



Surge Cocha de Ilakikuy:

Bitácora: <https://www.surgecocha.com/>

Natalia Andrea Rengifo López

Formación Musical

Universidad El Bosque

“La Universidad el Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velara por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia”

Tags: Huayno y Sanjuanito, composición, orquestación, piano.

Agradecimientos:

A Dios, por permitirme conocer tantas personas valiosas y vivir las experiencias necesarias para culminar este proyecto.

A Alberto Rengifo y Argelia López, mis padres, por enseñarme a nunca rendirme, porque sin ellos, sin su amor y sin su apoyo, nada de esto sería posible y a mis hermanas Betty Rengifo, por cada consejo dado en el momento oportuno y Sandra Rengifo por su apoyo e infinita ayuda en la creación de esta página.

A Maria Isabel Chiari, Daniela Álvarez, Ana Galeano, Juliana Ortigoza y Duván Arcos, por estar siempre pendientes del proceso y dispuestos a ayudarme, aconsejándome y alentándome.

A los intérpretes Andrés Gómez y Fabian Triana porque sin ellos no habría sido posible un resultado.

A las maestras Ana Giraldo y Piedad Rosas por ser ejemplo de mujeres fuertes y sabias; por acompañarme en este camino y darme la oportunidad de crecer con sus enseñanzas.

Al maestro Pablo Eduardo Gómez, por su infinita confianza en mi, por permitirme espacios para el crecimiento tanto musical como personal y por sus enseñanzas que de una u otra forma tuvieron incidencia en el desarrollo de este proyecto. Gracias, sobre todo, por ayudarme a superar miedos.

Finalmente, al maestro Daniel Álvarez por asesorar este proceso, por guiarme a través de sus conocimientos para alcanzar metas más allá de las imaginadas. Por ayudarme a cumplir este proyecto que me hizo descubrir otras habilidades y por su paciencia y confianza: ¡Mil Gracias!

Descripción:

Este proyecto es la composición y orquestación de una obra para piano de carácter programático, cuyo proceso creativo parte de la leyenda de la Laguna de La Cocha. A partir de la composición de la pieza, se exploran dos géneros de la música Andina presente en los departamentos de Nariño y Putumayo (Sanjuanito y Huayno); música que está altamente influenciada por el legado de las comunidades indígenas y de las cuales nacen leyendas como la de La Cocha.

Por otro lado, el proceso creativo parte del análisis de la obra sinfónica Sensemayá del compositor latinoamericano Silvestre Revueltas, además la búsqueda de referentes como Claude Debussy, Maurice Ravel y a quien se le adjudica el nombre de poema sinfónico Franz Liszt. Adicional a los anteriores se toman en cuenta referentes de la música andina en Colombia, tales como Apalau, Dama-wha, Grupo Putumayo, Tierra Fértil Grupo, entre otros. Lo anterior con el fin de explorar la mixtura de elementos musicales entre la música de tradición orquestal y ritmos propios del suroccidente del país.

Objetivos Generales:

- Componer una obra de carácter programático para piano.
- Orquestrar la composición realizada para piano, aplicando conceptos adquiridos desde la asignatura de orquestación.

Objetivos específicos:

- Plasmar elementos característicos de géneros como el Huayno y Sanjuanitos presentes en la música andina de los departamentos de Nariño y Putumayo.
- Realizar una composición programática usando como herramienta de narración el *storyboard*.
- Realizar análisis y escucha de referentes tanto de música andina, de música orquestal de compositores latinoamericanos y piezas para piano de carácter programático escritas por Liszt.
- Indagar en la historia y características de escritura para instrumentos endémicos del formato de música andina encontrado en referentes.

Justificación

El desarrollo de la obra permitirá la aplicación de conceptos tanto de instrumentación como de orquestación, adquiridos durante el énfasis, además de ahondar en el conocimiento necesario para la creación de la música programática con base en la leyenda escogida. De

igual manera, se busca adaptar elementos de músicas tradicionales andinas como huaynos y sanjuanitos, presentes en los departamentos de Nariño y Putumayo, a un formato de orquesta sinfónica con algunos instrumentos de formato endémico como: quenás, charangos, zampoñas. Bombo legüero y Chajchas.

Del mismo modo, se busca a través de la obra el reconocimiento de aspectos históricos y socioculturales que permean la música del departamento de Nariño, tal como lo es la influencia de músicas de comunidades indígenas pertenecientes al país y países fronterizos.

Contexto:

Contextualización geográfica:

El departamento de Nariño conformado por 64 municipios, cuenta entre sus tierras con la presencia de un embalse natural: La laguna de La Cocha o Lago Guamuez, ubicado en el pueblo El Encano y la cual es considerada como el segundo embalse más importante de Colombia, después del Lago de Tota. El Encano, primero perteneció al corregimiento de la comisaria de Putumayo, pero desde 1945 es corregimiento del municipio de Pasto y a pesar de que es uno de los sitios que no fue asentamiento indígena, hoy cuenta con la presencia de comunidades Quillacingas y es considerado como un punto importante para otras comunidades como lo son los Cofán, los Inga y los Kamsá.

El departamento de Nariño tiene límites fronterizos al sur con la República de Ecuador, al este con el departamento de Putumayo y al norte con el departamento del Cauca. A su vez, el departamento de Putumayo limita al sur con Perú y Ecuador y al este con Amazonas.

- Contextualización Leyenda La laguna de La Cocha:
Según los habitantes de esta zona y su leyenda, la existencia de la laguna es el castigo divino a una historia de infidelidad:

“El cacique Pucara (Fortaleza) enamorado como estaba de la princesa Tamia (Lluvia de Estrellas), logró por fin conquistarla y formar con ella un lindo hogar donde nacieron tres preciosos párvulos: Chasca (Lucero), Coyllur (Estrella) y Waira (Viento). Los cinco vivían muy felices en ese valle de los Andes que albergaba a siete descollantes ciudades, según testimonio tradicional de los viejos pobladores del sector.

El pintoresco lugar contaba con toda una infinidad de productos del agro y animales para la caza y la pesca; era un paraíso sin par, dotado de ríos y pequeños manantiales que irrigaban de manera placentera las parcelas. En él reinaba la armonía y convivencia entre sus pobladores.

El cacique Pucara, hombre de recia formación, corpulento, de facciones varoniles atractivas, trabajaba incesantemente para mantener con buenos propósitos el porvenir de los suyos y el bienestar en general de su comunidad. La princesa Tamia, joven mujer de cabello negro, liso, con cara de dulzura, de mirada arisca y picaresca, presentaba un lindo cuerpo que ni remotamente figuraba señal alguna de ser madre de tres preciosas criaturas; era la armonía sensitiva de la belleza y juventud de la región con cierta expresividad que a todos encantaba cuando de paso recorría el valle.

El cacique Pucara y la princesa Tamia solían pasear por entre las siete florecientes ciudades de aquel valle y sin lugar a duda despertaban más de una envidia en medio de aquel mundo de convivencia y suprema abundancia. Él, dotado como era de poder y riqueza miraba con altivez y orgullo el despertar de los demás hombres ante su bella esposa, la sabía y la sentía hermosa. Ella, conociendo la debilidad que despertaba entre los hombres, segura de su esposo, coqueteaba con su pelo liso entre sus manos, jugando con la mirada cuando se sentía admirada con donaire.

No podía faltar en tanta singular armonía la presencia de maldad y envidia, y así fue que durante una de las fiestas del Inti Raymi (Baile del Sol), cuando ya los niños de Tamia podían desenvolverse por sí solos, Pucara invitó y llevó a su esposa a una de las siete ciudades donde celebraban las fastuosas fiestas en honor del dios Sol (Inti), allí se divertieron con toda la pompa que deparaba la ocasión. Pucara conoció nuevos amigos al igual que lo hizo Tamia.

Munani (el amante), bailarín, danzante principal de la comparsa del festejo popular, impresionó grandemente al público en general, pero de manera particular dejó caer su gracia y su encanto en la princesa Tamia. Pidió permiso el danzarín Munani, al gran Pucara, para bailar con la princesa Tamia y concedido éste no tuvo reparo alguno, se dio sus mañas y dio con el oído de Tamia para decirle cuanta impresión le había causado mirar sus ojos oscuros, su fino cabello lacio y el negro de sus pestañas. Tamia sonrió, agradeció el cumplido, miró buscando entre la gente a Pucara, al no encontrarlo, susurró algo al oído del danzante Munani. Este se alegró y agradeció a la vez a la princesa Tamia, sonriendo también de manera sutil, apretó con disimulo su mano y terminado el baile llegó hasta donde el gran Pucara, entregó en sus manos a Tamia, la miró sonriente y se retiró agradecido.

Para la princesa Tamia los días a partir de aquella fiesta no fueron los mismos, pensaba en el danzante Munani, en sus palabras, en su baile, en su gracia, en todo él. Sintió que sin saber porqué su vida volvía a renacer, mirando a sus hijos los vio ya crecidos, autónomos, independientes, trabajaban por sí solos. Un día, cuando Pucara no se encontraba en casa, llegó Munani a buscar a Tamia, ésta salió y regocijada atendió al danzante, quien definitivamente había impactado en su corazón. No tuvo reparo en contar sus cuitas, siendo absolutamente correspondida por Munani, quien de igual manera se confesó ante Tamia. Besos y abrazos se dieron los nuevos amantes. Concertando citas a partir del momento,

acordaron un día romper con su silencio y declararse públicamente ante el conglomerado. Conocido el suceso, Pucara se entristeció, acabó con su liderazgo y no queriendo estorbar en el camino de los nuevos amantes se fue a la montaña con sus tres hijos y comenzó a criar y cuidar tábanos.

Tamia y Munani comenzaron a deambular sin restricción alguna por entre las siete ciudades, se entregaron al amor y jolgorio sin ninguna reputación, situación que escandalizó a la comunidad entera, obligando a las gentes a prohibir expresamente prestar cualquier clase de servicio a los nuevos amantes. Un día, golpeando de puerta en puerta pedían se les regalase un pilche (totuma o mate) con agua, nadie respondía a su llamado hasta cuando se encontraron con un niño, a quien engañaron con la entrega de un pedazo de pan, logrando el pilche con agua. Los dos enamorados, amancebados según el decir de las gentes del sector, se acostaron en un potrero cercano y dejando el pilche con agua a sus pies, el hombre lo regó.

Quedándose dormido boca arriba no se percató que el agua derramada del pilche comenzaba a crecer y crecer de manera exorbitante hasta que prácticamente lo estaba ahogando; en ese momento, llegó un tábano, de los que Pucara criaba y cuidaba con sus tres hijos, le picó en la nalga y lo hizo vomitar abundante agua por la boca y nariz. De tal magnitud fue su caudal que rápidamente inundó la totalidad del valle quedando bajo el agua las siete ciudades. Un sonido de campana fue lo último que se escuchó sobre ese sector que hoy conocemos como el Lago Guamuez o Laguna de La Cocha. Pucara, que absorto y entristecido observaba desde la montaña con sus hijos el encantamiento del lugar, lloró tristemente su desgracia, se acogió cariñosamente a sus tres párvulos y se quedó petrificado para siempre en la montaña que lleva el nombre del insecto que pico la nalga de su rival, El Tábano! Pucara, sus tres hijos y la mascota se observan con claridad en la magnitud de la montaña del Tábano, y cuenta la tradición popular que cuando Pucara recuerda la traición de Tamia con Munani, llora tristemente en medio de rayos y centellas y sus lágrimas aumentan el caudal de la laguna, causando grandes estragos a los pobladores de las orillas de La Cocha¹

Contextualización música programática/poema sinfónico:

La música programática se concibe como tal durante el Romanticismo debido a la constante búsqueda de formas y mecanismos que dieran mayor libertad compositiva; no obstante, tiene sus raíces desde mucho antes, incluso desde el Barroco con obras como Las cuatro estaciones de Vivaldi. Debido a lo anterior, su nombre lo indica, la música programática hace referencia a la música que acompaña un programa, que busca generar en el oyente

¹ Existen varias versiones de cómo se creó la laguna. Fue escogida la leyenda más generalizada encontrada en exploración online a través de páginas y videos, siendo así la leyenda es tomada de <http://lacocharinopatricia.blogspot.com/p/mitos-y-leyendas.html>

una serie de imágenes o emociones que cuentan una historia y describen elementos diferentes a los estrictamente musicales. Así pues, no hay forma estructural establecida como lo existe durante el Clasicismo, sino que el desarrollo musical se va a basar en elementos extra musicales (novelas, textos, pinturas, entre otros).

Para la elaboración de esta música se genera una herramienta compositiva conocida como *leitmotiv*, en la que a cada personaje o elemento que quiera representarse, se le asigna un motivo musical, de modo que cada vez que este suena indica la aparición del personaje mismo. Con el tiempo el *leitmotiv* ha tomado relevancia en otras representaciones como el cine y los medios audiovisuales.

Entre las obras y compositores reconocidos se encuentran: Héctor Berlioz, Richard Wagner, Beethoven, Vivaldi, entre otros.

El poema sinfónico hace parte de la música programática, se identifica como una categoría derivada de esta en la que la composición de una obra o pieza musical está basada en un texto literario o un hecho histórico y fue catalogado como tal por el compositor Franz Liszt. A diferencia de la sinfonía, estas piezas escritas para orquesta sinfónica rompen el esquema tradicional tipo sonata del primer movimiento y elaboran la obra como un solo movimiento de forma cíclica en donde no se unen varios movimientos, sino que unos reflejan características y contenidos de los otros,

Entre los compositores más representativos se encuentran: Franz Liszt, Tchaikowsky, Richard Strauss, Rachmaninoff y Sibelius.

Anotaciones de referentes:

En Colombia y Latinoamérica existen diferentes referentes óptimos para analizar y abordar durante la composición de música de este estilo. Siendo así, durante la búsqueda encontré referentes como el arreglo de la obra Amanecer andino del compositor Daniel Alomías Robles, el cual cuenta con una sonoridad andina más no está escrita bajo un género o estilo específico de la música andina latinoamericana. Además del anterior, el poema sinfónico Intima de Gustavo Adolfo Mejía; Sensemayá y La noche de los Mayas de Silvestre Revueltas, y estudios musicológicos de poemas sinfónicos compuestos por Guillermo Uribe Holguín, Cantata Leyendas de Nariño interpretada por el grupo Apalau. De este modo, analizando obras con mayor cercanía al lenguaje a usar en la composición, es posible realizar una mejor aproximación en cuanto se refiere a la orquestación de obras con características más hacia lo tradicional junto con elementos de la música académica.

Contextualización música Andina (Pasto-Nariño)

Debido al contexto geográfico en el que se encuentran y partiendo de la idea de que el departamento de Nariño junto con el departamento de Putumayo y países como Ecuador, Chile, Perú, Bolivia y Argentina hacen parte de lo que anteriormente se reconocía como territorio del Imperio Inca; se pueden considerar aspectos musicales compartidos entre ellos y ligados a festividades indígenas como bien puede serlo el Inti Raymi, en donde la música cumple una función ceremonial realizada en colectivo. De este modo, en Pasto se reconoce la música andina que se comparte con la zona central de Colombia, es decir, bambucos y pasillos, su propio bambuco: Son sureño y a su vez se reconoce la influencia del género ecuatoriano llamado Sanjuanito y grupos musicales influenciados por la música andina latinoamericana que interpretan Sayas, Huaynos y Carnavalitos.

“En la década de los 70's en Suramérica se vivió el auge del mercado de la música andina sureña del altiplano boliviano. Decenas de agrupaciones encabezadas por Urubamba, Inti Illimani, Quilapayún, Los Kjarkas, Illapu y Violeta Parra, se convirtieron en símbolos de un naciente mercado de músicas tradicionales impulsado por la resistencia a las dictaduras militares del cono sur, especialmente en Chile. El inesperado auge de este mercado discográfico provocó que en países como Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia se asumieran estas músicas como símbolo de la tradición andina aunque en la mayoría de los casos dichas músicas y formatos instrumentales no tuvieran un arraigo real en la tradición regional. Quenas, quenachos, tarkas, moceños, pincullos, zampoñas, charangos y bombos legüeros fueron acogidos en la organología de los centros urbanos de estos países y se interpretaron géneros y repertorios andinos que pretendían acercarse así a las verdaderas raíces musicales andinas. En el caso de los centros urbanos del departamento de Nariño y en especial en la ciudad de Pasto aún hoy en día estas prácticas musicales tienen una gran presencia y permanecen integradas al circuito del mercado regional de esta música andina” (Ministerio de Cultura, s.f.)

A partir de lo anterior se toman como referentes grupos de música propios del departamento de Nariño pero que cuentan con una tradición musical influenciada. Se reconocen grupos tales como: Tierra mestiza, Apalau, Dama Wha, Sihuar, entre otros.

- **Sanjuanito:**

Es un género musical Andino considerado como un ritmo prehispánico, empleado por su carácter danzario en los días de celebración del Inti Raymi y que coincide con la fiesta occidental del nacimiento de San Juan Bautista, el 24 de julio.

Al igual que otros ritmos de música andina latinoamericana, el sanjuanito esta construido en compás simple de 2/4, comparte también la construcción de frases repetitivas y la sonoridad pentátona, junto con la acentuación del primer pulso.

San Juanito

Compilación: Fidel Pablo Guerrero
Del artículo: Música e Independencia en Quito

Violin

Comúsica. Quito, 2009 // Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana // comusica@hotmail.com

Imagen 1: (recuperada de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/pedido-de-musica-para-obra-de.html>)

Huayno:

Es uno de los ritmos más populares de la música andina latinoamericana, sobre todo en países como Bolivia y Perú. Al igual que el Sanjuanito está escrito en 2/4 y se caracteriza por su figura rítmica de corchea y dos semicorcheas llamada “galopa”, ejecutada por las cuerdas.

HUAYNO PATRON RITMICO N° 1

m m p m m p

Imagen 2: (recuperada de http://www.oocities.org/hsoto_71/Ritmos_para_charango.html)

Análisis Composición

A partir de lo descrito anteriormente se define la métrica de 2/4 y el uso de cierto conjunto de notas que recuerde la característica pentatónica de la música andina, no obstante no se usa netamente este recurso.

-Imagen 3

Para la composición de esta primera parte se busca tranquilidad, calma pero a la vez la fuerza que representa la naturaleza, las montañas y el viento, por lo cual se utilizan melodías cuartales que aportan cierto tipo de estabilidad. Se piensa un motivo melódico de 7 notas equivalentes a las 7 aldeas y a partir

de ahí se construye el discurso, junto con otros recursos como los acordes arpegiados que representan el viento. Rítmicamente se busca una melodía que inicia en síncope para darle fuerza y movimiento, además se buscan disposiciones abiertas de las voces y movimientos conjuntos, esto con base en lo encontrado frente a teoría de afectos en donde ayudaría a enfatizar en la sensación que se busca transmitir.

Imagen 4.

Se definen acentuaciones en el primer tiempo como reminiscencia de los golpes generados con el bombo en ambos aires, tanto sanjuanito como Huayno.

Se busca describir los ríos y riachuelos del valle mediante las figuras de semicorcheas. Esto adaptado de análisis* en los que el agua siempre es definida por movimientos de arabesco y figuras como semicorcheas o fusas.

Se representa a su vez el amanecer, la salida del sol, que va a ser la transición para el inicio de lo que será el Inti Raymi.

*Juegos de agua- Ravel / The Swan, el carnaval de los animales -Saint-Saëns

Este motivo generado a partir de pequeñas figuras y presentadas esporádicamente se transforma poco a poco hasta aumentar su densidad.

Para reflejar esto busqué apoyo dinámico y movimiento de ascenso que generara la idea de amanecer y la fortaleza del sol.

-Imagen 5.

La armonía en esta parte deja de ser estática, se hace uso del IV y V grado, teniendo en cuenta que en términos subjetivos el IV se puede considerar como un acorde profundo, que permite el énfasis en lo hermoso que es la puesta de sol.

Por otro lado, para dar mayor movimiento y fuerza se transforma el motivo del agua en un motivo de intervalos de terceras y segundas que le dan mayor tensión a la narración, apoyando a su vez la noción de que algo importante está por suceder.

Personajes:

La creación de los personajes evidencia un cambio de perspectiva musical en la que primero se genera un material muy alejado de lo propio de la región y se decide cambiar a nuevos motivos que determinen mejor tanto las características del personaje como sus orígenes.

Natalia Rengifo López

The image shows a musical score for two pieces. The top piece, 'Pucaro', is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a 'sfz' dynamic and a 'leggiero' marking with a tempo of 60. The melody is written in the right hand, with a 'Tamia' label. The bottom piece, 'Munani', is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a 'f' dynamic and a tempo of 90. The melody is written in the right hand.

-Imagen 7.

De esta primera creación, se determina la importancia del tempo, ritmo y registro de cada personaje. Así, se realizan nuevos motivos que evolucionan a los finales:

The image shows a musical score for 'Princesa' (Imagen 7). It is in 3/4 time and features a melody in the right hand with a 'Princesa' label. The bass line is mostly rests.

Princesa (Imagen 7)

The image shows a musical score for 'Cacique' (Imagen 8). It is in 3/4 time and features a melody in the right hand with an 'Allegro' tempo marking. The bass line is a rhythmic accompaniment with a 'Cacique' label.

Cacique (Imagen 8)

The image shows a musical score for 'Amante' (Imagen 9). It is in 3/4 time and features a melody in the right hand with a 'Munani' label. The bass line is a rhythmic accompaniment with a 'Munani' label.

Amante (Imagen 9)

Cabe resaltar que en un principio son considerados como una melodía de una sola línea, pero a medida que se realiza la composición se incluyen más elementos a nivel de acompañamiento que también tienen una intención y finalidad con respecto al personaje.

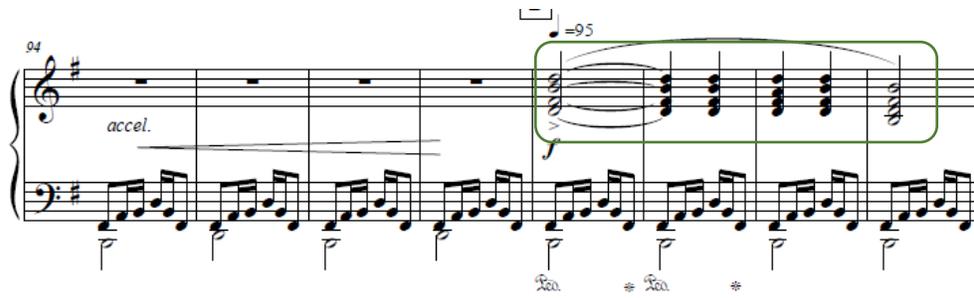
-Imagen 10

Para la creación de estos últimos motivos use como referencia la tabla de resumen realizada por el estudiante Julian Tenorio en su trabajo de grado, acerca de los recursos musicales y su influencia en los afectos según Patrick Juslin y John Sloboda (Tenorio, 2016). De este modo, use intervalos de segundas y terceras con figuraciones rápidas para el motivo de Munani y repetición de notas con un ritmo un poco más marcado de corchea con punto y semicorchea para el Cacique Pucara; ambos personajes en un registro grave, lo que les da el carácter fuerte y masculino y se reafirma con dinámica *fortissimo*.

Por el contrario, la princesa en un registro más alto tiene una figuración similar a la del agua, con intervalos amplios que me reflejan la delicadeza y a la vez la picardía del personaje. Reafirmada con una dinámica *mezzoforte*.

Sección B

Esta sección da inicio al Inti Raymi y la presentación de los personajes. Debido a esto decidí usar un tempo más movido, figuraciones rítmicas del huayno y modificaciones a partir de éstas; contando a la vez con giros armónicos característicos de i-III-V ó VIIb-i, en el caso de la imagen 11, el motivo resaltado se realiza usando un movimiento netamente entre los dos primeros grados mencionados (Bm-D), esto para darle una característica más ritual, que en términos del análisis Schenkeriano podríamos mencionar como un pasaje en i (Bm)



-Imagen 11

Después de haber definido con claridad los personajes y a medida que se realizaba la composición, fue necesario la creación de otro tipo de motivos que reafirmaran lo programático, así decidí antes de introducir a los personajes, un motivo ritmo melódico que identificara el trabajo de la comunidad dentro del Inti Raymi preparándose para la bienvenida del cacique y la princesa. Además de la creación de un motivo que me anunciara la entrada de ellos. Esta idea tomada de un concierto realizado por el Grupo Putumayo, en donde ejecutan una melodía tanto al inicio como al cierre de cada presentación, contando con la ejecución de un cuerno en el inicio. Esto como forma de representación ritual de comunidades indígenas donde se hace algún tipo de llamado para el inicio de ceremonias.



-Imagen 12



Acompañando el motivo de la princesa, para darle fuerza, decido usar acordes con el mismo motivo de "imponencia" del cacique: Corchea con puntillo y semicorchea. Todo esto en un registro no tan grave puesto que transfiguraba la idea de delicadeza. Este motivo se plantea en el Vm (F#m) lo que representa también el personaje clave en la historia.

Finalmente, para la transición entre la presentación de los personajes y el amante opto por un **motivo derivado** del generado para la preparación de la comunidad y que cambia a métrica de 4/4 para dar más espacio musical y que la marcación del primer pulso se alargue. la métrica de 2/4 vuelve y éste es acompañado de otros motivos melódico-armónicos.

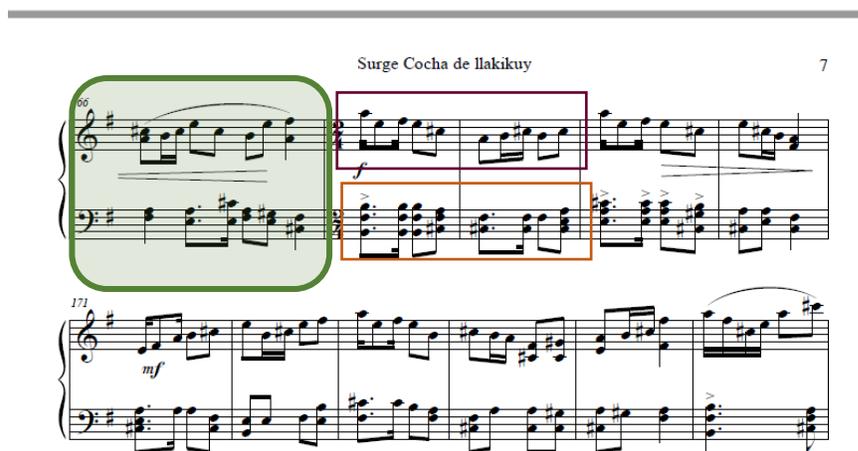


Imagen 14

En un principio esta sección de presentación se dio de manera rápida y poco definida de modo que fue necesario ahondar un poco más en el desarrollo de motivos y cómo vincular dos motivos para que se fuera creando un tercero y así darle sentido musical a la historia. Para esto uso como referencia *Les preludes* de Liszt en donde es muy claro el tipo de desarrollo que se le da a cada motivo. A partir de allí, se genera el nuevo material.

Retomado en 2/4 la rítmica del motivo de la princesa se altera pensando en los ritmos comunes de las melodías de los Sanjuanitos, a pesar de que el motivo no lleva los adornos característicos de la melodía de ese estilo, sí hay un cambio decisivo en lo que se transmite al cambiar el ritmo. Se sobreponen entonces el **motivo** de la princesa (transformado rítmicamente) con el **motivo** del cacique armonizado con acordes amplios en la mano izquierda.

En ese punto de la historia, los personajes poco a poco se van involucrando unos con otros, así la música y los motivos también van mutando y poco a poco vinculándose entre ellos. En un primer cuadro se unen Tamia y Pucara (la princesa y el cacique) mientras se presenta Munani, una vez presentado este la relación empieza a darse entre estos dos últimos.



-Imagen 15

En este caso el motivo de Pucara empieza lentamente a descomponerse rítmicamente, omitiendo notas repetidas y permitiendo delinear mejor la melodía que lo representa de forma más espaciada, a su vez sube de registro lo que quiere indicar que se está acercando a la princesa; esto también influye en la percepción del carácter, pues ya no se busca que se un personaje imponente. Mientras tanto, el

motivo de la princesa Tamia se mantiene en su primera estructura igual y lo que se va cambiando son cuestiones rítmicas (que se adaptan del motivo de Pucara) y transposiciones tanto de registro como de intervalo de notas.

Se crea un nuevo **motivo** que busca 1. Bajar la densidad que se estaba manejando al momento 2. Generar contraste entre los materiales principales y 3. Servir de puente como un anuncio de que algo malo va a suceder, esto en referencia a lo descrito en la leyenda como: "pero no podía faltar la maldad y la envidia". Será este motivo la entrada del **motivo** de Munani, el amante.



-Imagen 16

Al igual que con el motivo del cacique, para indicar un acercamiento con la princesa, el motivo de Munani va subiendo de registro. Al realizar la unión de ambos para generar un

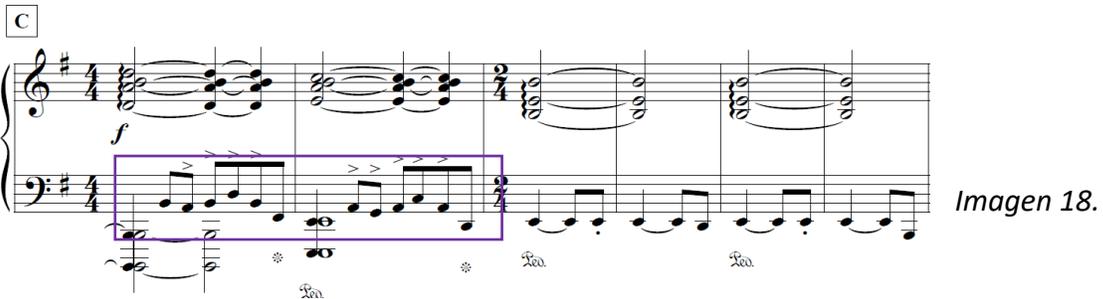
tercer motivo, me doy cuenta de que de por sí, el motivo de Munani puede ser considerado como derivación del de la princesa, por lo tanto la unión pasa a ser una combinación no melódica sino rítmica de ambos.

The image shows a musical score for piano, spanning measures 230 to 251. The score is written in G major and 4/4 time. The bass line features several rhythmic patterns highlighted with red boxes. The first box is in measure 230, the second in measure 231, the third in measure 232, the fourth in measure 233, the fifth in measure 234, and the sixth in measure 235. The score includes dynamic markings such as *mf* and *sc*. The final measure (251) ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Imagen 17.

La anterior sección cierra con el B en octavas en el registro grave que sirve como llamado al motivo del cacique. Se usa ese registro y el **motivo** del cacique se ve ampliado rítmicamente porque es en este punto en el que él se entera del engaño patrocinado por la princesa y el bailarín.

La transformación motívica se dar a partir de la omisión de notas repetidas y la omisión del C# existente en el motivo original (imagen 8), además de ir acompañado de acordes rítmicamente ampliados, con mayor tensión en la disposición y estables que equivalen a i-Viim-i (Bm7 y Am9). Cabe agregar que la ultima nota del motivo se cambia por un re que me servirá como recurso pivote al Em.



Sección C

Como se mencionaba anteriormente, esta sección es la conclusiva, en donde los amantes deambulan sin recibir ayuda, por fin la encuentran y esta ayuda se convierte en el gran final que generará la laguna. Se hace una evocación al motivo de las comunidades del inicio, esta vez sin el motivo de tresillo.



Aparece entonces el motivo de la princesa una octava abajo y acompañada de un nuevo motivo en función de generar espacio y a la vez representar el camino que empiezan a andar con Munani, el uso de grados conjuntos y ligaduras entre figuras rítmicas me permitió alcanzar lo pensado con el motivo. Seguido de esto el motivo sigue presentándose con mayor peso al ampliarse ciertas notas en octavas y el motivo de la princesa cambia de modo con el C natural:



Imagen 20.

Esto con el fin de generar la transición de lo ceremonial, pentafónico, a lo nuevamente descriptivo y más pianístico del inicio.



Imagen 21.

Los motivos presentados en la *Imagen 21* son una representación de lo tormentoso del camino de los amantes al no poder recibir ayuda de nadie. Se hace uso del 3 contra 2 que va creciendo en densidad y en registro hasta que finalmente llegan al arpeggio que representa el recibimiento del pilche con agua. En la imagen 22 se remarca el desarrollo motivo del agua ²en relación con el pilche. El movimiento armónico de esta sección es i-vm-i.

² Se buscan más referentes de obras de tradición académica que plasmen la idea del agua. *Liszt- Les Jeux d'eaux a la Villa d'Este*

Imagen 22.

Se retoma la idea de acentuación del primer tiempo, expresada en la sección A de la obra, los motivos atresillados se mantienen. Es esta sección una transposición y modificación de los motivos de la princesa y figuración rítmica del amante; esto expresa la tranquilidad que retoma al tener agua y al sentarse a descansar. Seguido de esto, poco a poco aparecen celular rítmicas y melódicas del amante junto con el motivo del agua: el amante ha regado el pilche con agua. Mediante esto se reafirma a la vez la tónica de la última parte: Em.

Imagen 23.

322

329

8va

8va

mf

mp

Imagen 24.

Se realiza un **motivo** que será el anuncio del **Tábano** quien es el responsable de que el agua aumente su caudal al picar los amantes.

336

342

f

f

Imagen 25.

Se plantea de nuevo el motivo del agua en contraposición al desarrollo por ampliación rítmica del motivo del Tábano. Finalmente como símbolo de caos mientras el agua se riega se utilizan las notas principales del tábano y se plasman como trémolos que transitan hacia el motivo del cacique (representación de que ve todo desde la montaña).

Al final, antes del Tempo I/ final, se presenta el motivo ampliado de la princesa y el del amante junto con el agua en representación del ahogo.

-Imagen26.

En el tempo I el agua se transforma rítmicamente en tresillos, figuración que ha representado la calma a lo largo de la obra, esto se enfatiza a la vez con la dinámica en *piano* y el tempo primo.

Imagen 27.

Finalmente, después de la transición de tresillos que representan el agua y la calma después del caos, aparece el motivo del cacique con transformación rítmica. La obra adquiere un tono lúgubre, melancólico, enfatizado por la resonancia con el pedal y la indicación de **menos mosso**, cuyo fin es la representación de la tristeza de Pucara. “Dicen que lo último que se escuchó fueron campanas”, estas representadas con el tremolo en Intervalo de 5J sobre Em.

Análisis Orquestación:

En primer lugar, el proceso de orquestación parte de la instrumentación de los motivos y secciones literales de la versión original de la obra, escrita para piano; este proceso me llevo a tomar la decisión de realizar la pieza tanto con un formato específico de orquesta tradicional, en el cual no uso trompetas debido al timbre que estas generan, en donde, partiendo de la búsqueda de un color menos brillante para la adaptación, éste no es acorde. Así pues, lo que se decide es el uso de instrumentos más cercanos a la familia de instrumentos endémicos, en donde realizando análisis de referentes como Apalau, opté por tener mayor peso en la familia de las maderas³, dejando cornos, trombón y tuba para darle fuerza a partes de la obra que requerían un carácter fuerte y que considerando el análisis de Sensemayá, me lo ofrecían los instrumentos mencionados anteriormente.

Al tomar la opción de usar instrumentos endémicos del formato Andino Latinoamericano, surgieron bastantes dudas con respecto a la afinación y la escritura, éstas fueron siendo solucionadas gracias al contacto con organizadores⁴ del Festival Raíces Bogotá Andina y con las conferencias ofrecidas en él. Los dos aspectos principales para trabajar fueron temas de registro de los instrumentos endémicos y notaciones. En los vientos andinos se reconocen las quenenas y las zampoñas, estas a su vez categorizadas por tesoritura y afinación; La quena afinada en G mayor se puede contrastar con la flauta Piccolo de la orquesta sinfónica, pues la clave de escritura para ésta es una clave de sol octavando arriba o clave de sol normal en la que el sonido real se da una octava por encima de lo escrito (Villota, 2018, Pg. 16). Seguido de ésta, se encuentra el quenacho afinado en D mayor, con un color menos brillante y cuya escritura está dada de modo tradicional en clave de sol (el sonido escrito es el mismo que el sonido real) Cabe mencionar que el timbre de estos instrumentos puede variar según el tipo de material en que esté construido. Dicho esto, se decide el uso de quenacho a nivel general de la obra, con algunas intervenciones de la quena.

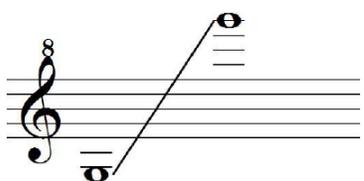
The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Quenacho' and starts at measure 171. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody begins with a forte dynamic marking 'f' and consists of eighth and quarter notes. The bottom staff is labeled 'Quena' and starts at measure 165. It also has a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes rests followed by eighth notes with slurs, indicating a melodic line.

- Figura 1

³ Apalau tiene dentro de su formato Flauta travesera y Clarinete, partiendo de ahí hacen combinaciones con las Zampoñas y quenenas.

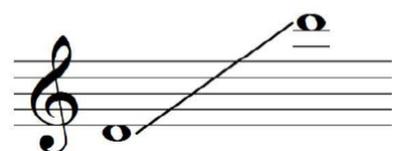
⁴ Angela Acevedo- Charanguista y bandolista, egresada de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Santiago Felipe Villota- Compositor y charanguista, egresado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.

Registro de la quena



- Figura 2. Fuente: Investigación realizada por Santiago Felipe Villota.

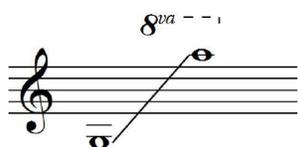
Registro del quenacho en D mayor



- Figura 3. Fuente: Investigación realizada por Santiago Felipe Villota.

Por otro lado, están las zampoñas que también son conocidas como flauta de pan. La variedad de zampoñas radica en la cantidad de hileras de tubos: una hilera, dos hileras compartidas y hasta tres hileras en el caso de la cromática), el tamaño (que abarca los registros) (Villota, 2018, Pg.21) y la forma en que se interpreta⁵. Se define el uso de la zampoña malta para la orquestación, pues es la zampoña de tamaño mediano, más común porque abarca el registro adecuado para la obra. Para la grabación de esta composición se usa una zampoña malta, cromática, por facilidades del interprete.

Registro Zampoña malta:



-Figura 4: Fuente: Investigación realizara por Santiago Felipe Villota.

Es importante mencionar que el uso del formato endémico se realiza sobre todo como parte de la presentación de los personajes del Cacique, la princesa y el amante, principalmente porque es el material compuesto bajo los elementos adaptados del Huayno y Sanjuanito y surgió la necesidad de plantearlos con instrumentos endémicos. En adición a esto al seguir la idea de Pregunta Respuesta usada por los Sikuris, también se ve complementado con los instrumentos de la orquesta, generando un diálogo entre ambos formatos.

⁵ Existe una forma de interpretación llamada sikuri en la que se separan las líneas de tubos de adelante, de las líneas de tubos de atrás y se interpretan por dos personas distintas, de modo que la línea melódica se construye intercalando cada nota de la melodía, es decir la intervención de cada interprete.

Figura 5.

Para la primera sección, se instrumenta por registro y por carácter estipulado en la obra para piano, así se hace uso de los fagotes y el clarinete bajo. Cabe mencionar que a lo largo de la orquestación se mantiene una asignación de mayor densidad a la melodía principal, por lo que en éste caso se octava la melodía, que está realizada por el fagot I, con el oboe I. En primer lugar porque el oboe tiene la característica de delinear bien los contornos melódicos y segundo porque hace parte junto con el fagot a la familia de dobles cañas lo que se refleja en un sonido característico.

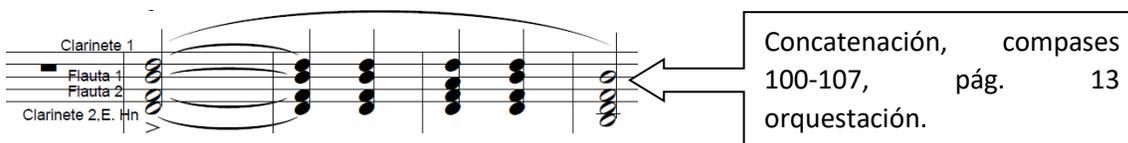
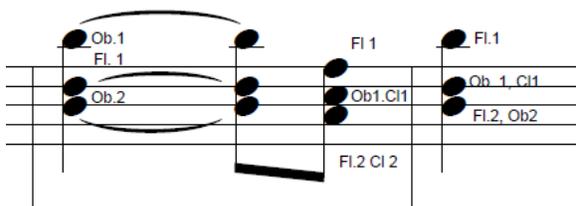
Aumento de densidad instrumental en sección maderas

Figura 6.

A medida que avanza la sección, la densidad instrumental aumenta por medio de duplicaciones en unísono y octavas de la melodía con las flautas. Por otro lado, tiene intervención el arpa que representa los arpeggios presentados desde lo pianístico pero desde donde se generan otros motivos que complementen el discurso musical:

Fig 7.

A continuación, para la orquestación del motivo del sol, se hace uso de la técnica de concatenación, dicha técnica se refiere a intercalar tímbricamente por instrumento las voces del acorde o melodías a adaptar. de en la sección de las maderas, de modo que se comienza a jugar con las duplicaciones de la voz principal y la voz secundaria. Esto también buscando un color y una mixtura diferente a la establecida anteriormente. Sin embargo, la técnica de yuxtaposición es la más usada a lo largo de la pieza pues esta permite definir muy bien los planos sonoros y los acordes presentados.



Estos casos de concatenación se dan sobre todo en situaciones en donde la mano derecha del piano tiene una función melódico-armónica y se encuentra establecida por bloques.

En referencia con lo mencionado anteriormente acerca del uso general de la técnica de yuxtaposición a lo largo de la pieza, se puede evidenciar en los compases 224-231 en donde los oboes el corno inglés y los clarinetes se superponen en registro a los fagotes y el contrafagot. En este punto, es acertado mencionar que una de las combinaciones claras a encontrar dentro de la orquestación es la de Fagot- cello y contrafagot- contrabajo, esto debido al análisis realizado de obras orquestales como Cuadros de una Exposición de Mussorgsky y Sensemayá de Revueltas.

En la figura 9. puede presenciarse otro tratamiento de duplicación en los clarinetes El clarinete 1 duplica en unísono con la flauta, mientras que el clarinete II duplica octava abajo la melodía dos, luego se unifican en octavas para finalmente el clarinete II realizar la melodía principal octava debajo de la flauta, oboe y el clarinete I pasa a realizar la voz dos.

Figura 9.

Otro aspecto importante trabajado a lo largo de la pieza fue el uso del arpa como instrumento transitorio entre ambos formatos a nivel tímbrico, pues a través de la investigación pude encontrar diferentes adaptaciones de huaynos a arpa y el uso de esta como parte del formato endémico especialmente en Perú. ⁶ De este modo se realizan pasajes de unión entre el charango y el arpa que sirven de puente entre las diferentes secciones.

- Figura 10.

Partiendo de lo mencionado anteriormente, en la página 17 del score se da la primera aparición del formato, en el tema del cacique como respuesta al motivo presentado por la orquesta.

⁶ ERRIER, Claude. *El Huayno con Arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina*. Nueva edición [en línea]. Lima: Institut français d'études andines, 2010 (generado el 15 novembre 2018). Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/ifea/6198>>. ISBN: 9782821844339. DOI: 10.4000/books.ifea.6198.

- Figura 11.

Se toma la base rítmica del huayno representada por el bombo y los repiques más comunes presentados en el charango como acompañamiento del motivo plasmado en el quenacho y la zampoña⁷.

Este motivo en instrumentación de la orquesta está representado por: Fagot, contrafagot, corno francés, trombón y violoncello, instrumentos que por adaptación de registro y timbre, añaden cuerpo a lo que se busca representar del carácter del personaje.

- figura 12

El contrabajo por su parte refuerza las notas en blancas que desde el piano reflejaban los tiempos fuertes marcados por el bombo legüero.

Para el tema de la princesa se opta por oboes, clarinetes y corno inglés que luego se ve duplicado y octavado con las flautas y los violines.

- Figura 13.

⁷ La zampoña debe ser alterada para poder realizar el C# del motivo, pues por naturaleza no cuenta con éste. Fuente: Villota, S.,(2018). *Composición y orquestación de tres obras para instrumentación andina latinoamericana y orquesta de cuerdas frotadas.* (Tesis de pregrado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

A lo largo de esta sección se busca que el dialogo entre familias también cuente con un crecimiento instrumental, de modo que se establece de manera seccional la pregunta con formato endémico, seguido de la respuesta generada por una instrumentación mayor por parte de la orquesta. Un ejemplo de esto está dado en los compases 175-185 página 22 y 23 en donde se plantea de forma micro este tipo de diálogo, entre las cuerdas, y las maderas, esto como remembranza también del diálogo que se encontró entre la interpretación de sikuris durante la investigación.

En la página 26, compase 204 se presenta otro tipo de orquestación en el que a raíz de cambiar las combinaciones presentadas para agregar variedad a la sección, se opta por un cambio en la combinación instrumental, en este caso el corno inglés duplica la melodía realizada por el fagot 2 y contrafagot una octava arriba, nuevamente pensando en el color dado por familia.

A través de la orquestación la sección de las cuerdas frotadas es un factor determinante en la sonoridad, debido a que toman lugar tanto en motivos propios de relleno armónico y mediante el efecto de color pizz, mediante el cual pueden dar un buen acompañamiento cuando se presenta el formato endémico.

Por otra parte, los motivos orquestados con instrumentos endémicos también sufrieron transformaciones en los que se adaptan tipos de escritura característicos del ritmo de huayno para la quena más éste no se ve afectado en el motivo real aplicado en el piano. Un ejemplo de elementos característicos en la quena, son las bordaduras y apoyaturas, de modo que existe el motivo básico representado por ciertos instrumentos, y el motivo arreglado por parte de la quena/quenacho: ⁸

The image displays a musical score for a section of an orchestra. The instruments listed on the left are: Hn. (Horn), Hn. (Horn), Tbn. (Trombone), Tuba, B. Dr. (Bass Drum), Tpl. (Tom), Timp. (Timpani), and Quenacho. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Quenacho part is highlighted in green and features a melodic line with dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The Horns and Trombones parts also show melodic lines with *mf* markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

⁸ Las distinciones entre estos instrumentos se dan al igual que en instrumentos académicos, como por ejemplo Piccolo y flauta, es decir: por registro.

(los dos instrumentos propios de orquesta pero de similitud con el formato endémico), la inclusión de manera más enfática de la percusión tradicional de bombo y chajchas junto con el Bass drum de la orquesta.

Es a partir del anterior compás que se presenta el motivo y desarrollo del Tábano, y regresa el motivo del agua, con el uso de cuerdas frotadas (Figura 18).

Motivo del tábano transportado por registro entre dobles cañas.

The image shows a musical score for woodwind instruments. The parts include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet (B. Cl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (C. Dn.). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 335, 340, and 345 are marked. A green box highlights a passage in the Oboe and English Horn parts from measure 340 to 345, featuring a rhythmic motif with dynamic markings of *mf* and *mp*. Another green box highlights a passage in the Bassoon and Contrabassoon parts from measure 345 to 350, featuring a similar rhythmic motif with a dynamic marking of *mf*.

-Figura 17.

- Figura 17

Este motivo se encuentra duplicado por el fagot en el último compás de la figura 17 debido al color que permite el fagot en el registro agudo, da un timbre medio opaco que desde lo subjetivo complementa el peso dado por el contrafagot.

The image shows a musical score for string instruments. The parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vln.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *f* (forte) is indicated at the beginning of the section. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Violin I and II parts playing a more active melodic line.

Figura 18

Motivo del agua presentado en cuerdas frotadas, se traslada al arpa y la flauta

-Figura 19.

Para la sección

Y antes de entrar al final de la obra se adaptan elementos melódicos a la parte rítmica, manteniendo el golpe del aro de forma clara en el primer tiempo pero transformando los golpes del parche según lo determinado por la melodía. Así mismo la melodía se va presentando desde la base hasta lo melódico. Toda esta sección pensada netamente desde lo endémico en donde se generan contra melodías no existentes en la obra original.

Los golpes finales realizados por el bombo son lo que se encuentran en el Sanjuanito (Figura 21) y que finalmente también son derivados del huayno mientras que las Chajchas manejan figuras de síncopa extraídas de una de las obras referencia en la investigación: Yaku del Grupo Putumayo (figura 20)

- Figura 20

- Figura 21.

Reflexiones y conclusiones:

La realización de este proyecto me permitió ahondar en herramientas que aunque conocí a lo largo de la carrera no había desarrollado a profundidad: el desarrollo motivico, la teoría de los afectos, la armonía funcional a partir de las emociones, técnicas de orquestación y definitivamente de instrumentación. Así mismo me generó todo tipo de retos, teniendo en cuenta que mi énfasis no es composición, y que no es una habilidad que tuviera desarrollada desde el inicio de la carrera. Fue a su vez un proceso muy satisfactorio en cuanto me permitió vincular lo aprendido desde la clase de orquestación y realizar una exploración más intuitiva y técnico del aspecto compositivo, dando como resultado una pieza de esta duración.

El proceso de composición usando el *storyboard* como herramienta para sintetizar la leyenda fue vital para el reconocimiento y descripción de los personajes y ambientes. De este modo, se concretaron características relevantes para luego ser plasmadas en motivos musicales y a su vez tener clara la estructura general de la pieza.

Por otro lado, este proyecto es una plataforma que me abrió las puertas a interesarme aún más por la investigación de las Músicas Andinas Latinoamericanas, al darme cuenta, durante el proceso de investigación, que era poca la información detallada y de fiabilidad sobre los ritmos estipulados; la información encontrada fue recopilada por etnomusicólogos franceses (*Raoul y Marguerite D'Harcourt*) e italianos (*Raffaele M. Clemente y Felice M. Clemente-Trencito de los Andes*). De este modo llego a la conclusión de que aunque son músicas vigentes e interpretadas en muchos países latinoamericanos (valga la redundancia) hace falta más interés y apropiación de éstas, esto sin desconocer el movimiento musical andino que se está gestando en el país.

A partir de lo anterior y a través de la investigación aprendí que el Huayno es el ritmo generador del Sanjuanito y el Carnavalito, la diferencia de nombre radica en el país en que se genera (el primero en Ecuador, el segundo en Argentina) y pequeñas modificaciones rítmicas realizadas dentro de la interpretación.

Parte difícil del proceso de creación fue lograr una retórica musical adecuada a la narrativa. De ahí surgieron interrogantes acerca de la forma en que se conciben los clichés musicales en cuanto al carácter descriptivo de una imagen o un personaje, sea femenino o masculino, pues el hecho de que funcionen como clichés en varias obras, sugieren la existencia de una memoria colectiva que guarda de generación en generación estos conceptos. No obstante, se concluye a la vez que no es posible generalizar la subjetividad de la escucha, que el tipo de asociación puede darse por otros factores y que probablemente en algunos casos estos clichés mencionados anteriormente, no sean reconocibles o identificables.

El proceso de orquestación también sirvió como espacio de investigación donde indagué en la escritura de los instrumentos endémicos, entendiendo así, cómo funcionan los vientos andinos, cuántos tipos existen y cómo éstos con el tiempo han evolucionado y se han adaptado a otro tipo de formatos.

Finalmente debo decir que Surge Cocha de Llakikuy permitió romper esquemas que tenía sobre mí misma, sobre mi forma de composición; reconocer la existencia de músicas que se comparten con distintos países por un contexto histórico y sociocultural y sobre todo abrirme las puertas a un nuevo medio de circulación de música Andina: conociendo festivales, referentes y músicos con los que pude nutrir la investigación.

Bibliografía

- Guerrero, M. E. (s.f.). *levantamiento cartográfico de 4 grupos de música andina y floclórica de la zona urbana del municipio de Pasto Nariño*. Obtenido de <http://biblioteca.udenar.edu.co:8085/atenea/biblioteca/91062.pdf>
- La música que llevamos dentro*. (s.f.). Obtenido de El sanjuanito: <http://lamusicaquellevamos.blogspot.com/2013/01/el-san-juanito.html>
- Maria, M. d. (s.f.). Armonía funcional desde las emociones. Argentina. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=sDGoTH7mCBw&t=280s>
- Maria, M. d. (s.f.). Introducción a las 14 dimensiones emocionales de la música . Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=AieNPzUru-g>
- Martinez, L. G. (2014). *Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano* . Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Mesa, L. G. (s.f.). *Mesa Martinez*. Obtenido de Música: <http://mesamartinez.com/index.html>
- Meyer, L. B. (s.f.). *Emoción y significado en la música*.
- Ministerio de Cultura. (s.f.). *Ejes Regionales: Andinas-Sur Occidente*. Obtenido de Sistemas de información de la música: <http://simus.mincultura.gov.co/ReporteMapas/Eje/4>
- ORTIZ, W. C. (1970). La Cocha "Un lago andino en el Sur de Colombia". *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia, XXVII N°1* , 1-13. Obtenido de https://www.sogeocol.edu.co/documentos/la_cocha.pdf
- Tenorio, J. (2016). Composición de música original para el cortometraje "Zero" a partir de la transmisión de emociones mediante la música.