópera. los musicales, las canciones de concierto se realiza una investigación, traducción sobre sus textos, pienso realizar una

comprensión a fondo sobre los textos de cada obra en idioma Kwe'sx Yuwe. Algunas piezas escogidas han sido compuestas en agradecimiento a la madre naturaleza quién es el centro de vida para los nasa. otras piezas nos invitan a proteger las costumbres culturales ó a recordar hechos que han marcado la historia de los habitantes de pueblos originarios que aún siguen luchando para que pervivan muchos años más.

Se realizan una serie de entrevistas semi estructuradas a los compositores que serán importantes para conocer un poco sobre su trayecto musical y el proceso para crear piezas tradicionales en el idioma. Cómo ha sido ese proceso que los ha llevado a seguir conservando parte de su cultura a través de la música. Una identificación de los procesos creativos de los compositores que se mencionan en el transcurso del trabajo, a cerca de sus experiencias y la manera en que han sido influenciados para componer las obras que aquí se analizan, porque contiene una riqueza musical importante en mi proceso académico que en este caso es el énfasis en canto.

JUSTIFICACIÓN

¿Soy Nasa?, Es una pregunta que quise abordar porque siento que debo conocer mis raíces y cuales son esos factores externos e internos que han influido en el desarrollo de mi identidad, al igual que entender los cambios que he tenido al pasar los años. Por tal razón quiero relatar hechos importantes de mi vida y de las personas que hacen parte del grupo social en el cual estoy inmerso.

Pertenezco al municipio de Toribío Cauca, fundado el 3 de enero de 1600 aproximadamente, territorio que desde hace más de 60 años ha sido afectado por el conflicto armado, pero, que a pesar de todo los acontecimientos que han enlutado al municipio, Toribío tiene mucha diversidad cultural, paisajes hermosos, y gente que día a día se levanta añorando una paz en su tierra que perdure para toda la vida. Su nombre proviene del vocablo TUNIBIO que significa dinero y albergue del pasajero en el idioma nasa yuwe. Los mayores dicen que ser nasa es primero que todo, nacer en un territorio indígena nasa y de padres con sangre indígena, así mismo, que conozca sobre su cultura y se apropie de ella. Con lo mencionado anteriormente voy a relatar mi historia sobre cómo al pasar de los años he pasado por una serie de acontecimientos en los cuales he aprendido sobre la comunidad de la cual hago parte.

La historia se remonta a los años 50 aproximadamente. Mi abuela Maria nació en la vereda el Congo en una familia de escasos recursos económicos. Tenía tres hermanos, el padre de mi mamita tocaba la guitarra en las parrandas que habían en las distintas veredas, le encantaba la chicha y amanecía bebiendo y entonando melodías junto con

sus amigos. A los hermanos de mi abuela materna les enseñaron a tocar la guitarra, las maracas, el charrasco y a cantar. La música era una manera de poder reunirse en familia y compartir un rato, pero debido al esfuerzo y la complicación de mantener tres hijos por parte del padre de mi abuela, la única solución en ese momento fue regalar a cada uno de sus hijos. Mi abuela tan solo tenía 5 años y tuvo que pasar por momentos desastrosos y terribles, ya que al ser regalada a una finca en el departamento de Caldas, vivió con una familia paisa la cual la maltrataba y explotaba a pesar de ser una niña. Nunca le faltó comida y un techo donde dormir, pero no se sentía del todo bien, lo cual con el pasar de los años afectó su identidad y también su modo de ver la vida.

Por parte de mis padres, la lengua nasa yuwe nunca fue utilizada, debido a los sucesos en su juventud, dada la colonización se les exigía un idioma externo con el cuál tenían que comunicarse, dejando atrás por obligación su lengua y sus raíces las cuales eran vistas como impuras castigando a quienes las practicaban. Por tal razón sus padres (mis abuelos) por el temor a que sus hijos fueran maltratados, decidieron no enseñarles la lengua y sus costumbres.

Por todo lo anterior, buscando un retorno a mi origen y una recuperación de mis raíces, veo pertinente darle un espacio en mi trabajo de grado a la interpretación vocal en Nasa Yuwe. Primero que todo, quiero aprender a comprender y comunicarme en mi lengua indígena, objetivo que pienso desarrollar a través de este trabajo y así, contribuir a la reparación de una herida histórica provocada en mi comunidad y familia por el colonialismo.

Ahora bien, la música en nuestro territorio siempre ha hecho parte del fortalecimiento de la lengua indígena, los rituales desarrollados para agradecer a la madre naturaleza y la riqueza cultural que nos rodea, buscan concientizar a los niños, jóvenes y adultos sobre la importancia de nuestra identidad que hoy día, está luchando contra la colonialidad a la que fuimos sometidos, haciendo de nuestras raíces algo irrelevante.

Aldemar Quiguanas es músico y compositor de canciones didácticas para la enseñanza del nasa yuwe, él nos relata que desde joven aprendió a tocar la guitarra y que cuando una melodía pasaba por su mente, buscaba la manera de plasmar la melodía. Algunas de sus canciones son: “nasa luccx cxhab”, “kwé’s uma kiwe”, “nasa yuwe we’wya” las cuales en sus textos nos hablan sobre la madre tierra y la importancia de protegerla.

También nos enseña sobre algunos saludos importantes que se utilizan en el día a día.

Otro gran compositor es Manuel sisco, oriundo del municipio de Caldono. Una de sus obras representativas es el “the wala” que traduce médico tradicional, un bambuco caucano que nos relata el quehacer del médico tradicional y su importancia. De igual forma existen adaptaciones en el idioma nasa yuwe como vasija de barro, el himno nacional de Colombia etc.

Mis inquietudes respecto a todo lo que se ha mencionado, me han llevado a la idea de poder incluir en mi recital grado algunas canciones en nasa yuwe, para que se conozcan y haya una preservación de un poco de mis raíces y paralelamente, desde el punto de vista del canto, estudiar la incidencia del uso de esta lengua en su técnica.

OBJETIVO PRINCIPAL

Identificar los rasgos estilísticos, técnicos e interpretativos del canto en el idioma Nasa Yuwe, a partir del análisis e interpretación de obras significativas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar un mínimo de cuatro obras con el fin de comprender la forma musical desarrollada y los elementos necesarios para la interpretación musical.
- Entender el significado lingüístico de las obras interpretadas en el idioma Nasa Yuwe.
- Interpretar cinco obras en idioma Nasa Yuwe y siete obras en idioma español.
- Traducir las obras del idioma nasa yuwe al español con el objetivo de comprender el contexto y sentido del mensaje principal.
- Realizar una serie de entrevistas semiestructuradas a compositores del resguardo indígena Tacueyó, Tierradentro y Toes, cómo herramientas del trabajo etnográfico.
- Identificar los procesos creativos de los cantautores en idioma nasa yuwe.

APROXIMACIÓN A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

La interpretación musical se define como la transición de lo escrito en una partitura a la praxis por medio de los instrumentistas, ya sea música de cámara, solista y orquestal, estos son el medio importante por el cual se le da vida y sentido, y tiene el fin de sumergir en la obra musical al receptor. Muchos son los cuestionamientos sobre si era importante estudiar a profundidad la interpretación musical, cobrando fuerza y protagonismo dicha investigación al pasar el tiempo. Se dice que la práctica se remonta desde la edad media, en dónde se realizaron las primeras composiciones las cuales fueron un gran aporte para la música. En aquella época la iglesia era fundamental, por tal razón algunas composiciones incluían pasajes de la biblia, dando origen a los cantos gregorianos, cantados por los monjes en los templos y siendo escritos en su idioma original el latín. Se puede decir que ya existía una ejecución de obras no compuestas por sus instrumentistas. *“Hasta las primeras décadas del siglo XIX no se tocaba otra música que la de la misma época. Los intérpretes tenían un lenguaje común, estaban inmersos en él, y la educación instrumental se realizaba conjuntamente con principios de composición”.* Si bien en el siglo XVII y XVIII coexistían diversos estilos (francés, italiano y el estilo alemán), podemos decir a grandes rasgos que el lenguaje era el de la época”. (Rodríguez, 2019), es decir que se interpretaban piezas de compositores como Mozart, Bach, haendel, entre muchos más que fueron importantes en la historia de la música, siendo algunas de estas obras adaptaciones a su época para así revivir lo no conocido o escuchado. Uno de ellos fué

Mozart como lo menciona (Rodríguez, 2019), quién adaptó el mesías de Haendel y también tiempo después Mendelssohn, adaptó obras de J.S Bach. Aunque se realizaron adaptaciones, en mayor medida, la comprensión y el análisis eran orientados a la estética, la reflexión y la filosofía musical.

EL INTÉRPRETE MUSICAL

En aquel entonces la significación sobre la interpretación musical era obviada, ya que se tenía en cuenta al intérprete más como un mediador que ayudaba a comprender y musicalizar lo que estaba escrito en la partitura, pero, sólo como una aproximación imperfecta, contribuyendo al performance que se desarrollaría ante el público y como lo menciona (Espinosa et al., 2015) *“el oficio del compositor era sólo reproducir el significado que estaba ya establecido dentro de la obra sin alterar su contenido”*. Ya en los siglos XIX y XX la centralidad de la obra como objeto compuesto por el compositor y exteriorizado en la partitura, aún sigue vigente, por tal razón, se deja de lado toda práctica musical paralela, desencadenando un desconocimiento sobre las interpretaciones y encaminando la creación únicamente, como fundamento central en el estudio de la historia musical, siendo algo que resultaba ser muy cuestionable porque se dejaban de lado las habilidades de los instrumentistas que debían interpretar dichas obras lo más cercano posible, de una forma más académica, la cual no dejaba al intérprete cambiar lo ya escrito. En todo caso, la praxis no tenía validez, sólo las partituras a manera de composiciones ya que no eran ejecutadas relativamente, estaban adjuntas. Luego, durante el romanticismo, fue donde se le dio un sentido más

profundo a la ejecución de dichas obras clásicas, generando un acercamiento a la interpretación musical y el interés en darle vida a las prodigiosas composiciones de épocas anteriores. Se le dió mayor interés como objeto de estudio de gran relevancia para adquirir un gran montaje, conociendo a profundidad al instrumentista y cómo es el desglose y el abordaje para lograr una gran presentación, aunque en ocasiones muchos compositores cuestionaban a los intérpretes ya que realizan modificaciones innecesarias a vista de muchos que preferían conservar la esencia de lo escrito.

En el siglo XX los intérpretes musicales tuvieron un mayor respeto a los textos contenidos en las partituras cobrando mayor fuerza en la cultura occidental. Hubo una conjunción entre lo escrito y lo interpretado, siendo aún vigente en algunos aspectos hasta el día de hoy dicha conjunción. Gracias al intérprete musical es que hoy día podemos escuchar las composiciones de épocas pasadas siendo esto importante para conocer el contexto social, político y religioso mencionado en la antigüedad.

EL INTÉRPRETE DENTRO DE LA ORQUESTA

Las orquestas musicales son el vivo ejemplo hoy día del gran crecimiento en masa de los especialistas y como se mencionó anteriormente los instrumentos solistas. Entre ellos se encontraban los pianista, guitarristas, cantantes, etc. Cada uno de ellos juega un papel importante en su campo de trabajo, por ejemplo: los músicos de orquesta deben tener una ejecución coordinada con los demás instrumentos y lograr así, una interpretación acertada o históricamente informada en los escenarios, de igual forma, un proceso de ensayos en dónde se debe comprender que todos los instrumentistas

son un pilar importante para darle sentido a las obras musicales. Otro caso en particular es el del solista, quién nos da a comprender el contexto de la obra musical, siendo este el especialista principal que nos permea a través de su interpretación.

EL DIRECTOR MUSICAL

Los directores orquestales, corales, de banda y de conjuntos, por su parte, como lo menciona (Luis, 2012), *además de comprender el sonido, la técnica y los aspectos de cada instrumento, deben tener la claridad de poder plasmar con claridad lo que está más allá de la música misma*, ya que a pesar de existir claridad respecto a los aspectos técnicos de la obra misma, esto no es suficiente para lograr una buena interpretación que conecte con el público. Es responsabilidad de este, la indagación del contexto más profundo posible, impregnarse desde una cognición que trascienda más allá de lo escrito, es decir, que debe adentrarse en la significación propia, basada en lo aprendido durante ese proceso de estudio, siendo este, uno de los primeros pasos para comprender lo que el compositor quería plasmar.

Actualmente el rol del intérprete ha sido importante para comprender ese sentido cultural que menciona (Espinosa et al., 2015) en dónde los instrumentos musicales están siendo importantes para el estudio de la historia de la música, la cual, a través de estos intérpretes ha visibilizado la importante divulgación y estudio de la creación musical desinteresada que ha acompañado la vida de muchas comunidades afrodescendientes, indígenas y campesinas en distintas partes del mundo. En este caso en particular, se aprecia que dichas canciones son interpretadas sin necesidad de

una partitura, son desarrolladas desde una praxis, en dónde se tiene en cuenta la historia de sus textos y esas melodías refuerzan el poder sobre lo que se quiere expresar.

EL MÚSICO DE CÁMARA

El músico de cámara como lo menciona Orlandini, profundiza en la íntima relación, sonido y textura, en un reducido grupo compuesto por dúos ,tríos, y cuartetos, que en ocasiones pueden ser ensambles mayores. Por tal razón solo se interpretaban obras compuestas para un grupo reducido de músicos. También se evitaban las composiciones para grupos homogéneos (Salas, 2005) y que tímbricamente no fuesen contrastantes.

En la ópera hay una integración de las demás artes como la actuación, las artes plásticas, la arquitectura etc, que dan forma a esa puesta en escena en dónde se realizará la obra en cuestión. Pasando a lo musical, los músicos de orquesta, los cantantes, el director, el libretista y el correpetidor se compenetran en ese mundo complejo de gran exigencia de la ejecución aproximada a la obra musical. pero para lograr esos conocimientos sobre cada especialidad en la cual cada instrumentista se destaca con grandes habilidades desarrolladas durante su proceso de formación musical, fue necesario formar escuelas dónde se enseñaría sobre interpretación musical y diferentes aspectos teóricos fundamentales en la formación profesional del músico-instrumentista.

Desde que los conservatorios y academias han incluido a los intérpretes en su carrera educativa, la función de estos ha sido estudiada a profundidad debido a que es un proceso arduo y largo como el de cualquier otra disciplina. Es necesario para el intérprete musical adquirir conocimientos que le permitan comprender ese nuevo lenguaje musical que para muchos es ya se encuentra interiorizado, ya sea porque no se les ha enseñado o comentado sobre dichos parámetros importantes en la interpretación. Orlandi menciona que el adiestramiento técnico es importante para darle forma a una lectura y ejecución de las obras musicales, lo cual es muy relevante a la hora de adentrarnos en la comprensión profunda y empezar a indagar en principio desde una lectura a primer vista, en dónde se conocen aspectos importantes como las tonalidades, el ritmo, la armonía, los símbolos de expresión, etc, los cuales nos conducen hacia el segundo momento que es la estructura de la obra, para continuar al último momento de la interpretación dónde se tienen en cuenta todo lo anterior incluyendo las dinámicas, los cambios de tempo y velocidad importantes para que el intérprete se desenvuelva por sí mismo en esa vivencia de lo que está más allá de lo textual, que en éste caso es darle vida a las notas musicales, incluyendo también el contexto histórico y las características estilísticas de cada época, región o país. El estudio del instrumento o del canto requiere una dedicación constante ya que implica distintas habilidades motoras, que se desarrollan con el tiempo y mantenerlas activas es parte del proceso que nos compete para fortalecer lo que ha estado siendo desarrollado. Es necesario estudiar diariamente el instrumento para adquirir una mayor disciplina, constancia y pasión hacia nuestra labor que requiere de mucha dedicación.

Es necesario estudiar escalas, arpeggios y otros esquemas mecánicos como lo menciona Orlandini, que contribuyen en ese desarrollo de la habilidad y agilidad, necesarias y complementarias para interpretar las obras musicales.

En los últimos años los investigadores se han interesado por la historia de la práctica del intérprete no solo desde el sentido histórico sino también del cultural, algo que ha implicado estudiar esa relación entre el compositor, la obra, el público y el intérprete (Espinosa et al., 2015). La performance es la propuesta teórica que más ha tenido conexión con el estudio de la interpretación y remonta sus orígenes a mediados del siglo XX. De acuerdo a la investigación mencionada por (Espinosa et al., 2015), es un proceso relativamente extenso en dónde el término performatividad tuvo relación con la filosofía del lenguaje, siendo así (enunciados performativos) que se refieren a la utilización del lenguaje como método de acción, haciendo del hablar una manera de actuar más que de solamente informar. Influyendo en la vida social con el nombre de performance social, dando relevancia a la ejecución de cualquier acción, que en éste caso, tendría conexión con la interpretación musical que buscar expresar lo escrito en una partitura, siendo esta parte dónde se inicia un nuevo capítulo entre esa relación compositor - intérprete - público dando paso a la 'música como acción' (Espinosa et al., 2015). Es allí donde todos los participantes en el concierto influyen en esa construcción de la significación de la obra, siendo el solista el emisor principal. Pero hay que tener en cuenta que como dice Orlandini no habrá ni habrá dos ejecuciones iguales sobre una obra musical, es decir, que la significación en las distintas presentaciones y lo que

vivenciaron los asistentes en aquel instante, será una experiencia única porque el ser humano es quién realiza esa única versión de cualquier obra.

Ahora bien, refiriéndonos al rol del público en la interpretación musical, Diana Brenscheidt en el artículo una *visión interdisciplinaria del arte*, (Espinosa et al., 2015) comparte un ejemplo basado en la experiencia de Sara Gros Ceballos, sobre el reto que tienen los estudiantes de música en un concierto, ya que además de representar ciertos estilos y técnicas musicales como prácticas de interpretación, también reflejan distintas ideas ideológicas, en lo que respecta a la comprensión tanto musical y cultural de la ejecución que se realiza ante el público - oyente. Cuestionamientos que para los músicos son el pan de cada día ya que el enfrentarse a un escenario y transmitir el mensaje en su totalidad es un reto, que lleva una ardua preparación tanto técnica como psicológica.

La presentación en el escenario es el último paso que se da después de un arduo trabajo realizado de manera individual en algunos momentos, otros en grupos pequeños, hasta ensamblar conjuntamente para realizar el montaje de la obra que será presentada públicamente, completándose con la audición participativa de un auditorio. Desde la propia experiencia como solista, Orlandini nos comparte una serie de acontecimientos al momento de realizar una presentación ante el público. *Luchar con algunos trastornos como el sueño, la falta de apetito, la sudoración, el control muscular, la concentración etc, es el día a día de los intérpretes* (Luis, 2012) por eso hay que comprenderlos y apropiarse de ellos, convirtiéndolos en algo pasajero que en el

momento de subir al escenario desaparecerán algunos y otros estarán vigente pero no en su totalidad. Cada persona lo experimenta de manera distinta.

Luego de más de treinta años en esta labor, donde hemos experimentado éxitos, fracasos y toda suerte de resultados, uno saca conclusiones para el propio proceso, que puede comunicar y validar para que otros nuevos intérpretes puedan tomarlo como una información previa. (Luis, 2012). Para los intérpretes que llevan poco tiempo en éste proceso formativo, es de gran importancia tener en cuenta las experiencias de quienes llevan una trayectoria en el oficio y que hasta el día de hoy conviven con esos fantasmas que acechan en cada presentación a los intérpretes.

LA HERMENÉUTICA MUSICAL

Dentro del estudio de la hermenéutica musical, podemos identificar el análisis musical cómo ese método por el cuál se comprende desde distintos puntos, la estructura, la forma, el contexto, la historia etc. de una obra escrita o grabaciones, ya que en algunos casos los compositores de la actualidad no necesariamente utilizan la metodología clásica que parte desde la formalidad (análisis formalista y estructuralista) considerando importante la información contenida dentro de la obra musical como el todo para comprender su significado. Es por esta razón que los cuestionamientos sobre qué análisis musical es más asertivo hacia la respuesta de la información contenida dentro de la obra, aún no se ha concretado. Se considera que el investigador es quién elige cuál tipo de análisis: *“el formal y funcional, el schenkeriano, la set-theory o teoría de conjuntos aplicada al análisis musical, el análisis paradigmático, el análisis*

semiológico, el análisis del estilo musical, el análisis de la recepción, la new musicology, el análisis de la interpretación, el análisis de los estudios cognitivos, el análisis fenomenológico” (Nagore, 2004) le ayuda en su proceso investigativo.

A partir del siglo XX las investigaciones, métodos o técnicas que contribuyeron al proceso analítico han crecido gracias al interés de comprender los aspectos relevantes de una obra musical. Nagore en su artículo *el análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica* (Nagore, 2004) nos habla desde un principio sobre como Ian Bent toma a la estructura musical como objeto central de estudio, pero que lastimosamente es una definición insuficiente, porque se vincula a una concepción de los procedimientos empíricos y formalizados después por la ciencia. Partiendo desde lo fenomenológico obviando las relaciones con lo externo, es decir, se limita a las posibilidades de relacionarlo con otras áreas de estudio. El sujeto de estudio (partitura, audio ó interpretación, el significado externo) es primordial para iniciar con el análisis que tendrá un trabajo arduo combinando distintas áreas de conocimientos que contribuyan al proceso de encontrar esa respuesta sobre el contenido de la obra. Un gran personaje precursor del análisis formalista es Hanslick *quién defendía un estudio descriptivo de las formas, más que un análisis profundo de la expresión o el estilo.* (Minguet, 2016) es decir, que no estaba de acuerdo con lo extramusical visto desde lo estético y otros fundamentos analíticos muy reflexivos desde la semántica y hermenéutica que fueron criticados en su proceso de incursión, no obstante hubo quienes defendieron la hermenéutica creyendo necesario el estudio profundo enfocado

hacia la reflexión, la historia, los aportes expresivos visto desde la belleza de la interpretación interesada en darle un sentido poético a lo escrito sobre la partitura.

De igual forma, hubo defensores del análisis formal y sus herramientas estructurales, ya que estaban de acuerdo con el estudio contenido dentro de la obra misma, es decir, que no era necesario incluir otras artes y análisis que influyeran en la forma. Sin embargo, otros profesionales criticaban tal estudio porque obviaba lo extra musical que era defendido y analizado por la hermenéutica musical. Vincent Minguet habla sobre el musicólogo Alemán Kretzschman del siglo XIX, quién planteó una metodología desde la exploración del significado y la expresión verbal del contenido extra musical. *Los métodos de análisis tradicionales no hacían referencia a la naturaleza o al mundo* (Minguet, 2016), es decir, que solamente les interesaba lo que el compositor había plasmado en su composición, considerado algo autónomo que no tenía semejanza con otras artes además de lo musical. Siendo así un proceso que mantenía su postura desde la formalidad, considerada eje central en el proceso analítico musical.

Los fundamentos respecto a si la música podía expresar imágenes y conceptos, fueron relevantes para considerar que por medio de una interpretación hermenéutica de la obra se lograría expresar y manifestar lo mencionado anteriormente. *Un buen conocedor, un buen experto, debería encontrarse en condiciones de poder expresar éste contenido a través de las palabras* . La exploración interesada que deriva de una búsqueda hacía una significación de lo escrito en la obra musical, lleva al investigador a cuestionarse sobre aspectos psicológicos, técnicos, teóricos, fenomenológicos los

cuales de algunas manera convergen en el proceso creativo de la interpretación musical y la expresión de la obra. Para muchos, estudiar estos aspectos en aquel entonces no era importante en su totalidad, porque se desligaba del objetivo principal. Kretzschman defendía la inferencia de la hermenéutica como factor importante para hallar esa traducción exacta de la expresividad contenida dentro de la estructura musical. Su objetivo principal como lo menciona Minguet, era llegar a una audición de la obra la cual mostrará sentido. Pasando el análisis a ser sólo un ámbito transitorio dónde las formas son portadoras de la expresión que conduce al significado espiritual interpretado al final del proceso creativo.

“La música absoluta desde el punto de vista de Kretzschmann no existía y era vista más como una ofuscación estética” (Minguet, 2016), es decir, que la música se debía comprender desde otros factores, tendiendo a definir el proceso de la obra en solitario como insuficiente, por tal motivo era necesario que el público tuviera la función de detectar los significados ocultos, pero además relacionarlos con la *“lectura de la obra musical”* (Minguet, 2016). El proceso de significación del texto parte desde la escucha para continuar a la traducción mental mencionada por Minguet, último paso en dónde asimilación y abordaje de ideas halladas por el público se conectan internamente en el ser humano para dar un resultado casi acertado de la información contenida en la obra musical, percibida a través de la performance del intérprete.

Además de los análisis que se desarrollan para comprender la forma y la estructura musical de una obra que contribuyen al proceso de estudio del estudiante, es

importante también reconocer los aspectos históricos, expresivos, los textos, la escena etc. como elementos importantes en el análisis, dado que, nos aportan información sobre las obras en cuestión, desde un punto de vista más experiencial y reviviendo acontecimientos de la época en que fué compuesta, que contribuyen de manera enriquecedora a la interpretación musical.

LA FORMACIÓN EN ESTÉTICA DE LA MÚSICA

El entrenamiento en análisis musical debía centrarse en la percepción de los elementos “espirituales” (Minguet, 2016), algo importante en ese proceso formativo del ser humano que se imparte desde la educación musical perceptiva, la cual consta en conectar al ser humano con la música desde aquellos sentimientos ocultos en sus melodías, textos, historia e interpretación contenida, hallados en el proceso (performance).

Lastimosamente Kretzschman no triunfó debido a que las herramientas de la hermenéutica no se ejercían estrictamente. El proceso analítico se implementa con incongruencias en distintos aspectos tanto musicales como extramusicales, perdiendo credibilidad en su ponencia. Uno de los abusos cometidos, *fue forzar al texto musical a expresar lo que él quisiera* (Minguet, 2016), aspecto que puso en duda a muchos investigadores que fueron dejando el ideal de Kretzschmann más como una aproximación analítica anecdótica en la educación musical.

La hermenéutica musical hoy en día se desarrolla más estrictamente en la obra musical, tendiendo a no obviar aspectos del formalismo tales como el análisis armónico, melódico y la forma estructural como partes importantes a la hora de analizar la obra musical. Siendo necesarias en el primer paso entender el lenguaje musical contenido. *“Debido a que el análisis no puede desentenderse de la escucha analítica, explícita o implícita. Esa escucha puede en algunos casos llevarnos a comprender y explicar mejor una obra musical que el estudio de la partitura”* (Nagore, 2004) algo necesario y rescatable para el proceso en el cuál buscamos respuestas desde las experiencias de los seres humanos y las funciones que cumplen para encontrar el mensaje de la obra. Los géneros musicales considerados populares o contemporáneos, son el ejemplo que desde la experiencia misma de las obras, también se pueden resolver las preguntas, porque para muchas comunidades la música es vida y se piensa que se debe sentir lo que se interpreta. Las músicas actuales se han enfocado en lo vivencial, rescatando esa identidad cultural por medio de composiciones realizadas con un fin más afectivo, de agradecimiento ó de fortalecimiento de sus saberes ancestrales que desde décadas han pervivido. Un ejemplo son las comunidades afros e indígenas del país, las cuales por medio de cantos acompañados de instrumentos y danzas reflejan ese análisis visto desde la experiencia misma. Algunos investigadores actuales rescatan desde la hermenéutica los estados emocionales y la significación externa del contenido, relevante en el proceso de encontrar respuestas a esa interpretación de la información en la obra musical. Nagore menciona tres aspectos importantes que son: el aspecto perceptivo, la dimensión

espacio-temporal o las cuestiones interpretativas (Nagore, 2004). Cada una se relaciona con el análisis comprendido desde el aspecto no formalista, pero que de alguna manera la incluyen en el proceso. A pesar de identificar al análisis y la hermenéutica como actividades que abordan temas distintos en su enfoque descriptivo en función de la obra musical, en la actualidad ambas partes pueden ser complementarias cuando hablamos del performance, el último paso en dónde se interconectan para ayudar en el proceso de descubrir y plasmar el significado a través de la experiencia emisor (intérprete) - receptor (público).

Desde la praxis a través de la performance se desarrolla ese último paso que proyecta lo que se ha investigado en el proceso analítico investigativo, dado que, será necesario evidenciar los resultados y las conclusiones que se obtendrán desde la experiencia del intérprete en la acción y ejecución del repertorio escogido ó la obra musical específica.

Dicha experiencia del intérprete en la performance conlleva también a una preparación escénica del cuerpo en relación con la música, dado que, por medio del cuerpo también se transmiten las emociones del mensaje contenido del repertorio escogido para ser interpretado; por consiguiente, es necesario incluir la corporalidad y corporeidad en el proceso de estudio que difieren de manera relevante a la hora de interpretar cualquier tipo de repertorio escogido por el músico en cuestión.

MÚSICA, CORPORALIDAD Y CORPOREIDAD

La música y la corporalidad, dos conceptos distintos, pero que a su vez se complementan en el proceso formativo de los instrumentistas y cantantes, dado que,

cuándo se toca un instrumento o se canta, hay una activación tanto sensorial como motora de los músculos de nuestro cuerpo. El tipo de respuesta depende de la estimulación muscular ejercida en la acción del movimiento. *“Así, cuando quieras pulsar la cuerda de un arpa o de una guitarra con el pulgar, tendrás que contraer las fibras de los músculos flexores, y cuántas más fibras emplees, más claro y fuerte será el sonido”* (Rosset, Odam, page, 1 fecha). Comprender el funcionamiento de nuestro cuerpo con base a nuestro instrumento es necesario para el oficio, pues, aporta información que beneficia en el proceso formativo del músico y la relación con el cuerpo.

Cuando se inicia en la educación musical se desarrolla un entrenamiento de nuestras aptitudes musicales enfocadas en el instrumento, desde los aspectos teóricos hasta los prácticos en la técnica para el mejoramiento de la ejecución. Desde la formación académica de conservatorio el cuerpo es sólo un recurso que facilita la producción de la interpretación de una obra musical, más no se le reconoce como parte esencial en la formación del músico. El estar sujeto a una normatividad exigida desde una *“técnica entendida como -un procedimiento o conjunto de reglas, normas o protocolos que tiene como objetivo obtener un resultado determinado y efectivo-.”* (Bermeo et al., 2019) Convierte al músico en el estudiante que cumple las normas establecidas, sin modificar o añadir métodos que contribuyan en su autoaprendizaje. En la performance se *“ tiende a la supremacía de la técnica y responde en cierto punto a un control corporal que proviene del -rito de concierto donde se hace eje en la inmovilidad-silencio de los sujetos participantes privilegiando el ámbito sonoro en detrimento de la*

corporeidad escénica.” (Bermeo et al., 2019) Algo que repercute de manera negativa en la formación del músico en lo que respecta a la experiencia a través de la corporalidad y corporeidad, es la negación a la comprensión del ser a través de aspectos perceptivos importantes en el desarrollo de la significación, dado que, aporta un enriquecimiento en lo que respecta a la puesta en escena, entendido desde la conexión con el escenario y quienes escuchan la performance. Estar sujetos en todo momento a esa normatividad exigida, en ocasiones retrasa la comprensión de la corporalidad en la música, puesto que tiende a desestabilizarse y desconectarse de su objetivo principal que es el vivenciar esa conexión con la obra musical y lograr transmitirla a través del cuerpo ya sea por una coreografía ya preparada dónde se han organizado una serie de movimientos que coincidan con el mensaje de la obra musical, algo que además aporta al proceso del montaje escénico de una manera más organizada y consciente, teniendo en cuenta esas habilidades la cuales son complicadas de desarrollar, esto dado por el olvido de lo corporal en el estudio autónomo y de igual forma por el enfoque singular de sacar adelante la obra musical.

El manejo de la corporalidad a beneficio de nuestra formación, es tan importante como los conceptos teóricos y prácticos lo son para la obra musical. Se dice que los cantantes tienden a comprender la corporalidad en mayor relevancia, ya que el instrumento es el cuerpo mismo, es decir, que hay una mayor conciencia del manejo y buen uso, con base a las finalidades y exigencias que benefician en el estudio y ejecución del repertorio. Un ejemplo podrían ser *“Las técnicas más tradicionales, como el Bel Canto por ejemplo, se basan en un extenso entrenamiento de la respiración y la*

fonación, que no podría darse sin la consciencia corporal.” (Bermeo et al., 2019) Pues la conciencia sobre el funcionamiento y la acción de distintos músculos del cuerpo al momento de cantar, contribuyen en ese proceso asociado a la corporalidad en el ejercicio de la ejecución de cualquier tipo de repertorio musical, que sugiere de algún modo, una postura y técnica vocal con base en la complejidad y exigencia de la obra musical. Hay que resaltar la corporeidad que a través de la experiencia vivida se conecta con el entorno social, es decir, se relaciona con el exterior en el cuál estamos inmersos, donde se convive con distintas personas que hacen parte de una sociedad. Por medio de la corporeidad se inicia la formación de identidad del individuo tendiendo a continuar con una permeabilidad a través de la experiencia en su entorno la cual es importante para el desarrollo de la personalidad. La identidad de cada individuo se forma a través de la percepción y el raciocinio en el proceso de la búsqueda interesada de las cualidades representativas de una sociedad, es decir, sus costumbres, el idioma, la organización política etc. Dando vía a un proceso formativo dónde el individuo experimenta cambios en su manera perceptiva, dado que, inicia con un proceso de reconocimiento de una identidad cultural a través de una corporeidad que influye en el proceso dónde el ser humano analiza sobre los acontecimientos del entorno en el cual está inmerso.

IDENTIDAD CULTURAL

Se han mencionado temas importantes que repercuten en el proceso formativo del intérprete, de igual forma, es necesario abordar la temática de la identidad cultural

debido al reconocimiento y significación del contenido dentro de las obras musicales posible de encontrar a través de esta. No solamente desde los aspectos musicales sino también desde los significados textuales que contribuyen en el proceso de comprender aspectos culturales e identitarios de la comunidad indígena nasa en la cual se enfoca la investigación, siendo necesario descubrir una identidad por medio de la música y la apropiación de los saberes milenarios, dado que, ha sido un factor importante para el fortalecimiento de la lengua, la cosmovisión y las riquezas de un pueblo que entiende su identidad cultural y lucha por mantener presente en las nuevas generaciones.

La identidad cultural ha tendido a desaparecer en distintas partes del mundo, dado que, al pasar de los años han ocurrido sucesos históricos, políticos y sociales, que de manera negativa afectaron a los indígenas, comunidad afro y campesinos, debido a esa colonización ocurrida en toda América Latina, en dónde se obligó a los pueblos indígenas a olvidar su cultura y despojarle sus riquezas ancestrales, minerales y naturales. Se sabe que fueron tratados como animales, convirtiéndose en esclavos, dado que, el desconocimiento sobre las malas intenciones de los españoles ocasionó un apoderamiento sobre los pueblos indígenas, ocurriendo la discriminación racial, que marcó distintas culturas de latinoamérica, asesinando identidades compuestas por distintas lenguas, músicas, tradiciones, organizaciones sociales y políticas que se desentendían de los intereses económicos que hoy día importan para el ser humano que está inmerso en una sociedad ofuscada por el sedentarismo sobreviviendo en las grandes metrópolis al modo de vivir en dónde el ser humano busca una estabilidad económica y se adapta a los cambios sociales y políticos. Dicha situación ha afectado

la identidad que quizás hubo en algún momento en las grandes ciudades, debido a sucesos dónde la modernidad ha predominado, realizando cambios tanto positivos como negativos.

El ser humano ha adoptado nuevas ideas, inventos y avances tanto en el arte, la ciencia, la agricultura, la música, las tecnologías etc., pero ha olvidado su historia raizal, dado que, el desconocimiento en las generaciones actuales ha sido ocasionado por sucesos mencionados anteriormente, tratando de eliminar todo aquello que estuviese en contra de sus ideales. Por fortuna los investigadores interesados en éste tema han aumentado en masa, puesto que, anhelan que las identidades culturales vigente en la actualidad sean reconocidas, protegidas y aplicadas en la enseñanza de esa multiculturalidad prevaleciente en Latinoamérica.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, por ejemplo, las Guerras de Independencia significaron un período de constante conflicto para las sociedades latinoamericanas, en el que tuvieron que comenzar a definir, bajo parámetros a veces inciertos, los diversos caminos que las nuevas naciones seguirán, en términos de su construcción social y cultural (Arellano, 2019). Gracias a esos gritos de independencia que surgieron en aquellas épocas, se inicia una era de descubrimiento cultural y se crean nuevas leyes, una organización social acorde a las necesidades de los pueblos. Ahora bien, se identifica una división de estratos sociales que menciona Arellano en el artículo *concepto de una identidad; una aproximación a la música en América latina* (Arellano, 2019). presente más que todo en las grandes ciudades, siendo allí donde se

concentraron las clases sociales más adineradas, las cuales preferían alejarse de la nobleza, dado que, abogaban por un estilo de vida similar al de occidente. Se puede decir que a pesar de ocurrir las independencias de los países, seguiría una lucha interna debido a las opiniones opuestas de sus habitantes.

EL PUEBLO NASA:

Debido a la llegada de los españoles, la comunidad indígena nasa se resguardó en el municipio de Tierradentro, departamento del Cauca (Arango, O. R., Sánchez, G. E ,2004), también se ubican en distintas partes del país como la vertiente oriental de la cordillera central y del piedemonte amazónico, el departamento del Huila, Putumayo, El Meta, Caquetá. Se movilizaron con el fin de proteger sus raíces y su gente que lastimosamente estaba siendo esclavizada y asesinada, debido a que no tenían un apoyo de algún sector político que los protegiese de las aberraciones del gobierno español. Eran considerados salvajes debido a que su manera de pensar, hablar, vestir y su modo de vivir, estaba ajeno a lo que los españoles consideraban civilizados. A pesar de los intentos por no ser invadidos por los españoles en la segunda década del siglo XVII, infortunadamente establecieron encomiendas y misiones quienes empezaron inculcar el idioma español y evangelizar a quienes ellos consideraban salvajes. Fue una constante lucha junto a otras comunidades indígenas que compartían el territorio los cuales fueron: Los pijaos, Guambianos y guanaca. Cabe destacar que en el año 1820 el Libertador Simón Bolívar devolvió las tierras que fueron saqueadas por la colonización española (Arango, O. R., Sánchez, G. E ,2004), así pues las

comunidades indígenas podrían resguardarse sin temor a ser saqueados e invadidos nuevamente.

En el año 1890 se crea la ley 89 exclusivamente para los indígenas, con el único fin de reducirlos a la vida civilizada y expropiarlos de su cosmovisión, sus conocimientos ancestrales y sus tierras. Debido a todos los abusos cometidos hacia los indígenas, es que a inicios del siglo XX el comunero Manuel Quintín Lame crea un movimiento en compañía de José Gonzalo Sánchez (Arango, O. R., Sánchez, G. E, 2004) quienes lucharon por la recuperación de los territorios y también por el reconocimiento de los indígenas de Colombia. En el año 1971 nace el Consejo regional indígena del Cauca con unos objetivos que buscaban proteger a los pueblos indígenas. Algunos de los puntos fueron los siguientes:

- Recuperar las tierras de los resguardos.
- Ampliar los resguardos.
- Fortalecer los cabildos indígenas.
- No pagar terraje. Hacer conocer las leyes sobre indígenas y exigir su justa aplicación.
- Defender la historia, la lengua y las costumbres indígenas.
- Formar profesores indígenas para educar de acuerdo con la situación de los indígenas y en su respectiva lengua.

Figura 1. Objetivos del CRIC

“El Censo DANE (2005) reportó 186.178 personas auto reconocidas como pertenecientes al pueblo Nasa, de las cuales el 51% son hombres (94.971 personas) y el 49% mujeres (91.207 personas). El pueblo Nasa se concentra en el departamento del Cauca, en donde habita el 88,6% de la población (164.973 personas). Le sigue Valle del Cauca con el 3,8% (7005 personas) y Putumayo con el 1,7% (3190 personas). Estos tres departamentos concentran el 94,1% poblacional de este pueblo. Los Nasa representan el 13,4% de la población indígena de Colombia”. Ministerio de Cultura, 2010). Cabe destacar que actualmente el territorio cuenta con una población que no solamente es indígena, por tal razón, puede haber una variabilidad en los datos enseñados.

La discriminación hacia los más pobres y de color, era vigente, gracias a occidente y sus ideales impuestos, también cabe resaltar que la música folclórica y popular interpretada por las comunidades más pobres, fue rechazada al no cumplir con los estándares académicos de la música occidental. La aceptación sobre lo propio de una región fue un proceso complejo, pero que avivó esa esperanza de conocer por medio de las manifestaciones artísticas de los pueblos milenarios, la respuesta a ese camino lleno de historia sobre una identidad cultural que lucha por pervivir.

(Arellano, 2019) A través de la literatura de fines del siglo XIX, por ejemplo, se exaltó el coraje de los pueblos originarios y la agilidad rítmica de las danzas africanas. Sin embargo, su valor casi exótico, residía precisamente en ser identificados como la “otredad” de lo europeo. (Arellano, 2019).

Cabe resaltar que aunque ya se iniciaba un reconocimiento hacia las músicas tradicionales, sus definiciones eran muy excluyentes cuando se referían a lo propio como algo no apto para ser estudiado. Debido a que carecía de técnica y teoría, contrario a las composiciones occidentales de Bach, Mozart y Beethoven aceptadas e incorporadas en la enseñanza musical en América Latina. Identificando de esta forma *“Los movimientos nacionalistas, hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, intentaron integrar lo folclórico y lo popular con elementos de la música europea, con la finalidad de hacerlos parte de este aparato institucional. Sin embargo, esta traducción y reformulación de ciertos aspectos específicos de la música popular y folclórica se llevó a cabo, en una gran mayoría de los casos, bajo la óptica estética de occidente, creando obras que, debido a su naturaleza híbrida, es difícil entenderlas como representación de una identidad”*. (Arellano, 2019).

Las maneras de incluir a las músicas tradicionales conllevó a que algunos compositores trataran de realizar distintas fusiones de lo europeo y lo tradicional como lo menciona Arellano, pero que a la hora de incluirlo y relacionarlo con una sociedad específica, era demasiado compleja debido a sus diversas características musicales compartidas. Hoy día compositores como Luis Carlos Espinosa han desarrollado obras musicales basadas en géneros musicales de Occidente, trayendo a sus composiciones, lo académico del *lied* en el caso de las obras para piano y voz, pero incluyendo a poetas latinoamericanos de la época. Académicamente aportan en el aprendizaje del

músico ya que incluye a nuevos compositores quienes han aportado en el desarrollo e influencia de las músicas latinoamericanas académicas.

Hoy día el interés por las músicas tradicionales ha tomado fuerza, dado que, se reconocen como obras que a pesar de no ser compuestas para fines académicos, tiene una estructura musical interesante, también cabe resaltar que a pesar de que los compositores no han tenido una educación musical, realizan excelentes obras musicales las cuales sorprenden por la riqueza cultural que emana dentro de ellas a través de piezas musicales tanto instrumentales como vocales ó para ensambles.

PROCESOS CREATIVOS DE LOS CANTAUTORES EN IDIOMA NASA YUWE

Las obras musicales que he decidido abordar en mi investigación tienen una historia que se ha desarrollado con fines muy arraigados a un fortalecimiento de los saberes ancestrales de las comunidades indígenas, la lengua nativa, la música tradicional y sus tradiciones. Como intérprete, asumo la importancia de conocer quienes crearon las obras musicales, como ha sido el proceso creativo de las obras, cuáles fueron esos aspectos relevantes que inspiraron en la creación de los textos, las melodías y las armonías. A continuación relaciono las preguntas y respuestas de las entrevistas semi estructuradas desarrolladas junto a los compositores donde se vislumbra su experiencia como cantautores, por consiguiente, es necesario incluir su punto de vista como parte importante del presente trabajo investigativo.

Edwin Pito oriundo del resguardo indígena de Tacueyó , perteneciente de la comunidad indígena nasa, nos comenta que desde niño siempre estuvo rodeado de música, dado que su padre era un músico empírico a quien le encantaba tocar la guitarra y cantar la música de la época. Por eso a todos sus hijos les enseñó a tocar la guitarra y cantar. Menciona el “*don*” de hacer música, como ese regalo que su familia le brindó, pero además un talento que se desarrolló en su proceso de aprendizaje. El cual fue creciendo rodeado de melodías y cantos que día a día lo cobijaban, adentrándose poco a poco en el arte musical.

“Los géneros musicales, pues aquí hay algo que es importante conocer, de hecho los géneros musicales que empecé de pronto a interpretar y a ensayar, fue la música cristiana, porque pues la familia venía con esa ideología y en esa práctica”. Palabras del compositor sobre cómo fue la predominancia de la religión evangélica en su hogar, pero poco después la curiosidad por otras músicas lo llevaron a interpretar baladas hasta tiempos actuales, en dónde exploró otro repertorio distinto por el cuál podía expresar su sentir.

Su formación como docente enfocado en las ciencias sociales y la filosofía, hicieron que su punto de vista y su gusto musical se inclinara hacia lo tradicional, debido a que su manera de pensar en ese fortalecimiento de los saberes ancestrales a través de la música tradicional lo guiaron hacía ese camino enriquecedor enseñar sobre el Wet Wet Fxi Zenxi.

MARCO METODOLÓGICO

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Con el fin de comprender esos aspectos interpretativos de la música tradicional indígena nasa del departamento del Cauca, se eligieron cinco obras con las cuales se desarrolló la investigación teniendo en cuenta aspectos musicales e históricos, al igual que la significación de sus textos y la fonética del idioma nasa yuwe para lograr una mejor interpretación vocal y también lograr una mejor comprensión de los contenidos y sus aportes en la performance.

TUL (HUERTA):

FORMA

- Tonalidad: D
- Métrica: 6/8
- Intro: Inicia desde el compás 1 hasta el compás 8, siendo esta parte interpretada sólo por flautas, tambores e instrumentos de cuerdas repitiendo una segunda vez, para así pasar a la parte A. Los acordes del intro son los siguientes: D(I)-Em(ii)-D(I)-G(IV)-A(V). Siendo D la tónica, seguida de la supertónica, volviendo a la tónica D para después pasar a la subdominante IV y terminar en la dominante A para resolver a la tónica D.

- Parte A(Estrofa 1): Inicia desde el compás 9 hasta el compás 24. La melodía que es interpretada por la voz , hace unos saltos de quintas, segundas y terceras ascendentes y descendentes. También está presente la percusión y los instrumentos de cuerdas. En el compás 23 entran las flautas en el quinto pulso del compás.

Los acordes son lo siguientes: D(I) tónica, seguido de A(V)dominante, pasando a Em(ii) supertónica, regresando a A(V) Dominante, después resuelve a D(I) Tónica , pasando nuevamente a A(V)Dominante, continuando en G(IV), regresando a A(V)Dominante para resolver a Bm(vi) submediante.

- Parte B(Coro): Inicia desde el compás 25-40. En ésta parte entra una segunda voz realiza unos saltos de terceras, segundas, quintas y cuartas. La primera voz, inicia con un salto de octava contrario a la segunda pasando a realizar un salto de tercera, ambas ascendentes.En el compás ambas voces se mueven por grados conjuntos, pero terminando la voz uno en la mediente y la voz dos en la Dominante de la escala. La secuencia de acordes son los siguientes:

Bm(vi) submediante, F#m7(iii) mediente, G(IV) subdominante,D(I) Tónica,Bm(vi) submediante, F#m7(iii) mediente, G(IV) subdominante, D(I) Tónica,G(IV) subdominante, D(I) Tónica, A(V) Dominante, D(I) Tónica, A(V) Dominante.

- Parte C(interludio): Iniciando desde el compás 50 hasta el compás 60 solamente con la guitarra para después continuar desde el 62 al 70 las flautas con la melodía moviéndose por grados conjuntos. 71-84

- Parte D(Estrofa 2): Desde el compás 71 inicia la voz uno inicia en el quinto grado(Dominante) de la escala, siendo al mismo tiempo la quinta del acorde de D(I)tónica que es el primer grado. repitiendo en el compás 72, pasando después el acorde a un A(V) Dominante, después a un F#m7(iii) mediente, seguido D(I) Tónica, G(IV) subdominante repitiendo en el compás 80 para después continuar nuevamente en D(I) Tónica y después conducir hacia A(V) Dominante que en Bm(vi)Submediante. La voz continúa realizando saltos que en éste caso incluyen uno de sexta ascendente en el compás 80. finalizando en el compás 84 en el quinto grado de la escala, pero siendo la fundamental del acorde de A(I) Tónica.
- Parte E(Estrofa 3): ésta parte inicia en Bm(vi), después F#m(iii) mediente, para continuar en G(IV) subdominante, seguida de D(I) Tónica, pasando a G(IV) subdominante, resolviendo a D(I) Tónica. Desde 85 al 98. La voz voz uno inicia en la tónica de la escala, mientras que la segunda voz en la tercera. ambas voces moviéndose por grados conjuntos y en ocasiones realizando salto de segundas y terceras.
- Parte F(Final): En esta parte continúa en la dominante A(V) de la escala, la voz uno inicia en la quinta del acorde y segundo grado de la escala, lo mismo sucede con la voz dos, pero aparece una tercera voz quién realiza el quinto grado de la escala y siendo la séptima del acorde. Todas las voces se mueven por grados conjuntos hasta el último compás donde la voz tres termina en la tercera del acorde y las demás voces terminan al unísono en la fundamental. Los acordes

son los siguientes: A(V) Dominante- D(I) Tónica-A(V) Dominante- D(I) Tónica.
terminando en una cadencia auténtica perfecta.

YU' MEM(Canto al agua):

FORMA.

- Tonalidad: A
- Métrica: 6/8
- INTRO: Inicia en el primer grado de la escala A, dos compases, después continúa en el cuarto grado D, siguiendo al quinto grado E resolviendo al primer grado A, convirtiéndose en una cadencia auténtica perfecta entre el compás 4-5. Las flautas se mueven en un principio por terceras descendentes, después por cuartas, grados conjuntos.

Los acordes son los siguientes: A (I) - D (IV) - E (V) - A (I) - Bm (ii) - A (I).

- Parte A (Estrofa): Las voces hacen la misma melodía que realizaron las flautas en el intro. Iniciando la voz uno en la dominante de la escala (E) y la voz dos en la medianta(C), en un principio moviéndose por terceras descendentes en los compases 9 y 10, pasando después a un salto de cuarta al compás 11, descendiendo la melodía a una cuarta y después a una segunda. La secuencia de acordes son las siguientes: A (I) - D (IV) - E (V).
- Parte B (Estrofa): A (I) Tónica es el acorde inicial del compás 13, en donde la voz inicia en la tónica del acorde y la escala mayor, seguido de F#m (vi) y la

melodía está en la tercera de la escala y quinta del acorde. Continuando a la subdominante D(IV) y después pasando a la dominante E(V) en el compás 16 que resuelve a la tónica en el siguiente compás.

- PARTE A y B(Coro): Reexposición de la parte A y B pero cambiando sólo rítmicamente, conservando los mismos acordes, pero con distinto texto solamente en la parte B.
- OUTRO: Finaliza con la misma estructura del intro, iniciando desde el compás 35 y finalizando en el 42. Con cadencia en A(I) Tónica.

TUBKWE (PALOMITA)

FORMA

- Tonalidad: C
- Métrica: 2/4
- INTRO: Parte desde Am que es el sexto grado de la escala, para continuar a un G, resolviendo a un C, para después regresar al Am que desciende a un Dm7, resolviendo nuevamente al Am. Desde el compás 1 hasta el 31.
- PARTE A: Mantiene el mismo grupo melódico y armónico del intro en dónde la voz se mueve progresivamente en grados conjuntos y en ocasiones por saltos de terceras. Inicia desde el compás 32 al 39.
- PARTE B: Reexposición de los compases 19 al 31 en dónde se le incluye la melodía de las flautas a la voces en éste caso, pero que de igual manera, no altera la forma.

- OUTRO: Es el intro que se repite teniendo en cuenta el grupo melódico y añadiendo un patrón rítmico y melódico en los cuatro últimos compases que no alteran los acordes.

KWESX UMA(NUESTRA MADRE)

- Tonalidad: A
- Métrica: 6/8
- INTRO: Desarrollo en A mayor que trasciende a un E mayor, para después pasar a un D mayor que resuelve a la Tónica A mayor.
- PARTE A: Inicia en el acorde de A mayor, continuando en la dominante E mayor, para después continuar en la subdominante D mayor. realizando un giro melódico y armónico. la voz se mueve en un principio por salto de tercera y cuartas que resuelve a grados conjuntos.
- PARTE B: se desarrolla en A mayor, para después continuar en la dominante E mayor, continuando en la subdominante y resolviendo a la tónica de la escala, realizando giros melódicos que no alteran el orden. La voz cambia su patrón rítmico y melódico, realizando arpeggios en algunas secciones y también realizando nuevamente saltos de cuartas que resuelven de manera ascendente o descendente la melodía.
- OUTRO: Reexposición del intro, cambiando la duración de las últimas figuras contenidas dentro del compás final para alargar las frases.

JA'DCXA(JUNTOS):

- Tonalidad:
- Métrica: 6/8
- INTRO: Parte de la tónica Em, continuando en C mayor, pasando a D mayor y resolviendo a la tónica. Esta parte es interpretada solo por los instrumentistas.
- PARTE A: Es una reexposición del intro que en éste caso incluye a la voz como la melodía principal.
- PARTE B: Reexposición del intro, pero interpretada solamente por las flautas y los instrumentos percutivos.
- PARTE C: Desarrollo en G mayor, pasando a D mayor, continuando en el C mayor y resolviendo a Em. La melodía de la voz inicia en la fundamental del acorde de G mayor, terminando el final de la frase en la tercera del acorde Em.
- INTERLUDIO: Iniciando en C mayor, continuando al D mayor resolviendo a Em. Realizando un giro melódico sin alteración alguna.
- PARTE D: Desarrollo en Em, continua en C mayor para continuar en D mayor y resolver a la Tónica. La voz inicia en la quinta del acorde Em, realizando una secuencia por grados conjuntos. saltos de sexta y terceras.
- Reexposición del interludio con el mismo giro melódico ya armónico.
- PARTE C: Desarrollo en G mayor, pasando a D mayor, continuando en el C mayor y resolviendo a Em. La melodía de la voz inicia en la fundamental del acorde de G mayor, terminando el final de la frase en la tercera del acorde Em.

- OUTRO: Finaliza con el mismo giro melódico, pero realizando un ligero cambio de duración en el final.

BAKAÇTEPA (POR SIEMPRE):

- Desde el primer compás hasta el décimo, da inicio el piano a ese primer momento en dónde la melodía es interpretada y permea al oyente con la introducción misteriosa pero que busca brindar una primera impresión del mensaje contenido dentro de la melodía.
- A partir del compás 11 al 26 entra la voz acompañada del piano y brindado ese mensaje interconectado por ambos en ese proceso interpretativo y significativo del segundo momento dónde nos relatan la belleza de un pueblo y ese amor fraternal.
- Desde el compás 27 al 44 el mensaje nos invita a transmitir ese mensaje de hermandad que debe ser muy expresivo y lograr un ensamble que anime a los oyentes, porque se trata de decir que no están solos y pueden contar con que siempre habrá una luz al final del camino y alguien que nos acompañará en el viaje.
- Los compases 45 al 55 se centra en la melodía del piano que brinda esperanza a través de sus acordes y esas dinámicas que se deben tener en cuenta debido a que implican un desarrollo de una historia que está siendo contada por medio de melodías y textos que tienen una finalidad clara, que es enseñar sobre la

importancia de vivir en comunión, siendo empático con quienes nos rodean, a pesar de que no se reciba el mismo trato.

CONTEXTO DE LAS OBRAS, TRADUCCIÓN DE TEXTOS PARA UN ACERCAMIENTO AL FONEMA DE LA LENGUA INDÍGENA INFLUYENTE EN EL CANTO.

TUL (Huerta): Es un bambuco caucano compuesto por Edwin Pito, quién pertenece a la comunidad indígena nasa del municipio de Toribio Cauca. Esta obra musical nos invita a recuperar los saberes ancestrales por medio del trabajo en comunidad. El compositor nos comenta que esta obra nace con el objetivo de concientizar a las comunidades indígenas sobre la importancia del buen vivir ó el wet wet fxi zenxi que a través de la práctica cultural se puede fortalecer.

Tabla 1. Texto de Tul

Texto en idioma nasa yuwe y pronunciación aproximada al texto.	Texto en idioma español
Meh ewsa phu'seya kwe'sx fxiwa's (Meh eusa puseia cuesh fiuas) Ja'dacxa jyukaisa mjin (jandacha jiucaisa min) Kwe'sx nue'sx jui takna	Es importante recuperar ,nuestras semillas Es un trabajo en comunidad Iniciando en las familias.

(cuesh nuesh jui takna)	
Uus yahtxcxa mjina u'jweka	Es el momento de practicar
(uus yatchcha miina ujueca)	
Yaçka the wes'sx uus yaatx nxi's	La sabiduría milenaria
(yaca te uesh uus iaath ñis)	
Txa'w wet wet fxizeya'	El buen vivir
(Tau uet uet fin zeya)	
Txa'weicxaa u'a's ujna	Y la autonomía alimentaria
(Tha ueichaa u'a's ujna)	
Txaa pa'ka tulte kutxha's ujjapt	Por eso voy a sembrar
(tchaa pa'ka tulte kuttjas ujjapt)	
Txa' wet wet fxinzeya'	Maíz para ser feliz
(Tcha uet uet finzeya)	
Plaand, nxa, a'sa's ujna	Plátano. Yuca, arracacha.
(plaand ña a'sa's ujna)	
Txa' weicxaa us kacxa's alpes	Y también el frijol cache
(Tcha uechaa us catchas alpes)	
Tulte ujjapt	Voy a sembrar
(tulte ujjapt)	
Us, Ka'ka nxun bej	Frijol, papa , tomate
(Us ca'ca ñun bej)	
Txa'weicxaa ujtse tasxpa	y también aguacates.

(Tcha ueichaa ujtse tashpa)	
Txa' wetcxaa tahtxpa ipe'ya'pth	Voy a criar animales
(tau uetchaa tatchpa ipe ia pth	
Yu'tse tasxpa wala	Y plantas medicinales
(yutse tashpa uala)	
ujya'pt wet finzeya	Voy a sembrar.
(ujiapt uet finzeya)	
Jxuka tultecxaa mjiina us ya'pth	Todo lo haré en el tul
(jiuka tultechaa mjiina us iapth)	
Kwe'sx nwe'sx yakcxa	con mi familia.
(cuesh nuesh yakcha)	
Ja'dcxa ujna ustjaw	Vamos a sembrar.
(jandacha ujna ustjau)	

THE WALA:

Bambuco caucano compuesto por Manuel Sisco perteneciente a la comunidad indígena nasa. Esta obra musical nos enseña sobre la importancia del médico tradicional y la importancia en los pueblos indígenas, quién puede recibir el mensaje de los espíritus.

Tabla 2. Texto de The Wala

<p>Texto en idioma nasa yuwe y pronunciación aproximada de las frases del texto.</p>	<p>Texto en idioma español</p>
<p><i>Naa kiwete fxi'zenxi</i> <i>(Naa quiuete fizeñi)</i></p> <p><i>Sena'kazx zxicxkwe'</i> <i>(sena cach yichcue)</i></p> <p><i>the wala mjiinxi'</i> <i>(te uala mjiñi)</i></p> <p><i>The' wala wejxa</i> <i>(Te uala wejia)</i></p> <p><i>Cxhabkweesaame.</i> <i>(Chabcueesaame)</i></p> <p><i>jxu'piyaya' u'jmeecxpa</i> <i>(jiu piiaia uj mechpa)</i></p> <p><i>wagasa's knanxu'k</i> <i>(guagasas qnañuq)</i></p> <p><i>Tee zich esxa's jxpa'kacxa</i> <i>(tee yich eshas jshpacacha)</i></p>	<p><i>La pervivencia de nuestro pueblo</i></p> <p><i>es muy precioso y también trabajo en conjunto</i></p> <p><i>con el médico tradicional.</i></p> <p><i>El trabajo de los médicos tradicionales</i></p> <p><i>no es juego</i></p> <p><i>Él no necesitó estudiar lejos</i></p> <p><i>Como los blancos.</i></p> <p><i>El médico tradicional recibe un puñado de coca,</i></p>

<i>jebu'gtek kacxhi'</i> <i>(jebugtec cachi)</i> <i>jxta' nxicxa kpahtxya'</i> <i>(jtta ñicha qpah tchiia)</i>	<i>se sienta a la izquierda,</i> <i>para recibir las orientaciones de los</i> <i>espíritus</i>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------

JA'DCXA (juntos):

Bambuco caucano compuesto por Ivan Fernando Silva oriundo del resguardo indígena de Tacueyó, municipio de Toribio Cauca. Esta pieza aborda temas culturales.

Tabla 3. Texto de Ja'dcxa

Texto en idioma nasa yuwe y pronunciación aproximada al texto.	Texto en idioma español
<i>Ja'dacxa ujweka.</i> <i>(jandacha ujueka)</i>	<i>Vamos todos juntos.</i>
<i>Jxukasa tadxi.</i> <i>(jiukasa tandyi)</i>	<i>Caminemos todos.</i>
<i>Jxukasa memuka'</i> <i>(jiukasa memuka)</i>	<i>Cantemos todos</i>
<i>Dxicxkwek the'gu</i> <i>(Dyichcuek tengu)</i>	<i>Es muy hermoso todos</i>
<i>Nasa nawcxa</i>	<i>como Nasa conocer</i>

<p><i>(Nasa naucha)</i></p> <p><i>Ju'gwesx fxiinxis</i></p> <p><i>(junguesh fiñis)</i></p> <p><i>ew jxiyuwe</i></p> <p><i>(eu ji yuue)</i></p> <p><i>Nasa Nasanaw fxi'zeya</i></p> <p><i>(Nasa Nasa nau finzeya)</i></p> <p><i>baka'cxtepa.</i></p> <p><i>(Bagashtepa)</i></p> <p><i>Kwesx yuwes psukhamen</i></p> <p><i>(cuesh yuues psucamen)</i></p> <p><i>cxhâcxa mjiin ujweka.</i></p> <p><i>(cha cha miin ujueca)</i></p> <p><i>Kwesx memas</i></p> <p><i>(cuesh memas)</i></p> <p><i>Sena dxicxkwesa</i></p> <p><i>(Sena dyichcuesa)</i></p> <p><i>itxi fxi'zeya</i></p> <p><i>(itchi fin zeya)</i></p> <p><i>baka'cxtepa.</i></p> <p><i>bagash tepa</i></p>	<p><i>lo que escribieron</i></p> <p><i>nuestros antepasados</i></p> <p><i>para pervivir por-siempre</i></p> <p><i>como Nasa.</i></p> <p><i>Para que no se acabe nuestra lengua</i></p> <p><i>hay que trabajar fuertemente.</i></p> <p><i>Nuestro cantar</i></p> <p><i>es muy hermoso</i></p> <p><i>para pervivir</i></p> <p><i>hasta siempre.</i></p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

TUBKWE (Palomita)

Es una cumbia compuesta por el grupo musical kwe'sx kiwe. Su texto nos relata sobre la tan anhelada paz con la que soñamos muchas comunidades víctimas del conflicto armado. La palomita que representa el símbolo de paz, está llorando porque lamentablemente sabe que no hay paz en su pueblo. Una pieza que nos toca a miles de colombianos que buscamos en un futuro muy lejano, vivir en armonía sin temor a ser asesinados por salir a la calle ó que nuestro familiares estén a salvo en sus hogares.

Tabla 4. Texto de Tubkwe

Texto en idioma nasa yuwe y pronunciación aproximada al texto.	Texto en idioma español
<i>Kwe'sx nasawe'sx wala petxyunusta quesh nasa uesh uala petchyunusta mdxiyutxtha'w mdiyuthtau ma'wente' piyanusçxayu' yaçka ma uente piianuschayu yakka kãseçtha'w kasectau Kwe'sx cuesh</i>	<i>Mi palomita está llorando, paloma... porque ella sabe que para el pueblo no hay paz Mi palomita está llorando, paloma... porque ella sabe que para el pueblo no hay paz Paz y paz, ¡Ayayay! porque ella sabe que para el pueblo no hay paz porque ella sabe que para el pueblo no hay paz</i>

nasawe'sx wala petxyunusta

nasa uesh uala petchyunusta

mdxiyutxtha'w

mdti yutthau

ma'wente' piyanusçxayu' yaçka

mauente piianuschayu yakka

kãseçtha'w

casectau

Çxhãçxha myahtx, u'jweka ma'wente'

cha cha miatt ujueka mauente

piyanusçxayu' yaçka kãseçtha'w

piyanuschayu yakka casectau

ma'wente'

mauente

piyanusçxayu' yaçka kãseçtha'w

piyanuschayu yakka casectau

A nosotros los nasa nos están

maltratando,

¿para dónde cogemos?

si algún día aprendiéramos,

estamos saliendo adelante

A nosotros

los nasa nos están maltratando,

¿para dónde cogemos?

si algún día aprendiéramos,

estamos saliendo adelante

piense fuertemente, en salir adelante

si algún día aprendiéramos,

estamos saliendo a

delante

Si algún día aprendiéramos, estaríamos

saliendo adelante.

BAKAÇTEPA (POR SIEMPRE):

Compuesta por Jairo Tumbo, cantautor perteneciente a la comunidad indígena nasa. Nos invita a resaltar la unión que debemos forjar en nuestros pueblos, dado que, se necesita trabajar en comunidad y luchar por los ideales que continúan en un proceso de fortalecimiento de la lengua y la identidad cultural.

Tabla 5. Texto de Bakaçtepa.

Texto en idioma nasa yuwe y pronunciación aproximada al texto.	Texto en idioma español
Kwe'sx kiwes wedxithaw (cuesh kiues uenditau) Nasa çehk weçxan watxhin ûste (Nasa sec uechan wachin uste) Wala weçxat jxuka pyak tha'w (Wala uechat jiuka piak tau) ayte ûsthaw bakaçxtepa (aite ustau bagashtepa)	Que lindo es quererte por mi pueblo que habita en mí. Siento el querer, hermanos somos Los que aquí estamos para siempre.

NXUS MEM (Canto Fúnebre):

Compuesta por Rubén Ary Pilcue y el padre Álvaro Ulcue Chocue. Obra musical enfocada principalmente en las personas que han sido asesinadas por diferencias en la manera de pensar, dado que, hubo un estallido en las comunidades indígenas por la corrupción y el abandono por parte del estado, ocurriendo masacres y amenazas para los líderes sociales que solamente anhelaban ser escuchados sin miedo a ser silenciados. Un mensaje profundo consecuencia del conflicto armado.

Los nasa tienen un ideal distinto en cuánto a la sepultura de un cuerpo, dado que, comentan sobre la siembra de los cuerpos, quienes regresan a la madre tierra para acompañarla en esa trascendencia de lo terrenal a lo espiritual.

Tabla 6. Texto de Nxus Mem.

Texto en idioma nasa yuwe y pronunciación aproximada al texto.	Texto en idioma español
Kwes'sx kwe kwe's pembayaakh (Cuesh cue cues pembraiaak) Napa ûus iûs ikhmeeña (Napa ûus iûs iqmeeña) Kwe'sx yakh fxi'zena (cuesh yakh finxena) Mdeepa pçuuwa'h (Mdeepa psuuua)	Aunque exterminen nuestro cuerpo Nuestro corazón espiritual no lo matarán Siempre vivirá con nosotros En cualquier lugar, Este cuerpo terminará.

YU MEM (Canto al agua):

Es un bambuco caucano compuesto por Adrián Tumbo y Dario Chocue, con fines educativos debido a que a través de los cantos infantiles en idioma nasa yuwe se ha buscado enseñar a los niños sobre la importancia de cuidar los recursos naturales. Nos explica el valor del agua en nuestra vida, dado que, se debe proteger para nuestro bien y el de los demás seres vivos que habitan en nuestra madre tierra.

Tabla 7. Texto Yu Mem.

Texto en idioma nasa yuwe y pronunciación aproximada al texto.	Texto en idioma español
(Yu'a, Yu'a Kwe'sx fxi'znxi (yua yua cuesh finzñi) U'sxa ptsuteyu u'juya ajamen (Usha ptsuteyu u'juia ajamen) Yu'a, Yu'a Kwe'sx fxiznxi. (yua yua qesh finzñi) U'sxa ptsukamen fxtuu tasx ujwa' ji'pthaw (Usha psukamen fftuu tash ujua jiptau) Yu'a, Yu'a Kwe'sx fxiznxi (Yua yua cuesh ffizñi) Yu' tsalxkwe pi'txna uste een (Yu salque pitna uste een)	El agua es nuestro vivir Si se acaba todo no puedo andar. Agua, agua es nuestro vivir Para que no se acabe hay que sembrar árboles Agua, agua es nuestro vivir En compañía del agua cristalina

eenakuusuthe (eenacusute)	vivir es alegría
------------------------------	------------------

KWE'SX UMA (Nuestra madre):

Es un caporal compuesto por Germán Portón perteneciente a la comunidad indígena nasa. Su contexto se sitúa en la madre naturaleza quién nos brinda alimentos día a día, también agradece de manera profunda sentimentalmente, dado que, considera relevante brindar por medio de melodías y textos en lengua nasa ese afecto sobre las maravillas de nuestra madre.

Tabla 8. Texto de Kwe'sx Uma

Texto en idioma nasa yuwe y pronunciación aproximada de las frases del texto.	Texto en idioma español
U'kwe umamehka zxicxwesa (Ucue umameka yichcuesa)	Mi madre es muy bonita
U'kwe uma wala peeikasa (Ucue uma uala peeicasa)	Mi madre me estima mucho.
Txaa pa'ka uma's wedxith (tchaa paca umas uedtit)	Por eso la quiero a mi madre.

<p>Naa fxizenxite nespá'ka (naa ficeñite nespacá)</p>	<p>Porque permanezco en ella.</p>
<p>U'kwe uma ksxaw wala Uus ji'pha (Ucue uma kshau uala uus jipa)</p>	<p>Mi madre tiene un corazón.</p>
<p>U'kwe uma cxhaakwemesa (Ucue uma chaacuemesa)</p>	<p>Mi madre no es de broma.</p>
<p>Txaa pa'ka uma's wedxith (tchaa paca umas uedyit)</p>	<p>Por eso quiero a mi madre.</p>
<p>Naa fxizenxite nespá'ka (Naa ficeñite nespacá)</p>	<p>Porque permanezco en ella.</p>
<p>Umakwe mehka zxicxkwesa'ta (Umacue meca yichcuesata)</p>	<p>Mi madrecita es la más bonita.</p>
<p>Sxa' yah kite na'wesata (ssa ya quite nauesata)</p>	<p>Y son como las florecitas.</p>
<p>I'kwheesxa kwenawnes ussata (Icuessha cuenaunes ussata)</p>	<p>Ustedes son como algo que brilla.</p>
<p>Umakwe kihsvas thgsata (Umacue quisvas tgsata)</p>	<p>La Madrecita cuida de todo.</p>

ACERCAMIENTO A LAS OBRAS:

En un primer momento se eligió el repertorio con base en mis objetivos a fines. La maestra Nury Contreras (profesora de canto - Universidad Antonio Nariño) estuvo presente en el proceso dónde desde un principio se optó por un repertorio enfocado en composiciones realizadas por colombianos tanto de música académica como de música tradicional o autóctona, esto debido a que el objetivo principal resalta la identificación de los aspectos interpretativos del canto en el idioma nasa yuwe, principal interés personal por el idioma y la musicalidad de las obras musicales realizadas por compositores del territorio. También cabe resaltar la segunda parte del repertorio seleccionado en el idioma español, que en su mayoría son compositores colombianos, ya que estas han aportado a la música académica nuevas obras musicales con una musicalidad interesante e innovadora. Resaltando rasgos estilísticos de las músicas tradicionales colombianas, combinadas con textos de poetas hispanohablantes. Se puede decir que gracias a la educación musical desarrollada en occidente o en conservatorios enfocado en lo clásico, se componen obras musicales basadas en el género Lied originario de occidente. Obras desarrolladas para piano y voz con textos de poetas de la época. Por tal razón decidí incluir música culta colombiana debido a que resalta por medio de sus melodías y textos, un contexto social en particular.

Académicamente son de gran exigencia y sus aportes en el proceso formativo del cantante son enriquecedores, debido a la expresividad que exige por los mensajes

contenidos dentro de la obra, donde pianista y cantante deben lograr una interpretación conjunta con un sólo interés el cual es transmitir el mensaje de la obra musical.

Las obras seleccionadas fueron las siguientes:

MÚSICA CULTA COLOMBIANA

COMPOSITOR

- Búsqueda Luis Carlos Espinosa
- Berceuse(Canción de Cuna) Luis Carlos Figueroa
 - Tu madre en la fuente Jaime León
- Amanecer Luis Carlos Espinosa
- Danza de los alcaravanes Raúl Mojica Mesa
- Romance de la niña negra José Maria Tena

MUSICA TRADICIONAL INDIGENA

COMPOSITOR

- The Wala(médico tradicional) Manuel Sisco
- Ja'dcxa (Juntos) Ivan Fernando Silva
- Tubkwe(Palomita) Grupo Kwe'sx kiwe
 - Tul(Huerta) Edwin Pito
 - Bakacxtepa (Por siempre) Jairo Tumbo
 - Kwe'sx Uma (Nuestra madre) Germán Portón
- Nxus Mem (Canto fúnebre) Rúben Ary Pilcue- Alvaro Ulcue Chocue

- Yu Mem (Canto al agua)

Adrian Tumbo- Dario chocue

En el segundo momento se realizó la transcripción de las obras en idioma nasa yuwe, tomando como referencia las grabaciones realizadas por los cantautores al no existir partituras de las obras. Esto me llevó a comprender la forma musical, un ejercicio de transcripción que me brindó conocimientos sobre las músicas tradicionales, además de fortalecer los conocimientos que he recibido en la academia. Comprendí que no existe un patrón o reglas respecto a la creación de las obras como comentaban los cantautores. A ellos se les ocurre una melodía en cualquier momento y buscan la guitarra para empezar a tocarla, a pesar de ser empíricos en la teoría musical, tienen una aptitud en lo que respecta a la composición. El aporte en el aspecto vocal fue muy interesante, teniendo en cuenta que en ocasiones hay frases demasiado largas que exigen una mejor dosificación del aire. Hubo un aporte en el aspecto teórico que ayudó a comprender los giros melódicos de cada obra que tienen una funcionalidad importante en la obra musical.

En el tercer momento se desarrolló la traducción de textos y también el acercamiento a la significación, la cual que ha sido vital para la interpretación de las obras y comprensión del contexto en el que está inmersa. En esta parte recurrí a docentes del idioma nasa yuwe quienes me orientaron en la traducción de los textos al español. Comentaban que no hay una traducción exacta, siendo una lengua de aprendizaje verbal, pero dado el peligro de desaparecer, optaron por crear una escritura basada en los sonidos vocálicos y consonánticos de las palabras existentes en su vocabulario. Los

docentes explicaron sobre el proceso de fortalecimiento a través de la música en idioma nasa yuwe. Aldemar Quiguanas docente de la lengua nasa, comenta que es importante aprender por medio de la música y ha sido efectivo en los niños, quienes por medio de rondas infantiles se interesan de manera positiva en el aprendizaje de la lengua, algo que en particular, me parece muy importante, ya que en mi caso nunca tuve la oportunidad de aprender el idioma.

Gracias al proceso investigativo con los docentes, me di cuenta que aún puedo fortalecer esa identidad cultural que se conserva en el territorio al cuál pertenezco. Además de aportar un enriquecimiento cultural a través de los textos que nos contextualizan sobre los saberes ancestrales, el buen vivir, la lengua, los rituales en agradecimiento a la madre tierra, en lo personal he aprendido a valorar el esfuerzo de muchas personas en conservar la identidad. Pienso que a través de la música se puede contribuir al reconocimiento de la cultura a través de las danzas acompañadas de tambores, flautas, guitarras y cantos en agradecimiento a la Uma Kiwe “Madre Tierra”.

El análisis que he realizado se ha enfocado desde la percepción de los significados de los textos que han influido en el proceso interpretativo dónde he podido empatizar con el mensaje contenido. De igual manera pienso que todo lo mencionado influye en el canto ya que fortalece los conocimientos de las músicas tradicionales desde la experiencia, siendo éstas composiciones realizadas para comprenderse desde la performance, porque buscan que el oyente se conecte con la obra.

Gracias a las entrevistas desarrolladas a algunos compositores dónde se les realizaron cinco preguntas con temas enfocados desde la experiencia como cantautores, he podido comprender cómo desde pequeños hemos estado inmersos en la música, que de alguna manera, ha sido parte de nuestro diario vivir. Ellos comentan que sus familiares les enseñaron a hacer música y hasta el día de hoy conservan esa gran herencia de sus padres. De igual manera comentan que es necesario fortalecer las músicas tradicionales

MONTAJE

- En un primer momento se desarrolló el planteamiento del proyecto: Discusión sobre el tema con el cual se pensaba iniciar en proceso investigativo.
- Aceptación de la propuesta: Se inicia con los puntos importantes que deberían incluirse como el análisis musical, la interpretación musical etc.
- Estudiar la lengua indígena para comprender algunos aspectos importantes de la fonética del idioma.
- Selección del repertorio: En este caso se eligieron seis obras en español y ocho en nasa yuwe.
- Se inicia con la lectura de artículos enfocados en los temas seleccionados, para después continuar con la elaboración de resúmenes importantes para incluir información en el trabajo escrito.
- Estructura del trabajo escrito: Dónde se definen los puntos a tratar y el orden cronológico que dió una mejor estructura al cuerpo del trabajo escrito.

- Transcripción de las obras musicales escogidas en el idioma nasa yuwe, que brindaron un aporte relevante para el análisis formal y otros aspectos extra musicales.
- Inicio de la contextualización dónde se inicia un abordaje de la introducción, justificación, objetivos y el marco teórico. dando forma a la parte investigativa del trabajo.
- Estudio de las obras musicales teniendo en cuenta las transcripciones realizadas, así como el apoyo teórico a las inquietudes sobre la forma.
- Desarrollo de las entrevistas semi estructuradas a los compositores para comprender su punto de vista acerca de sus composiciones y los aspectos externos que han influido en el proceso creativo.
- Continuidad con el cuerpo del trabajo abordando los temas escogidos gracias a el docente a cargo del trabajo investigativo.
- Preparación del montaje escénico, desarrollando partituras corporales que ayudan a comprender mejor, los sucesos en cada frase de las obras musicales. De igual modo prepara al intérprete para el manejo escénico más consciente.
- Por último, ensayos con los músicos acompañantes para iniciar el montaje del repertorio, teniendo en cuenta todo los aspectos técnicos, estilísticos e interpretativos en la performance de la música culta y tradicional.
- Para la presentación del performance he decidido dividirlo en dos partes. La primera parte estará enfocada en el repertorio académico colombiano dónde solamente será una interpretación de piano y voz, dado que las obras son Lieds

compuesta con ésta forma. El Orden cronológico se estableció basándose en el contenido de los textos iniciando con Berceuse, una canción de cuna y finalizando ese primer momento con Romance de la niña negra que nos relata el tema del racismo.

Tabla 9. Orden del programa primera parte.

PRIMERA PARTE
<ul style="list-style-type: none">● Búsqueda● Berceuse(Canción de Cuna)<ul style="list-style-type: none">● Tu madre en la fuente● Amanecer● Danza de los alcaravanes● Romance de la Niña negra

En la segunda parte continúa el enfoque a la música tradicional indígena, en ésta parte se incorpora el grupo de música andina *Kallpa Llajta* y también el Coro de la Universidad Antonio Nariño. He decidido en ésta parte incorporar instrumentos andinos, dado que, el repertorio posee un ensamble compuesto por tambores, flautas, guitarras, zampoñas etc. Importantes en cinco obras que hacen parte del programa.

Tabla 10. Orden del programa parte 2.

SEGUNDA PARTE	
<ul style="list-style-type: none"> ● The Wala(médico tradicional) Acompañamiento: Paola Almeida(Pianista) ● Bakacxtepa (Por siempre) Acompañamiento: Paola Almeida(Pianista) ● Nxus Mem (Canto fúnebre)Acompañamiento: Grupo musical <i>Kallpa Llajta</i> ● Tubkwe(Palomita) Acompañamiento: Grupo musical: <i>Kallpa Llajta</i> ● Tul(Huerta) Acompañamiento: Grupo musical: <i>Kallpa Llajta</i> ● Kwe'sx Uma (Nuestra madre)Acompañamiento: Grupo musical: <i>Kallpa Llajta</i> ● Yu Mem (Canto al agua) Acompañamiento : Grupo musical: <i>Kallpa Llajta</i> ● Ja'dcxa (Juntos) Acompañamiento : Grupo musical: <i>Kallpa Llajta-Coro de la Universidad Antonio Nariño</i> 	

La finalidad de éste montaje es plasmar la interpretación desde la experiencia misma, dónde ya existen ciertas condiciones interiorizadas como la corporalidad y corporeidad, importantes en la puesta en escena. Se analiza desde un escenario dónde se busca

conectar con el público, contando historias sobre acontecimientos sociales, culturales etc. Por otra parte, es importante para mí compartir parte de mi cultura a través de la música.

EXPERIENCIA EN ENSAMBLES, BLOQUES O SOLISTAS:

Respecto a los ensayos realizados puedo decir que han sido fructíferos. He aprendido en lo que respecta a la interpretación de las obras de manera conjunta, comprendiendo la forma musical y también lo extramusical, que se desarrolla al momento de pasar al segundo plano dónde se deja de lado los aspectos teóricos para continuar con la expresividad y la puesta en escena. El estudio de las obras clásicas en un principio fue complejo, debido a que no comprendía las dinámicas y el papel importante de la interpretación, contribuyendo en la expresividad de la obra musical. Gracias a la indagación del significado de cada frase y comprender la funcionalidad de cada acorde, intervalo y notas musicales que componen la estructura de la obra musical he podido encontrar la significación oculta, de la cual, depende que cada intérprete dé vida a las melodías escritas en la partitura.

En cuanto a las obras tradicionales indígenas, al momento de estudiarlas de manera individual, tuve algunos inconvenientes, principalmente con los textos y la pronunciación, esto dado, como lo mencioné anteriormente no entendía en su totalidad el significado, por lo cuál sentía un avance muy lento en la parte analítica de los textos. Identifiqué dificultad al cantar en el idioma, ya que este es distinto al hablar de fonemas, y en particular porque en el español no existen algunos sonidos

consonánticos y vocálicos. Sin embargo y por fortuna, las reuniones con los docentes trajeron explicaciones sobre aquellos sonidos y la manera correcta de pronunciar algunas palabras y frases completas, esto conllevó a que mejorara poco a poco el canto utilizando de igual forma las grabaciones de las obras en nasa yuwe para practicar.

En cuanto al ensamble con el grupo, desde el primer momento se logró ensamblar de forma fluida gracias a la experiencia que tienen los músicos invitados en éste tipo de músicas. Puedo decir que he aprendido, comprendido, interiorizado y resignificado el canto en el idioma nasa.

CONCLUSIONES:

- El trabajo desarrollado me brindó aportes significativos en lo musical, gracias a que los análisis fueron de suma importancia en el proceso de comprensión de la forma de las obras musicales, esto dado por las transcripciones, identificar las dinámicas musicales, el ritmo, las frases tanto melódicas como de texto que hacen de la obra un elemento importante para el proceso interpretativo.

Los conocimientos adquiridos tanto musicales como culturales se han obtenido gracias al proceso analítico desde distintas perspectivas (cultural, musical, punto de vista de los cantautores) que realicé para lograr un acercamiento más profundo al contenido de cada obra musical.

- Gracias a la entrevistas realizadas entendí que para los compositores el *Don* (Aptitud para crear música) con el cuál crecieron, es importante dado que, es una herencia de sus familiares que desde pequeños los incursionaron en la música. Se puede decir que hay un reconocimiento del origen de la identidad y el interés por la música en el transcurso de sus vidas. También reconocen la importancia de la música en el proceso de fortalecimiento de la cultura, dado que, para ellos ha sido de gran ayuda enseñar la importancia de los saberes ancestrales y el buen vivir, el cual se refiere a las costumbres tradicionales que se practican en el territorio, como por ejemplo: La siembra de alimentos

orgánicos, las prácticas rituales, las danzas, la música, propias de la comunidad indígena Nasa). También cabe resaltar que la lengua se ha diversificado por una parte, gracias a las composiciones desarrolladas por distintos cantautores que buscan brindar información sobre la cosmovisión indígena que es importante resaltar. Puedo decir, que los compositores me han enseñado a valorar mi cultura y a buscar herramientas para fortalecer la identidad cultural, que de alguna manera como músico siento que puedo aportar, brindando espacios de concientización sobre la importancia de aprender sobre nuestras raíces ancestrales.

- Respecto al montaje he comprendido aspectos sobre la expresividad de las obras y como estos son importantes para que el intérprete logre conectar con el público, dado que, es necesario comprender los aspectos estilísticos, interpretativos y técnicos del canto por medio de la ejecución de las obras. Cabe resaltar que los textos tanto de las obras académicas como las tradicionales son relevantes en mi proceso de aprendizaje. Corrige esta idea ya que no la entiendo por fa.
- En la preparación de la performance me ví en la obligación de crear por medio de movimientos corporales, una manera de expresión acorde al mensaje de las obras musicales, esto considerando al cuerpo como un medio importante para que el público comprenda y se conecte con el mensaje. Fue una preparación compleja, ya que no estaba acostumbrado a realizar movimientos corporales en

escena, en anteriores ocasiones no había tenido la necesidad en las obras desarrolladas. Entendí con esto que lo corporal se debe estudiar constantemente junto con el instrumento, siendo de esta forma que se logra un acercamiento más completo y enriquecedor en el montaje de la obra musical.

- La comunidad indígena nasa ha pasado por una serie de acontecimientos a lo largo de la historia que se conocen desde la colonia, pero ha tratado de mantener viva su cosmovisión y estructura política hasta la actualidad. Gracias a la música se ha podido fortalecer una identidad cultural arraigada a los saberes ancestrales y también una lengua que se mantiene viva.

Se puede concluir que las músicas tradicionales indígenas en idioma nasa yuwe tiene un contexto muy arraigado a aspectos rituales, sociales, culturales, donde prima esa identidad de un pueblo milenario que contribuye en el proceso del análisis de las obras, dado que, complementa al análisis clásico que se desarrolla para comprender la forma que de cada una de las obras. Respecto a los rasgos estilísticos, técnicos e interpretativos del canto, puedo decir que es interesante como son de gran exigencia en lo que respecta a lo técnico vocal, dado que, es importante el estudio de los fonemas de la lengua y desarrollar ejercicios vocales para comprender los distintos sonidos vocálicos y consonánticos que nos llevan a desarrollar e idear nuevas técnicas para lograr una excelente pronunciación del idioma que contribuye en el mejoramiento de la interpretación de las obras en cuestión. El experimentar un repertorio distinto al académico, ha sido gratificante, ya que fue posible un aporte a los conocimientos

adquiridos en la academia con fines de desarrollar técnicas que contribuyen al fortalecimiento e inclusión de repertorios distintos a los académicos los cuales comprenden exigencias particulares dónde prima la comprensión de contextos, el idioma y sus diferentes sonidos que en el canto son de gran ayuda para analizar diferentes posturas, movimientos corporales y gestualidades que brindan al cantante un mayor enriquecimiento que contribuye en su proceso formativo.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, J. M. (2019). *EL CONCEPTO DE IDENTIDAD UNA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA EN AMÉRICA LATINA*. scielo. Retrieved 11 16, 2022, from <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892019000100036>
- Bermeo, A., Fernández, N. A., Salamanca, C., Sigismondi, J., Sarteschi, A., & Alba, M. J. (2019). *La música y la corporalidad: un recorrido hacia la consciencia corporal en el hacer musical*. Sedici. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/84103>
- Espinosa, C. L. H, Castro, R. I. L, Delgado, L. D. G, Maldonado, & U. R. M. (2015). *Una Visión*. Unison. Retrieved 11 16, 2022, from <https://dad.unison.mx/wp-content/uploads/2019/12/DIFUSI%C3%93N-UNIVERSIDADES-Una-visi%C3%B3n-desde-el-arte.pdf>
- Luis, O. r. (2012). *la interpretación musical*. Revista musical chilena. Retrieved 11 16, 2022, from <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006>
- Minguet, V. (2016). *Música y semántica: de la hermenéutica a la semiótica musical. Una panorámica abierta al s. XXI*. ARTSEDUCA. Revistes. Retrieved 11 16, 2022, from <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2232>
- Nagore, M. (2004, January 1). *Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música*. Hugo Ribeiro. Retrieved November 16, 2022, from https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis_Musical_entre_formalismo_hermeneutica.pdf

Ochoa, R. A. (2004). Los pueblos indígenas de Colombia en el umbral del nuevo milenio del. :

<https://www.dnp.gov.co/programas/desarrollo-territorial/Paginas/pueblosindigenas.aspx>

Rodríguez, E. A. (2019). *La interpretación musical, problemas y caminos*. sedici.

Retrieved 11 16, 2022, from

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/76647/Documento_completo.pdf?sequence=1

Sala Merino, V. (2005). *La historia de la música de cámara y sus combinaciones de Vision Libros* (Visión Net S.L ed.). Vision Libros.

https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=MnJeT4Dm1PcC&oi=fnd&pg=PA13&dq=la+m%C3%A1sica+de+c%C3%A1mara&ots=DDSVIphcJM&sig=9hchT3WUMycupkxsTC96pLssjEs&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

