

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
		<b>PAGINA: 1 de 6</b>

26.

**FECHA** | lunes, 28 de mayo de 2018

Señores  
**UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA**  
 BIBLIOTECA  
 Ciudad

<b>UNIDAD REGIONAL</b>	Extensión Zipaquira
<b>TIPO DE DOCUMENTO</b>	Trabajo De Grado
<b>FACULTAD</b>	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
<b>NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO</b>	Pregrado
<b>PROGRAMA ACADÉMICO</b>	<b>Música</b>

El Autor(Es):

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>	<b>No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN</b>
DÍAZ HERRERA	ANDRÉS LEONARDO	80072732

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>
PARDO RODRÍGUEZ	ADALBERTO

<b>TÍTULO DEL DOCUMENTO</b>
CANTOS EN LA MÚSICA RITUAL ANCESTRAL MHUYSQA DE RAQUIRA Y KICHWA DE LEGUIZAMO

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca  
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad  
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*



**SUBTÍTULO**

**(Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)**

**TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:**

**Aplica para Tesis/Trabajo de Grado/Pasantía**

**MAESTRO EN MÚSICA**

**AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO**

28/05/2018

**NÚMERO DE PÁGINAS**

94

**DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS  
(Usar 6 descriptores o palabras claves)**

<b>ESPAÑOL</b>	<b>INGLÉS</b>
1.CANTOS	SONGS
2.RITUAL	RITUAL
3.ANCESTRAL	ANCESTRAL
4.MUSICA	MUSIC
5.INDIGENA	INDIGENOUS
6.ETNIA	ETNIC

**RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS**

**(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):**

ESTA INVESTIGACIÓN ANALIZA Y TRANSCRIBE DOS CANTOS ANCESTRALES; UNO DE LA CULTURA MHUYSQA DE RAQUIRA Y UNO DEL PUEBLO KICHWA DE LEGUIZAMO, RECOPIRANDO INFORMACIÓN DE CADA ETNIA, CON LA AYUDA DE UN LÍDER DE CADA COMUNIDAD, TAMBIÉN SE HA ESTUDIADO DIFERENTES ANTECEDENTES RELACIONADOS CON CANTOS ANCESTRALES Y MÚSICAS E INSTRUMENTOS DE DESCENDENCIA INDÍGENA DE COLOMBIA.

THIS RESEARCH ANALYZES AND TRANSCRIBES TWO ANCESTRAL SONGS, ONE OF THE MHUYSQA CULTURE OF RÁQUIRA AND ONE OF THE KICHWA PEOPLE OF LEGUIZAMO, COLLECTING INFORMATION FROM EACH ETHNIC GROUP, WITH THE HELP OF A LEADER OF EACH COMMUNITY, HAS ALSO BEEN STUDIED DIFFERENT BACKGROUNDS RELATED TO ANCESTRAL SONGS AND MUSIC AND INSTRUMENTS OF INDIGENOUS DESCENT OF COLOMBIA.

**AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN**

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación,

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca  
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
NIT: 890.680.062-2

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
		<b>PAGINA: 3 de 6</b>

teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

<b>AUTORIZO (AUTORIZAMOS)</b>	<b>SI</b>	<b>NO</b>
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet.	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general,



<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAr113</b>
<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
	<b>PAGINA: 4 de 6</b>

contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

**NOTA:** (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

**Información Confidencial:**

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

**SI**  **NO**

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

**LICENCIA DE PUBLICACIÓN**

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
		<b>PAGINA: 5 de 6</b>

b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.

c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

d) El(Los) Autor(es), garantizo (amos) que el documento en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el "Manual del Repositorio Institucional AAAM003"

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
		<b>PAGINA: 6 de 6</b>

j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



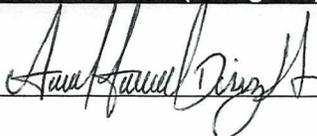
**Nota:**

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional, está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. PerezJuan2017.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. CANTOS EN LA MÚSICA RITUAL ANCESTRAL MHUYSQA DE RAQUIRA Y KICHWA DE LEGUIZAMO. PDF	TEXTO

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafa)
DÍAZ HERRERA ANDRÉS LEONARDO	

12.1.50

# **CANTOS EN LA MÚSICA RITUAL ANCESTRAL MHUYSQA DE RAQUIRA Y KICHWA DE LEGUÍZAMO**

**Andrés Leonardo Díaz Herrera**



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Pregrado en Música

Zipaquirá, 2018

# **CANTOS EN LA MUSICA RITUAL ANCESTRAL MHUYSQA DE RAQUIRA Y KICHWA DE LEGUÍZAMO**

**Andrés Leonardo Díaz Herrera**

**Código: 891213105**



Trabajo de grado sometido como requisito parcial de los requerimientos para el grado de

Maestro en Música

**Director: Adalberto Pardo Rodríguez**

**Máster en Investigación Musical**

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipacquirá, 2018

## **Resumen**

Esta investigación analiza y transcribe dos cantos ancestrales; uno de la cultura Mhuysqa de Raquira y uno del pueblo Kichwa de Leguizamo, recopilando información de cada etnia, con la ayuda de un líder de cada comunidad, también se ha estudiado diferentes antecedentes relacionados con cantos ancestrales y músicas e instrumentos de descendencia indígena de Colombia.

**Palabras Clave:** *Cantos ancestrales, etnia, música indígena.*

## **Abstract**

This research analyzes and transcribes two ancestral songs, one of the Mhuysqa culture of Ráquira and one of the Kichwa people of Leguizamo, collecting information from each ethnic group, with the help of a leader of each community, has also been studied different backgrounds related to ancestral songs and music and instruments of indigenous descent of Colombia.

**Key words:** *Ancestral songs, ethnic group, indigenous music.*

## **Agradecimientos**

Agradezco primeramente a Dios por permitirme estudiar esta hermosa carrera, a mi familia por su apoyo incondicional, a mis maestros por tantas enseñanzas recibidas, a mis amigos por su colaboración y compañía, a los abuelos indígenas y al conocimiento de las plantas sagradas que motivaron a realizar esta investigación.

## Índice de Contenidos

Resumen .....	3
Abstract.....	3
Agradecimientos .....	3
Índice de Contenidos .....	4
Índice de Figuras .....	5
1. Introducción .....	7
2. Planteamiento Del Problema.....	9
3. Objetivos De La Investigación .....	11
<b>3.1 Objetivo General</b> .....	11
<b>3.2 Objetivos Específicos</b> .....	11
4. Justificación .....	12
5. Metodología de la investigación .....	15
6. Antecedentes.....	18
7. Marco Teórico .....	21
<b>7.1 Música Ritual Ancestral</b> .....	21
<b>7.2 Comunidades: cultura, cosmovisión, tradiciones, cantos e instrumentos musicales</b> .....	22
<b>7.2.1 Pueblo Mhuysqa</b> .....	22
<b>7.2.2 Pueblo kichwa</b> .....	34
<b>7.3 Glosario de términos morfológicos y musicales para el análisis de los cantos</b> .....	45
8. Desarrollo de La Investigación.....	46
<b>8.1 Desarrollo de entrevistas</b> .....	46
<b>8.2 Análisis Canto Mhuysca</b> .....	47
<b>8.3 Análisis Canto Kichwa</b> .....	54
9. Resultados de la investigación.....	64
10. Conclusiones de la investigación.....	68
11. Referencias Bibliográficas.....	70
12. Bibliografía de imágenes.....	74
13. Anexos.....	77

## Índice de Figuras

<b>Figura 1:</b> Territorio Mhuysqa a la llegada de los Españoles.....	23
<b>Figura 2:</b> Templo del Sol Sogamoso.....	25
<b>Figura 3:</b> Mito de Bachue.....	26
<b>Figura 4:</b> Balsa Mhuysqa.....	28
<b>Figura 5:</b> Mama Luka y güia Suaie.....	30
<b>Figura 6:</b> Mhuysqas Cantando.....	30
<b>Figura 7:</b> Caracoles <i>Strombus sp.</i> .....	31
<b>Figura 8:</b> Caracol <i>Turbinella sp.</i> .....	31
<b>Figura 9:</b> Caracol <i>Negro</i> .....	31
<b>Figura 10:</b> <i>Chiflo</i> torbellinero de 8 tubos.....	32
<b>Figura 11:</b> Flauta de Hueso museo arqueológico de Sogamoso.....	32
<b>Figura 12:</b> Ocarina.....	32
<b>Figura 13:</b> Pito.....	32
<b>Figura 14:</b> Sabedor U'wa tonaco la <i>tawara</i> .....	33
<b>Figura 15:</b> Tambores de doble membrana de la Sierra Nevada.....	33
<b>Figura 16:</b> Mapa Ruta Kichwa.....	34
<b>Figura 17:</b> Pueblo Kichwa.....	36
<b>Figura 18:</b> Sabedores y Médicos.....	38
<b>Figura 19:</b> Sabedor Kichwa.....	40
<b>Figura 20:</b> Taita Isaías realizando un canto.....	41
<b>Figura 21:</b> Capador del pueblo Siona.....	42
<b>Figura 22:</b> Taita Isaías tonado el capador.....	42
<b>Figura 23:</b> Armónica diatónica.....	43
<b>Figura 24:</b> Taita Isaías Tocando la armónica.....	43
<b>Figura 25:</b> Wayra.....	44
<b>Figura 26:</b> Taita Isaías usando la wayra en uno de sus cantos en la ceremonia de yagé.....	44
<b>Figura 27:</b> Percusión.....	48
<b>Figura 28:</b> Cierre.....	48
<b>Figura 29:</b> Motivo 1 de la voz.....	48
<b>Figura 30:</b> Motivo 2 de la voz.....	49
<b>Figura 31:</b> Clave, armadura y métrica.....	49
<b>Figura 32:</b> Frase y semi-frases.....	49
<b>Figura 33:</b> 1 <sup>ra</sup> Semi-frase.....	50
<b>Figura 34:</b> 2 <sup>da</sup> Semi-frase de tema A y B.....	50
<b>Figura 35:</b> 2 <sup>da</sup> Frase y semi-frases.....	50

*Cantos en la música ritual ancestral Mhuysqa de Raquira y kichwa de Leguízamo*

<b>Figura 36:</b> 1 <sup>ra</sup> Semi-frase del tema B.....	51
<b>Figura 37:</b> 2 <sup>da</sup> Semi-frase tema B prima.....	51
<b>Figura 38:</b> Ritmo de la Wayra.....	55
<b>Figura 39:</b> Cierre.....	55
<b>Figura 40:</b> Motivo rítmico.....	55
<b>Figura 41:</b> Motivo rítmico.....	55
<b>Figura 42:</b> Motivo rítmico.....	55
<b>Figura 43:</b> Motivo rítmico.....	55
<b>Figura 44:</b> Motivo rítmico.....	55
<b>Figura 45:</b> Motivo rítmico.....	55
<b>Figura 46:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 47:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 48:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 49:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 50:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 51:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 52:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 53:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 54:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 55:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 56:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 57:</b> Motivo rítmico.....	56
<b>Figura 58:</b> Motivo rítmico.....	57
<b>Figura 59:</b> Motivo rítmico.....	57
<b>Figura 60:</b> Motivo rítmico .....	57
<b>Figura 61:</b> Clave, armadura, métrica.....	57
<b>Figura 62:</b> Parte A.....	58
<b>Figura 63:</b> Frase 1.....	58
<b>Figura 64:</b> Frase 2.....	59
<b>Figura 65:</b> Frase 3.....	59
<b>Figura 66:</b> Parte B.....	60
<b>Figura 67:</b> Frase 4.....	60
<b>Figura 68:</b> Frase 5.....	61
<b>Figura 69:</b> Frase 6.....	61
<b>Figura 70:</b> Parte C.....	62
<b>Figura 71:</b> Frase 7.....	62
<b>Figura 72:</b> Frase 8.....	62

## **1. Introducción**

Colombia es un país con una gran variedad de culturas a lo largo y ancho de su territorio, además de una gran diversidad de población indígena, la cual mantiene usos y costumbres que han perdurado por mucho tiempo, resguardando un conocimiento ancestral de conexión con la naturaleza y con los demás seres vivos con los que compartimos el planeta, no obstante la amenazas de la modernización, el desalojo de sus tierras, la imposición de la religión entre otros factores han amenazado su supervivencia y han deteriorado gran parte de su cultura.

Un ejemplo claro es la cultura Mhuysca que, a pesar de ser un pueblo casi extinto, ha tenido un renacer con ayuda de otras culturas como las Amazónicas y de la Sierra Nevada quienes vienen aportando en la recuperación de la gente nativa del territorio Cundiboyacense, quienes a través de muchos estudios e investigaciones vienen rescatando y recreando un modelo socio-cultural que les permite auto reconocerse como una cultura viva y que está en constante evolución. Un papel supremamente importante lo cumplen la música y la danza, ya que a través de ellas los pueblos indígenas enseñan y transmiten la tradición. Como nos pudo aclarar en la entrevista al líder *Suaie* **Ignacio Murillo Tovar**. Esto genera que se realicen investigaciones sobre éste tipo de músicas, específicamente de los cantos, ya que por medio de ellos se evidencian manifestaciones culturales, musicales, creencias y costumbres de estas poblaciones étnicas de Colombia.

Otro pueblo que mencionamos en este trabajo es el pueblo Kichwa de Leguizamo Putumayo asentado en el reguardo de Cecilia cocha, donde se mantiene milenariamente el uso de la medicina tradicional como un baluarte de este pueblo, donde la música realiza un papel fundamental a través del canto. Uno de sus principales líderes es el **Taita Isaías Muñoz Macanilla** que a través de una entrevista nos permite conocer un poco de su cultura y nos compartió un canto ritual en la ceremonia del yagé. Música que armoniza el cuerpo y el espíritu.

Este conocimiento impreso en los cantos y la música ritual de ambas culturas ha motivado a indagar e investigar a cerca de cada canto, para después ponerlos en un contexto académico musical, que permita analizar su forma y como están compuestos cada uno de los elementos musicales presentes para poder realizar una transcripción de una música que no sido analizada ni transcrita.

Entre los trabajos que nos han aportado para esta investigación se encuentra el de Alejandro Duran Velazco. 2016. “*Btyscua: Hacia una ‘recuperación’ sistémica de prácticas musicales muiscas*” el cual da bastantes elementos para el estudio y análisis de los cantos Mhuysqas. También encontramos el trabajo de Carla Johana Bernal Manrique. 2017 “*Voces ancestrales del canto sanador*” el cual estudia y transcribe cantos de etnias Uitoto y Paleque de San Basilio. Estos trabajos han servido como orientación para poder desarrollar esta investigación, la cual incentiva al estudio y transcripción de cantos pertenecientes a las culturas Mhuysqa y Kichwa.

Aquí nos referimos a la importancia que tienen las manifestaciones musicales en el pensamiento mítico y en la ideología religiosa de los grupos indígenas. Por ejemplo, en un mito Puínave, el héroe mítico representante del bien hace que se construyan y se toquen flautas de los huesos del antihéroe con el objeto de consolidar su poder sobre el mal. En otro relato mítico Embera-Charnl, un tambor es utilizado como medio de comunicación entre los humanos y un ser sobrenatural de forma animal. Por su parte, de acuerdo a un mito Kogui, la tanta (trompeta ceremonial) es utilizada para transformar la realidad, cuando el ser creador trata de liberar al ser que encarna la fertilidad, sólo tocando aquel instrumento. (Bermúdez. 1985. Pag 16-18)

## **2. Planteamiento Del Problema**

Actualmente, existe poca información sobre la música que interpretaban las culturas que habitaron los territorios del Amazonas, Putumayo y el Cundiboyacense antes de la colonización. La tradición oral era una de las escasas formas en las que dichas culturas preservaban sus legados musicales, con la llegada de la conquista en el año 1537. (Gamboa, 2008) y posteriormente la evangelización, las comunidades indígenas fueron transformando bruscamente sus prácticas rituales, culturales y espirituales hasta llegar a un punto crítico en el que la música se vio afectada.

Los herederos del legado y conocimiento musical son nuestros abuelos de la sierra nevada (Arahuacos, Koguis, wiwas) del Amazonas y Putumayo (kichwas) entre otros pueblos originarios que guardaron y conservaron este conocimiento, los cuales, han venido compartiendo y enseñando estas músicas a las nuevas generaciones. Llamados también los hermanos mayores, quienes manifiestan que “la forma de asumir la vida es desde el espíritu y su conexión con la madre tierra, en donde se encuentra la memoria que está grabada en nosotros mismos ya que por nuestras venas corre sangre indígena”. Pero que también el territorio tiene la información que nuestros antepasados, plasmaron en las montañas, en las semillas, en sus mochilas como legado para la humanidad.

La escasa documentación musical (partituras), el limitado número de investigaciones desde la disciplina musical y el difícil acceso a las comunidades, además del consentimiento para compartir dichos conocimientos, son algunas de las dificultades presentes en este tipo de estudios. El interés académico - musical por preservar estas músicas es muy limitado por las dificultades mencionadas anteriormente. Con este tipo de investigaciones se generan varios interrogantes asociados al interés por conocer y estudiar estas músicas, entre las que podríamos formular:

¿Qué es la música ritual y que elementos musicales la componen?

¿Cómo y para que usan la música los Mhuysqas y los Kichwas?

¿Cuál es el significado y la finalidad de sus cantos?

¿Cómo podemos apropiarnos los elementos de su cultura para el estudio musical y personal?

Diferentes tradiciones musicales corren el riesgo a desaparecer ya que han sido afectadas por el cristianismo desde su llegada. (Bermúdez, 1985) y ahora por el modernismo, los mismos líderes indígenas nos cuentan en varios encuentros que sus descendientes ya no quieren aprender ni practicar estas tradiciones musicales, estas son enseñadas de padres a hijos y cada vez que un joven deja de trasmitirla se empieza a perder el conocimiento, he aquí la preocupación por preservar las tradiciones aun presentes en los pueblos originarios.

En mi paso por la academia no tuve ningún acercamiento a este tipo de músicas, a pesar de varias investigaciones como la del musicólogo Egberto Bermúdez, ya hace más de tres décadas sobre músicas indígenas entre otros trabajos, dando fundamentos para el estudio de músicas de patrimonio cultural.

Por las diversas razones y motivos señalados anteriormente surge nuestra pregunta de investigación, la cual es:

**¿Cuáles son los rasgos y características presentes en los cantos rituales de las culturas Mhuysqas y Kichwas?**

### **3. Objetivos De La Investigación**

#### **3.1 Objetivo General**

Analizar los elementos musicales presentes en los cantos rituales de las culturas Mhuysqa de Raquira y kichwa de Leguízamo como aporte a la educación musical superior.

#### **3.2 Objetivos Específicos**

- Recopilar y analizar información acerca de la música y los cantos que se hayan originado en las culturas Mhuysqa de Raquira y los kichwa de Puerto Leguísamo.
- Analizar y transcribir un canto Ancestral de la cultura Mhuysqa y un canto de la cultura kichwa.
- Generar las partituras de los respectivos cantos, ampliando el campo de estudio referente a la música ritual y sus cantos.
- Aportar información sobre la música ritual de las culturas Mhuysca y Kichwa por medio de los cantos estudiados.

## **4. Justificación**

Durante nuestra educación musical en el ámbito profesional, hemos aprendido diferentes estilos y géneros musicales nacionales, los cuales han experimentado transformaciones como fusiones y mezclas con las músicas de culturas que llegaron a nuestro territorio (Colombia).

Con este trabajo queremos indagar en las músicas indígenas, para hallar rasgos y características y ampliar el campo de estudio en torno a esta importante temática. Las posibles utilidades entorno a esta investigación, van desde el entendimiento, de cómo esta música ha venido cambiando y como al pasar del tiempo se ha fusionado, pero a su vez a perdido parte de sus componentes originales, es el ejemplo de la música Mhuysqa que en él ahora se podría decir es el ancestro de la música carranga, en la cual se narran y comparten historias del día a día campesino, experiencias de vida y de amor. Complementando, Podemos deducir que la música Mhuysqa hablaba de la forma de vida de esta comunidad, esto nos da un referente de cómo se usaba la música y como se empleaba. Según la historia, en este territorio existían instrumentos como ocarinas, Flautas de pan, de huesos, tambores y la voz, la cual la usaban en sus cantos en lengua (chibcha), según el fragmento del “Proceso de Ubaque” pagina 53. A su vez aprenderemos de la cultura kichwas la cual usa los cantos para la sanación en las ceremonias de yagé.

Tanto en las comunidades Mhuysqas y Kichwa nos enfocaremos a conocer, estudiar, analizar, traducir y transcribir ejemplos de esta música, para su estudio y entendimiento, generando material académico, dejando abierta la posibilidad a seguir trabajando en la preservación e investigación de la música ritual y sagrada en nuestras comunidades indígenas.

El interés por esta investigación surge porque desde pequeño me ha interesado todo lo que tiene que ver con los Ancestros (antepasados), entre ello esta su cosmovisión y la forma en que asumen su roll en la vida, he tenido la oportunidad de compartir con estas comunidades varias vivencias en las cuales la parte musical ha tenido una gran enseñanza en mi desarrollo como músico, he aprendido una forma distinta de ver la música, ya que esta es el lenguaje tradicional, es el latir del corazón, son coordenadas celestiales las cuales nos armonizan con nuestro entorno y nos equilibran mental y psicológicamente. He compartido con diferentes comunidades ancestrales como los indígenas Sionas y kichwa del Putumayo, los Uitoto del

Amzonas, los Aruhacos de la sierra nevada, los Ticuna de Tarapaca Amazonas y los Mhuysqa del territorio cundiboyacense, de cada una de ellas he tenido la oportunidad de conocer un poco de su forma de vida y como usan la música, mi primer acercamiento con estas culturas fue en el año 2002 con los indígenas Siona en una ceremonia de Yagé, en la que quede impactado con el sonido de la armónica el agitar de la wayra (hojas de palma) el ritmo del tambor el resonar de las maracas y los cantos en lengua, allí conocí un poco más de la música y como ella te ayuda a conectar con tu ser interior, años más tarde conozco a los Uitoto hijos del tabaco y la coca ya era una experiencia diferente el sentarse a mabiar (chupar tabaco y comer coca) y escuchar la palabra de vida de los mayores sus enseñanzas y los cantos de forma responsorial donde llevan el ritmo en sus pies, con semillas atadas a las canillas y unidos de los brazos evocando sus plegarias o agradeciendo a la vida. Sentado con ellos en las malocas (casa de pensamiento) llegan los hoy auto reconocidos mhuysqas compartiendo la chicha bebida de maíz hecha por las mujeres, los cuales han venido rescatando y recordando sus tradiciones, con este pueblo tuve total simpatía ya que soy de este territorio (Bacata) ellos también usan cantos en forma responsorial acompañados con maracas, tambores, pitos y caracolas evocando lugares sagrados y Dioses de su cultura, esta comunidad ha sido acompañada por los indígenas Amazónicos y los hermanos mayores de la Sierra nevada de Santa Marta en malocas como la del jardín botánico y los cabildos mhuysqas de Bosa, Chía, Cota entre otros, fue allí donde conozco a los Aruhacos indígenas con vestiduras blancas y mochilas tejidas por sus mujeres en donde guardan el Poporo recipiente de calabazo lleno de cal y la hoja de coca, ellos interpretan la flauta de caña llamada Charu y realizan una danza de agradecimiento al padre sol y la madre luna.

Poco a poco me he acercado al compartir musical en las ceremonias de yagé con el pueblo kichwa, en donde me han permitido acompañar los cantos con tambores, maracas, armónica e interpreto la guitarra, el charango y algunos instrumentos de viento como quenás, zampoñas, tocado música de medicina (reflexión y agradecimiento) en la realización del ritual, así mismo he compartido la música de las demás comunidades mencionadas acompañando sus ritmos, cantos y danzas.

He decidido realizar una investigación de dos culturas en específico la primera es la Mhuysqa que tras diferentes estudios e investigaciones han renacido como pueblo y han

desarrollado una nueva-antigua música partiendo de los elementos de la música antigua del territorio y de los conocimientos occidentales de la música.

La segunda cultura es la Kichwa que a pesar de haber perdido o transformado muchas de sus tradiciones, conservan música antigua de sanación heredada de sus antepasados en ceremonias propias del pueblo.

Uno de los aportes que se genera con esta investigación es el conocimiento de formas musicales las cuales no han estado tan ligadas a la academia, pero tienen mucho que aportar tanto en la parte histórica como en la parte interpretativa y conceptual. Este tipo de estudios nos dan un acercamiento al estudio de formas musicales no convencionales, esto quiere decir, encontrar combinación de ritmos y melodías con diferentes afinaciones con o sin métricas exactas, considerando la música en una comprensión *emica* (virtudes internas del individuo) y holística (de un todo), un mundo musical que ha estado presente en muchas partes del mundo y tiene poco reconocimiento como músicas de un país, ya que por estar en poblaciones pequeñas y muchas veces olvidadas no se le da la importancia cultural que estas tienen.

El rescatar muchas prácticas musicales que aún quedan presentes en los abuelos indígenas, da un valor importante en la herencia cultural de un territorio y el estudio de la música prehispánica que ha sido muy limitado es un factor importante a tener en cuenta en este proyecto.

El estudio de la música ancestral va dirigido a todos aquellos investigadores, músicos o artistas que quieren enfocar sus prácticas culturales, basadas en la recuperación y recopilación de aspectos musicales presentes en las tradiciones milenarias. Desarrollando propuestas y generando espacios para compartir el pensamiento indígena y a su vez la interacción que este puede tener con los estilos modernos de música, danza entre otras expresiones culturales.

Por nuestro mestizaje tenemos muchas cosas por recordar y aprender de las comunidades ancestrales, así mismo compartir nuestros saberes para recrear un pensamiento colectivo de común-unidad.

Quiero con este trabajo compartir un conocimiento ancestral guardado en los pueblos originarios como un aporte socio-cultural para nosotros y las nuevas generaciones, las cuales serán el futuro de la humanidad, una semilla de conciencia con nuestros hermanos y con la madre tierra. Más allá de una partitura escrita es un compartir musical que está ligado a vivir en armonía y equilibrio con todo lo que nos rodea.

## **5. Metodología de la investigación**

**Población:** Cantos de comunidades indígenas Colombianas.

- Los Mhuysqa asentados en el departamento de Boyacá en la zona rural de Raquira con una extensión de 27 tierras adquiridas por diferentes personas que llevan muchos años en la búsqueda de este conocimiento y se auto reconocen como Mhuyscas trabajando en la recuperación de esta cultura. Una de estas personas es **Suaie Ignacio Murillo Tovar**, líder de esta comunidad el cual será entrevistado.
- Los Kichwa son uno de los pueblos asentados en Leguízamo Putumayo en el resguardo de Cecilia Cocha. Teniendo el río putumayo como fuente fluvial y límite con Ecuador y Perú, se caracterizan por cultivar la tierra, por cazar y pescar, además de sus rituales con la medicina del yagé. Un líder de esta comunidad es el **Taita Isaias Muñoz Macanilla** al que entrevistaremos.

**Muestra:** Dos cantos

- **Canto Mhuysca:** GUEXICA GUA (cerro abuelo)
- **Canto Kichwa:** Conjuro de yagé

**Estudios de alcance Descriptivo:** El investigador tiene como meta describir fenómenos, situaciones y eventos, para detallar como se manifiestan, buscan especificar las propiedades, características y los perfiles de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis. Es decir, únicamente pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre las variables a las que se refieren.

**Valor:** Es útil para mostrar con precisión los ángulos o dimensiones de los fenómenos, suceso, comunidad, contexto o situación. (Sampieri, 2010)

Recogemos información de las culturas mencionadas y organizando dichos datos desde sus orígenes hasta el hoy, damos una descripción histórica y cultural de sus formas de vida y de cómo cada una conserva un legado musical que hasta el día de hoy se mantiene vivo.

**Fuentes de Información:** Para este trabajo utilizaremos fuentes primarias, secundarias, trabajos de pre y pos grado, libros y artículos.

**Enfoque de Investigación: Cualitativa.** Este trabajo tiene unos parámetros cualitativos los cuales estudia, la calidad de las actividades, asuntos, relaciones, materiales, medios o instrumentos en una determinada situación o problema. Esta pretende lograr una explicación holística, esto es, que intenta analizar totalmente, con sumo detalle, un tema o actividad en particular. (Vélez, 2003). En este caso nos muestra las facultades musicales de los pueblos indígenas, y nos da conocimiento de una cultura milenaria que ha habitado el territorio Colombiano, estos datos nos aportan elementos para el estudio de la música ancestral y la historia de los pueblos aborígenes y da pie para nuevas investigaciones sobre el tema de la música ritual.

El enfoque cualitativo utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación.  
(Sampieri, 2010. Pag,7)

**Técnicas:** (entrevistas), instrumento (grabación audio y video), transcripción.

**La Entrevista:** Técnica orientada a obtener información de forma oral y personalizada sobre acontecimientos vividos y aspectos subjetivos de los informantes en relación a la situación que se está estudiando. (Folgueiras, 2009).

**Fases de la investigación:** Mencionaremos 4 fases con las cuales desarrollaremos nuestro trabajo.

**Fase 1:** Búsqueda de antecedentes de investigaciones y estudios relacionados a la música ancestral en nuestro país específicamente en la cultura Mhuysqas y kichwas donde indagaremos y recopilaremos información que nos permita desarrollar nuestra investigación.

**Fase 2:** Indagaremos sobre la cultura Mhuysqas y kichwas para hablar de cada una de ellas, para lo cual nos remitiremos a los antecedentes investigados y en la misma palabra de los abuelos indígenas entrevistados.

**Fase 3: Trabajo de Campo,** Realización de entrevistas, grabaciones y escucharemos la guía de los abuelos (Mhuysqas) para dicho trabajo, donde recopilaremos información de sus usos y costumbres y nos enfocaremos en la parte de la música, la cual lleva una connotación social y espiritual, en Bogotá (Bacata) con el permiso del guía **Ignacio Murillo Tovar** Suaie (líder Mhuysca) Grabaremos de un canto en compañía de sus instrumentos musicales y tomaremos nota de su significado, e indagaremos en que momento y para que se utiliza el canto. Además, se encuentran los cabildos de Cota, Chía, Sesquile y Bosa estos cabildos han tenido acompañamiento étnico como son los indígenas de diferentes comunidades entre las cuales podemos destacar lo Arhuacos, koguis, habitantes de la sierra Nevada los que han venido acompañando el renacer mhuysqa. Recopilando información de los cabildos y de diferentes antecedentes trabajaremos para dejar unas transcripciones, que nos puedan servir para el estudio de las músicas tradicionales, las cuales aportaran conocimientos Históricos y musicales de nuestros antepasados para el estudio y entendimiento.

Realizaremos una entrevista al líder **Taita Isaías Macanilla** líder de la comunidad Kichwas asentada en el Putumayo el cual nos dará los pasos a seguir para compartir su tradición milenaria en este trabajo, grabaremos un canto de sanación que es utilizado en la ceremonia de yagé.

**Fase 4:** Realizaremos una transcripción de cada uno de los cantos, con un análisis melódico y una traducción del texto para dejar allí plasmado el mensaje que este lleva.

## **6. Antecedentes**

Cuando nos referimos a música indígena o ritual, asociamos a este tipo de música con las prácticas culturales, sociales y espirituales de los pueblos aborígenes. Uno de los trabajos en los que encontramos cantos heredados a los mhuysqas fue el de *Alejandro Duran Velazco*. 2016 “*Btyscua: Hacia una ‘recuperación’ sistémica de prácticas musicales muiscas*”. El cual recopila varios cantos de la cultura Kogi-mhuysqa grabados en un casete por los aprendices mhuysqas.

En el transcurso del tiempo los mhuysqas vienen recuperando sus usos y costumbres, este es el caso de la comunidad de Raquira la cual, tras la guía y enseñanza del mama Luka sabedor Kogi que en el 2001, decide trasladarse a Raquira a entregar sus conocimientos a algunos de los miembros de esta comunidad, entre los cuales están el *güia* Suaie y el *jate* Kulchavita Boñe quienes se formaron en las tradiciones kogi-mhuysqa, este proceso de aprendizaje empieza en este mismo año, hasta la muerte del sabedor Kogi en el 2009. En este proceso de enseñanza la mama Luka entrego un repertorio de cantos el cual declaro herencia cultural de los pueblos mhuysqas que habitaron el altiplano cundiboyacence y que fue transmitido por su maestro el Mama Basilio Sauma. (Velasco, 2016). En este trabajo se encontró varia información acerca de instrumentos musicales prehispánicos, se menciona a varias etnias como la U’wa, los kogis y la similitud en sus formas musicales con los datos encontrados en textos coloniales como el proceso del cacique de ubaque 1563, en el que describen los cantos, se dice que los hacían entre dientes y se usaban las caracolas, esto mismo pasa en las cultura Kogi, U’wa y en los cantos aquí investigados, (Velasco) analiza 8 cantos grabados por el *mama* Luka (líder Kogi) casi todos estos hacen referencias a animales, “canto de gallinazo”, “canto de cataneja”, “canto de *mama* sol”, “canto de zorro”, “canto de oso”, “canto de tigre”, “canto de madre tierra” y “canto de culebra”. Según Velazco todos los cantos tienen presente el uso de un modo pentatónico y métricas ternarias, binarias con subdivisión ternaria.

El siguiente trabajo que habla de cantos rituales es el de *Carla Johana Bernal Manrique*. 2017 “Voces ancestrales del canto sanador” el cual estudia cantos de etnias Uitoto y Paleque de San Basilio, comunidades asentadas en el territorio colombiano. En este trabajo se describen y transcriben un canto Uitoto y dos del palenque de San Basilio. Bernal hace una

referencia de cada uno de estos pueblos hablando de sus usos y costumbres y aborda el canto sanador como objetivo principal de su trabajo y como fonéticamente este trabajo puede aportar conocimiento en el estudio técnico-vocal para el canto y para otros trabajos etnomusicológicos, antropológicos y etnolingüísticos sobre estas culturas ancestrales. Bernal en el análisis del canto Uitoto titulado: *Urue arúizifuenaiya jiira*: oración para el niño que tiene inquietud, describe que está en un modo locreo de Fa#, su métrica es  $\frac{3}{4}$ . En el segundo canto de Palenque de San Basilio titulado: *Huan Gungú Lumbalú*, Bernal describe que está en un modo lidio de Lab y tiene dos partes una en modo mayor y la otra en menor y que la métrica que más se acerca es la ternaria. Y en el último canto titulado: *Samitoloké Lumbalú*. Bernal describe que es un canto corto de 13 compases en Re eólico.

En el aspecto musical se encuentran investigaciones realizadas por el musicólogo Egberto Bermúdez (2011) y el antropólogo Juan Mauricio González Nieto (2012). Este primero hace una confrontación de universos musicales el amerindio y el español en el primer siglo de colonización, donde se hace un énfasis en la evangelización y transculturación de los pueblos indígenas. Por otra parte, la investigación de Gonzales Nieto, recopila documentación sobre prácticas musicales prehispánicas y coloniales del altiplano, el autor hace una recopilación de los instrumentos precolombinos realizando una comparación con textos coloniales y la información etnográfica de pueblos indígenas actuales. (Velasco, 2016).

También en el campo de la recuperación de memoria y prácticas rituales de los pueblos del altiplano cundiboyacense actuales, encontramos la tesis de la antropóloga María Teresa Carrillo Avendaño (1997), quien enfoca su trabajo a las practicas ancestrales en conexión con el territorio de los habitantes desencintes mhuysqas de la sabana de Bogotá, donde vincula prácticas de usos y costumbres de diferentes pueblos indígenas del continente, esto ha servido como soporte académico para los diferentes cabildos de la sabana bogotana y su reconocimiento por parte del estado colombiano.

Entre otros trabajos vale la pena resaltar el de Pablo Felipe Gómez-Montañez. (2009, 2010,2013). El cual se enfoca en los guías espirituales (*chyquys*) del pueblo Nación Mhuysqa-Cihbcha donde aborda el tema de la re-significación mhuysqa en las prácticas ancestrales actuales. Comprendiendo la naturaleza, en los métodos mhuyscas de auto-reconocimiento, esto desarrolla una mirada etnográfica sobre los procesos de documentación de los antiguos mhuyscas. (Velasco, 2016).

Tomando las prácticas culturales y musicales precolombinas y aportando una mirada distinta sobre el tema, está el trabajo de Germán Pinilla que habla de los instrumentos musicales encontrados en el suroccidente de Colombia “*Cosmografías musicales en culturas prehispánicas del suroccidente colombiano*”. (2009). Este trabajo nos muestra dichos instrumentos hallados desde un punto de vista organológico y estético. El autor interpreta y desarrolla las prácticas musicales precolombinas teniendo en cuenta el instrumento como objetivo pleno de significado en cuanto a su materialidad. (Velasco, 2016).

### **Investigaciones Relacionadas**

- “Rezar, Soplar, Cantar” Etnografía de una lengua ritual” *Omar Alberto Garzón*. 2004, el cual habla de la música en la ceremonia del yagé.
- “Música indígena en Colombia” 1985 *Egberto Bermúdez*.
- “El camino a la casa madre Guaiamox” 2014 *Instituto de estudios ambientales U.N*
- “El Proceso del cacique de Ubaque en 1563” *Museo del oro*.
- “Los Kichwas de Leguízamo” tras las claves de los runas del antisuyu. *Luz Danny Correa Hernández*. 2003.
- “Nuestros Ancestros contaron la historia de los Kichwa en esta tierra” *Ministerio de Cultura*. 2013
- “El pasado indígena en los discursos y practicas locales de 13 municipios de Cundinamarca y Boyacá” *Carlos Miñana Blasco*. 2003.

## **7. Marco Teórico**

### **7.1 Música Ritual Ancestral**

Dado que este trabajo se enfoca en los cantos rituales haremos una descripción de lo que significa un canto ritual en un contexto indígena, abordando los elementos musicales y culturales presentes y explicando la manera en que estos pueblos utilizan la música ritual. Para empezar cabe la pena aclarar que la música y la danza han estado relacionadas como afirma *Suaie* Ignacio Murillo líder Mhuysqa. Estas dos artes están ligadas, establecen una relación con lo natural del ser, con el equilibrio mental, físico y espiritual, con la naturaleza y el territorio de cada pueblo, con sus creencias míticas y sus Dioses. Estos cantos suelen ser acompañados por instrumentos de percusión los cuales pertenecen a cada cultura.

Los cantos rituales en las culturas ancestrales tienen presente la comunicación con el mundo espiritual y la naturaleza, también se asocian con la medicina, con el arte de curar, para esto muchas culturas utilizan las plantas sagradas como el yagé, el tabaco, la coca o la chicha como puente para la percepción de realidades alternas que les permite una conexión con el territorio, el espacio y el cosmos.

Según (Garzón) Esta comunicación que hace el Taita (medico) con sus palabras y sonidos modulados, palabras en forma de canto que salen de su boca, se conectan en una vibración con el espacio y traspasan la materia para transformarla, cuando un taita canta, ilumina el conocimiento y la fuerza que está en el cuerpo, estableciendo una comunicación cultural con la naturaleza. Los cantos de sanación que utilizan los chamanes sikuanis ubicados en la población de Puerto Gaitán Meta, se determinan por su contenido poético, por las propiedades estéticas del lenguaje donde la parte recitativa se alterna con la música. (Sherzer, 1988). Por las visiones de episodios míticos que tienen que ver con el origen de la comunidad. Su musicalidad y el empleo de estructuras lingüísticas que son solo reconocibles por quien las interpreta, el cual sabe a qué entidades llama, en esta comunidad los cantos son de orden ritual. Cada médico tradicional recrea sus cantos de manera que sus aprendices los reconozcan, u otros chamanes donde ejercen rituales de sanación. Se puede decir que de la misma forma que se recrea el conocimiento entre ellos, independientemente si son de la misma comunidad o no,

comparten diferentes lenguas donde se unen para realizar los rezos dependiendo del tratamiento que se necesite, cada uno se identifica por su canto en los rituales de sanación.

Según lo expuesto, los cantos de sanación representan diferentes características:

1. Unos se relacionan a relatos míticos.
2. Son visiones producidas por las plantas.
3. Se relacionan con las plantas y permiten la percepción de realidades alternas,
4. Son cantos propios de cada Chaman, (medico tradicional)
5. Son interpretados por médicos tradicionales
6. Su comprensión ocurre a nivel semántico y no a la estructura de la lengua.

Un elemento característico de la realización de estos cantos, es su carácter ordenador del cosmos. Se parte del principio de que en la esfera cósmica el universo se encuentra en dispersión y que la tarea del médico sería la de dar orden a ese universo y colocar a los hombres en una relación de armonía con este cosmos. En este sentido, el canto se constituye en una manera de dar orden a un universo caótico que amenaza permanentemente la existencia humana. (Garzón, 2004: Pag. 84).

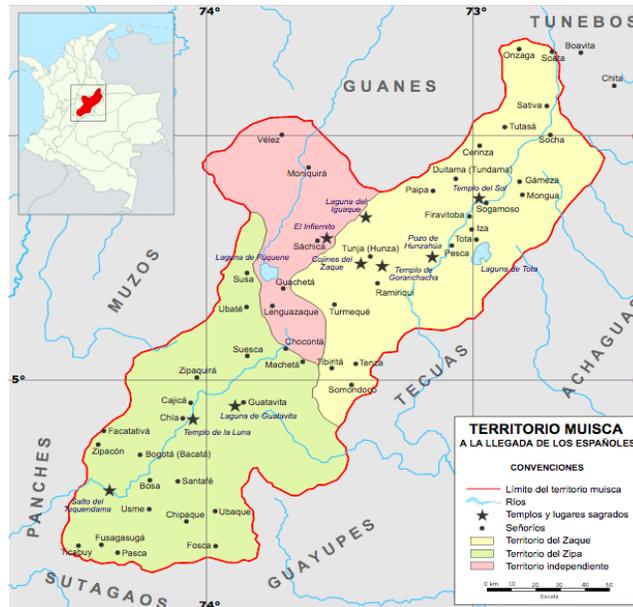
## **7.2 Comunidades: cultura, cosmovisión, tradiciones, cantos e instrumentos musicales**

### **7.2.1 Pueblo Mhuysqa**

Ales Hardlicka; un teórico estadounidense, afirma que los primeros pobladores llegaron a América desde Asia por el estrecho de Bering hace unos cincuenta mil años, estos emigrantes asiáticos descubrieron por primera vez, lo que más tarde los europeos llamarían América. (Gómez, 1998).

La teoría anterior fue denominada como el origen único. Años después, sin desmentir la anterior hipótesis, el científico francés Paul Rivert, plantea que las características del amerindio son la mezcla de varios grupos raciales provenientes no solo de Asia si no de

diferentes lugares. Planteo la teoría del origen múltiple donde los Polinesios procedían de un grupo de islas cercanas a Oceanía y que llegaron por el pacífico, por otra parte, el portugués Méndez Correa, plantea la ruta desde Australia: Antártida-Tierra de Fuego, asegura que esta gran cantidad de tierra estuvo unida, por ello tal cercanía propicio que los habitantes migraran entre un territorio y otro. Otra teoría mencionada por el etnólogo Thor Heyerdahl plantea que existieron relaciones entre los antiguos egipcios y las culturas precolombinas americanas, ya que antes de la llegada de los europeos existían relaciones entre América del sur y Polinesia. (Segura, 2014).



**Figura 1 :** Territorio Mhuysqa a la llegada de los Españoles

A la llegada de los europeos el actual departamento de Cundinamarca estaba ocupado por una gran variedad de culturas: muiscas, panches, tapaces (o colimas) y muzos. Adicionalmente, en el territorio controlado por los muiscas del Zipazgo habitaban grupos que, al parecer, pertenecían a etnias distintas, entre los que se mencionan los sutagaos, los chíos o suraguas y los llamados guapis, búchipas o macos (Gamboa 2008. Pag 14)

En las altiplanicies de Cundinamarca y Boyacá habitaban desde tiempos prehispánicos las comunidades Mhuysqa. En el siglo XVI, en la época de la conquista, se calcula que el pueblo Mhuysqa tenía un aproximado de un millón de habitantes repartidos en 56 tribus, gobernadas por dos líderes o caciques. (Giraldo, 1986).

## **Cultura**

La mayoría de los Mhuysqas eran campesinos y vivían en grupos esparcidos por los valles y las montañas, tenían canales de drenaje de agua, así tenían buenas cosechas. Ellos cultivaban maíz, papa, ahuyama, frijoles y frutas, los hombres trabajaban la tierra para que luego las mujeres sembraran y recogieran la cosecha, fabricaban ollas en barro, tejían mantas y canastos. (Giraldo, 1986).

Existían dos reyes mhuysqas el zipa y el zaque, Según Rodríguez Freyle el Zipa fue en realidad el cacique Bacatá o Bogotá que tenía el cargo de comandante general de las tropas del cacique de Guatavita. Fernández y Piedrahita; afirman que el zaque dominó todas las tierras de los Mozcas, desde Chimmocha a los Sutagaos y desde las vertientes de los Llanos de San Juan hasta las fronteras de los Panches y Muzos, con toda la tierra de Vélez, gobernándolo en paz y justicia, porque fue buen príncipe. Durante la conquista y la colonia los Mhuysqas sufrieron una enorme pérdida demográfica. Por esto los han considerado en ocasiones como un pueblo extinto, no obstante, en la actualidad en Boyacá y Cundinamarca conviven una gran cantidad de grupos indígenas reconocidos como Mhuysqas. (Min. Cult. Pueblo Muisca, 2005).

En la actualidad se han generado procesos de reconocimiento de los descendientes indígenas de este pueblo, que son herederos de tradiciones Mhuysqas y habitantes de municipios como, Cota, Chía, Tenjo, Suba, Engativá, Gachancipá, Ubaté entre otros.

Refiriéndonos a los Mhuysqas de hoy, según la entrevista a Ignacio Murillo Tovar (líder Indígena) el entrevistado manifiesta conocer a un abuelo venezolano quien le dice que América tenía una tradición sagrada que valía la pena investigar, entonces viaja al norte buscando información en culturas norteamericanas como la Lakota, y centroamericanas como Purépechas, Mexicas y Huicholes. Investigando y con la orientación que estos pueblos le podían aportar para la recuperación de lo mhuysqa que en ese entonces se desconocía, Murillo sigue sus viajes a Centroamérica donde se reúne con los Mayas en varias ocasiones, después empieza su búsqueda en el putumayo con los mayores indígenas y con la planta del yage, después al Amazonas donde se da cuenta la importancia que tienen las tradiciones que rodean el centro del país, como el Amazonas y la Sierra Nevada de Santa Marta a la cual viaja y se queda con estas tradiciones ya que para él son las que mayormente le han dado luces en la investigación de lo mhuysqa.

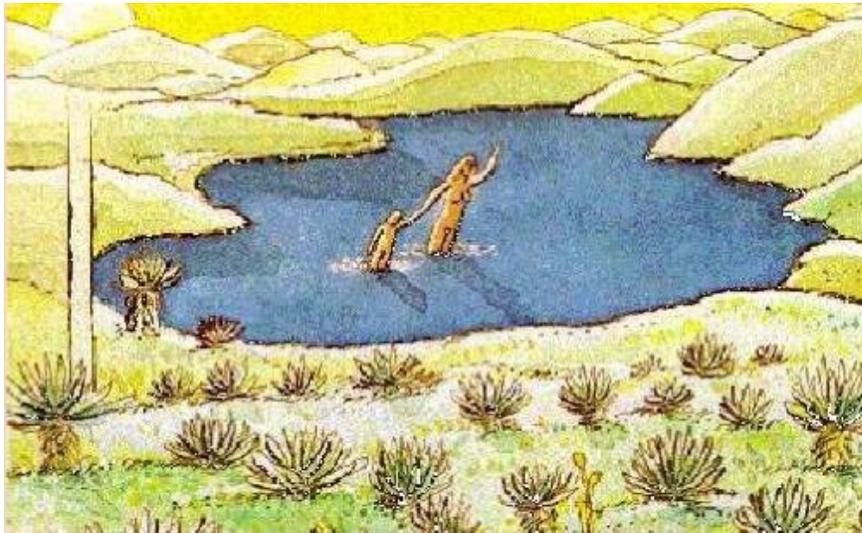
Más adelante, Ignacio Murillo Tovar describe en el texto editado por la universidad Nacional (El camino a la casa madre) donde cuenta que los ancianos de Amazonas estaban levantado una casa-maloka en el jardín botánico de Bogotá. Murillo y otros buscadores de lo mhuysqa, llegan a ayudar a levantar la casa, la bautizan y se sientan durante cinco años bajo el orden de la casa-maloka, luego sienten que deberían construir la casa propia mhuysqa, entonces se enteran que un anciano mestizo (Elicer Silva Celís) en la ciudad sagrada del sol (Sogamoso) había buscado las huellas de la antigua casa del sol (Templo del Sol) (**fig: 2**) y sobre esas huellas levanto esa casa antigua. Murillo y sus compañeros llegan a esta casa en compañía de los ancianos del Amazonas y de la Sierra, en este lugar se presentan, se nombran, se enuncian y conjuran el camino de los mhuysqas para renacer. Después con la ayuda de un abuelo Murui levantan su propia casa en el territorio de origen, en Tamui en el valle de Zaquenzipa, al levantar esta casa la misma llamo al abuelo de la montaña nevada, el abuelo Kogi que guardaba la historia de la casa de la gente mhuysqa, así llega con ellos, bautiza la casa y se la encargo, les enseñó el camino de la casa, del poporo, del *pagamento*, (ritual) el camino del orden personal y colectivo, les enseñó las canciones y danzas para cuidar la casa, ella se multiplico después se hizo en Cota, Sesquile, Chia y por último en Bosa, esta casa es el camino interno del renacimiento mhuysqa, es la piedra que se lanzó en el pozo de la gente que sentados empezaron a entender el camino de los antiguos, el orden del territorio, el orden de la matriz de la totuma nativa, para tejer el nuevo acuerdo para instaurar el antiguo nuevo orden. (U.N. I.D.E.A, 2014).



**Figura 2:** Templo del Sol Sogamoso

## **Cosmovisión**

La ley de origen Mhuysqa o consejo pre-antiguo, habla de dos referentes arquetípicos importantes. El primero es, CHIMINIGAGUA que significa el principio cósmico y luminoso fuente de vida, que ordena la tierra, es la espiral que contiene un centro, la unidad del cielo y la tierra, el todo, el siguiente, son dos aves serpientes co-creadoras que determinan el origen Mhuysqa por medio de Bachue y su compañero (de los cual hablaremos posteriormente) de igual forma estas aves son enviadas por CHIMINIGAGUA, para dar aliento, luz y respiración a la tierra desde el cielo. (Segura, 2014).



**Figura 3:** Mito de Bachue

Para la cosmogonía Mhuysca no había ningún habitante sobre la tierra y la primera persona que habito fue una mujer. Según la leyenda, una joven mujer salió de la laguna de Iguaque, se llamaba Bachue, ella salió con un niño de tres años que llevaba de la mano, ellos fueron los primeros habitantes y vivieron en el valle hasta que el niño creció y pudo casarse con ella. Teniendo muchos hijos (Tenia de 4 a 6 hijos a la vez) y así poblaron el territorio Mhuysqa.

Ellos enseñaron a sus hijos a cultivar la tierra y adorar a los Dioses. Los Mhuyscas querían tanto a Bachué que también la llamaban Furachoque que quiere decir mujer buena en Chibcha, ya ancianos Bachué y su compañero se despidieron de su pueblo y volvieron a la laguna de

Iguaque en donde se transformaron en dos grandes serpientes y desaparecieron las aguas de la laguna. Bachué se convirtió en Diosa de la fertilidad, ella es la que hace que la tierra de frutos y las familias engendren hijos. (Giraldo, 1986).

Según cuentan los relatos transmitidos por generaciones hasta el día de hoy, una deidad para los Mhuysqas fue Bochica que llegó a la sabana por el oriente, por el poblado de Pasca pasando luego por Bosa, llegó al reino Mhuysqa montado en un animal desconocido en la región, la descripción se asimila a la de un camello, en algunos testimonios Bochica dejó como regalo un hueso del animal. La apariencia de los nativos es bien marcada, baja estatura, lampiños y de piel morena. Bochica era muy distinto, lo describen como un anciano alto de ojos claros piel blanca y con una abundante barba. Dicen que vestía una larga túnica que le llegaba hasta los pies. Bochica enseñó a los Mhuyscas normas de convivencia y leyes indígenas. También enseñó a tejer, a cultivar, a construir casas y fabricar vasijas de barro. Narran que al salir de cada pueblo él dibujaba telares en las rocas, algunos dicen que se encuentran vestigios de sus ilustraciones en ciertos lugares del altiplano. Un día, luego de enseñar a los mhuysqas su conocimiento Bochica desapareció cerca del río de Sogamoso, esperando que los hombres respetaran las leyes y normas, pero entre ellos surgió la codicia y *Chibchacun* (deidad) Mhuysqa decidió inundar la sabana con un diluvio para acabar con los hombres que le habían ofendido, dejando a los pobladores sin sustento ni alimento. Los nativos recordaron a su maestro Bochica y aclamaron su ayuda, fue cuando este arrojó su bastón de oro rompiendo las rocas para que el agua fluyera y así se creó el salto del Tequendama. Bochica desapareció de nuevo, pero dejó un recuerdo a su pueblo para que no olvidaran sus enseñanzas. Creó el arco iris como un pacto de paz entre él y ellos. (Ramos, 2014).

## Tradiciones musicales



**Figura 4:** Balsa Mhuysqa

En varias representaciones de orfebrería observamos como la práctica musical, de tocar instrumentos se relaciona con momentos rituales, tal es el caso de la balsa encontrada en el municipio de Pasca. (Fig.: 4). Así podemos intuir el sentido sagrado y ritual de las prácticas musicales de los antiguos mhuysqas, esto nos lleva a entender profundamente la función del sonido en el pensamiento ancestral de un pueblo o territorio.

Uno de los documentos coloniales que más ha dado luces sobre las tradiciones musicales y rituales de los antiguos Mhuysqas es seguramente el “Proceso contra el cacique de Ubaque en 1563” en el cual podemos describir el festejo del *biohote*, el cual concluía un proceso ritual y espiritual de ofrendas y ceremonias donde la música y la danza cumplen un papel importante.

El *biohote*, como culto a *Nemcatacoa* (Deidad) era una reunión de los indígenas alrededor de la *fapgua* (chicha), la música y la danza, en este documento se describe un juicio criminal que se le hace al cacique de Ubaque, por llevar a cabo este ritual, la última ceremonia pública de los mhuysqas, ya que después de esto solo se realizaron a escondidas del sistema judicial español. (Londoño, 2001). En algunas descripciones halladas en el documento anteriormente mencionado, se habla del encuentro multitudinario que tenía esta ceremonia. Los redactores españoles del texto afirman que asistían entre 5.000 a 10.000 indígenas a esta celebración, los cuales venían de diversos lugares, algunos lugares alejados de Ubaque como Tibacuy o Sopó.

En la gran mayoría de culturas indígenas asentadas en el territorio americano, la música cumplió un papel importante en la vida de los antiguos habitantes del altiplano, tuvo un gran énfasis ritual. En las diferentes menciones en documentos coloniales que relatan la parte musical, se ven inmersos contextos festivos y ceremoniales como las danzas del *biohote* (festejo) u ofrendas a los santuarios.

Por otra parte, Juan Rodríguez Freile describe la ceremonia de “correr la tierra” (1936). Menciona un largo peregrinaje ceremonial que comprendía visitar cinco lagunas ubicadas al oriente de la sabana de Bogotá, laguna de Guatavita, Guasca, Siecha, Teusacá y Ubaque. Es de resaltar el desplazamiento como parte de un acto ritual de algunas culturas indígenas.

Una similitud encontrada con los datos antes mencionados es el uso de rituales de algunas culturas indígenas como los Kogi y Wiwa de la Sierra nevada de Santa Marta y los U’wa de la Sierra Nevada del Cocuy, la celebración comunitaria con el consumo de chicha, el canto y la danza, es una forma de concluir rituales de suma importancia como el *pagamento*, que es una práctica ritual y ceremonial fundamental en las culturas indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Se puede entender, de manera amplia, como una ofrenda espiritual realizada en los lugares sagrados del territorio, tales como cerros, lagunas, quebradas o cuevas, la cual tiene el propósito central de mantener el equilibrio de la vida, tanto a nivel humano, como ecológico.

La música que se realiza ahora por los diferentes líderes, comunidades y cabildos indígenas del territorio cundiboyacense, está llena de elementos ancestrales adoptados de diferentes culturas indígenas colombianas, las cuales han aportado a la recuperación de las prácticas culturales Mhuysqas, sin embargo, por medio de diferentes búsquedas realizadas en el territorio han venido recreando sus propias tradiciones donde la música y la danza les permite aprender y transmitir su pensamiento.

## Canto y la Danza

El trabajo musical desarrollado por personas de la comunidad de Ráquira, como el *guía* Suaie, no se ha centrado en los cantos entregados como muisca por *mama* Luka. Si bien Suaie interpreta algunos cantos aprendidos del sabedor kogi, su propuesta de recuperación de prácticas musicales muisca se fundamenta en otras metodologías indígenas como la meditación ligada al uso de plantas sagradas. Suaie considera que mediante una conexión espiritual con el territorio y sus 'seres' se pueden llegar a 'recobrar' o 'canalizar' los cantos nativos del lugar. (Velazco, 2016: pág. 24).



**Figura 5:** Mama Luka y guía Suaie

Según (Ignacio Murillo) *guía* Suaie (**fig: 5**) en la entrevista realizada dice que con los elementos del canto y la danza se acercó a algunas etnias del Amazonas y de la Sierra, esto tuvo un papel importante en la recuperación del renacer mhuysqa, porque en el canto y la danza se condensan muchas de las palabras y concejos de las misiones de los ancianos con respecto a principios éticos, a través de canto y danza se enseña la tradición, en estas permanece y se

guarda el pensamiento tradicional, entonces la música adquiere un papel importante, porque es desde allí que se hace una relación directa con la naturaleza. Murillo nos cuenta que en todas las músicas indígenas de América, la música está relacionada con el acto de curar, no tiene la lógica representacional del arte occidental, la música indígena tiene la lógica presente del mito, el cual se expone y evita que las personas caigan en el error (enfermedad) y puedan caminar de manera armónica por la madre tierra, en tanto el sonido y lo que contiene es una



**Figura 6:** Mhuysqas Cantando

medicina que actúa sobre la conciencia de los hombres y la expande adquiriendo una claridad para caminar y cumplir bien su misión como seres humanos, este principio de la música ancestral está en todas partes del mundo y tiene que ver con el cuidado de la vida, es curación. La ruptura de estos principios es lo que le llaman enfermedad, entonces la música tiene unos principios vitales como medicina.

## **Instrumentos musicales**

Desde nuestra perspectiva, en la descripción de instrumentos musicales de los mhuysqas de hoy, cabe resaltar las tradiciones de diferentes culturas indígenas como los U'wa y los Kogi ya que gracias a estas tradiciones y a diferentes investigaciones nombradas anteriormente se ha podido realizar un rescate y una recopilación en el renacer del pueblo mhuysca, por ende, nombraremos varios instrumentos que tienen relación entre la nación chibcha.

### **La Caracola**



Figura 7: Caracoles *Strombus sp*



Figura 8: Caracol *Turbinella sp*

Este elemento sonoro es uno de los mencionados por los testigos españoles en el texto “El cacique de Ubaque en 1563” donde relatan que los indígenas usaban caracoles de diferentes tamaños y flautas en sus prácticas rituales. (Casilimas y Londoño, 2001).



Figura 9: Caracol *Negro*

En el caso de las culturas de la Sierra Nevada Santa Marta los Kogi utilizan el caracol como medio sonoro cantando a través de él. Así mismo, entre los indígenas de la Sierra Nevada del Cocuy los U'wa la *rubara* (caracola) tiene un papel muy importante en la música ritual, funcionando como forma de diálogo con las deidades:

Los U'wa utilizan caracolas marinas como instrumentos para avisar a la gente y a las deidades que una celebración está próxima a empezar y que se requiere de su presencia. (...) Esta es una señal de que deben efectuarse las actividades necesarias y concomitantes como apagar los fogones, ayunar, etc. (...) Las caracolas también se hacen sonar intermitentemente durante el transcurso de la celebración de los cantos, en puntos importantes del ritual y del mito, como, por ejemplo, a la media noche y al alba. (...) la caracola se usa sobre todo porque es un instrumento con el cual las deidades se comunican entre sí y los U'wa, cuando cantan, se convierten en deidades y se comunican con ellas. (Osborn, 1995; 103).

## Flautas y ocarinas



**Figura 10:** *Chiflo* torbellinero de 8 tubos

Como hemos mencionado anteriormente en el texto “Proceso de Ubaque” los testigos mencionan la aparición de instrumentos aerófonos, (Casilimas y Londoño, 2001). Uno de ellos es la denominada “Zampoña” o “flauta de pan”. Muy utilizada en prácticas musicales suramericanas. Uno de ellos es el *chiflo* o *capadera* instrumento aerófono presente en las tradiciones torbellineras del altiplano Cundiboyacense. (**Fig. 10**). (Velazco, 2016).

En tanto a los pueblos actuales de la familia chibcha, encontramos el uso de diferentes aerófonos (Cañas amarradas). Entre los kogi está el *punshaka* o *púnkuiri* el que consta de cinco tubos de caña atados.

También encontramos relatos de flautas de hueso o cerámica una de ellas perteneciente al museo arqueológico de Sogamoso (**Fig.: 11**) la cual tiene tres orificios y una embocadura de bisel (Gonzales, 2012).



**Figura 11:** Flauta de Hueso museo arqueológico de Sogamoso

En la obra de Vicente Restrepo *Los chibchas antes de la conquista española*. 1895, el autor reseña dos instrumentos de tipo ocarina, los cuales fueron hallados en Guatavita uno de ellos en forma de pájaro con alas desplegadas en actitud de volar, con una abertura en la cabeza y cinco (5) orificios sobre el vientre del ave, uno de desfogue aire y 4 de digitación (**fig.: 12**) el otro es un pito de 7 centímetros de largo (**fig.: 13**) (Restrepo, 2016).



**Figura 12:** Ocarina



**Figura 13:** Pito

## Tambores y Maracas



**Figura 14:** Sabedor U'wa la *tawara*

El uso de maracas de calabazo, como instrumento percutido que acompaña el canto, se relaciona en forma contundente con las prácticas musicales rituales de la gran cantidad de pueblos americanos. (Velazco, 2016). Donde en las culturas cercanas a lo mhuysqa no son una excepción. Entre los U'wa, la *tawara* (maraca) (**fig. 14**) es empleada en las ceremonias importantes como la del *Aya*. (Osborn, 1995).



**Figura 15:** Tambores de doble membrana de la Sierra Nevada

Según Bermúdez, los tambores son utilizados en contextos rituales y festivos por los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, los hombres Kogi usan tabores de dos membranas y un sistema de tensión de dos aros (**fig.: 15**) y las mujeres de una membrana y fondo abierto. (Bermúdez, 1985).

En las practicas rituales de los nuevos Mhuysqas vemos que la maraca y el tambor son instrumentos musicales muy importantes, los cuales también han sido apropiados por varias culturas indígenas del país como un indicador del pulso o ritmo, en el cual desarrollan sus cantos. Estos dos instrumentos de percusión son los que acompañan el canto Guexica Gua el cual será transcrito en este trabajo.

### 7.2.2 Pueblo kichwa

Las comunidades Kichwa habitan la cuenca Amazónica llena de riqueza ambiental en flora y fauna. En Colombia los Kichwa se encuentran en la región del bajo putumayo, en el municipio de Puerto Leguizamo se encuentran las comunidades: Alto Napo Runa, Calarcá, Bajo Remanajo, La Percera, La Apaya, Puerto Rico, Cecilia Cocha, Puerto Nariño, La Quebradita, Puerto Puetuales y una comunidad en el casco urbano de Puerto Leguizamo.



Figura 16: Mapa Ruta Kichwa

El origen de este pueblo se desconoce, pero hay varias hipótesis, una de ellas es de origen pre incásico ya que los pueblos amazónicos mantenían relaciones culturales y comerciales con los indígenas Quichay del Perú, los cuales empleaban el Kichwa como lengua, otra hipótesis plantea que podrían tener descendencia Incásica al asentarse en su territorio, en el proceso de expansión al este de los Andes, la última hipótesis plantea que sus orígenes son el resultante de las migraciones y el desplazamiento de la población Kichwa de los Andes en épocas coloniales, favorecido por el proceso de generalización del runa shimi como lengua implementada por los misioneros jesuitas. Los indígenas de la Amazonía reconocen dos épocas trascendentales para estos pueblos en su historia. La primera, que se ubica a principios del siglo XX, estuvo marcada por la llegada de la nefasta cauchera peruana, llamada Casa Arana, que explotó, torturo y esclavizó a innumerables pueblos indígenas de la región. El segundo momento se presenta en las últimas dos décadas del siglo pasado, donde las bonanzas de los cultivos de uso ilícito propiciaron un giro radical en la dinámica productiva, económica, social y cultural de los pueblos indígenas del Putumayo.

Antes de que los indígenas de la Amazonía tuvieran contacto con invasores europeos, habitaban un sinnúmero de pueblos tribales con idiomas y tradiciones culturales distintas. Algunos de estos pueblos fueron los Quijos, Sumacos, Sabelas, Yumbos, Indios del Napo, Canelos, Lamas Tabacosa, Suchinchi, Pandule y Panyaso. Muchos de éstos se extinguieron física y culturalmente, mientras que otros sufrieron transformaciones culturales significativas. Todo esto debido a que la lengua runa-shimi se fue constituyendo en la lengua predominante de la región, muchos de los pueblos sobrevivientes la incorporaron de manera paulatina hasta perder su propia lengua, y por complejos procesos etnográficos, derivaron en las actuales comunidades amazónicas que se reivindicaron como Kichwa. (Correa, 2003).

## **Cultura**

Las familias Kichwa están conformadas por grupos de familias extensas o ampliadas llamadas Ayllus, que mantienen relaciones de cooperación y de intercambio de bienes y servicios, materiales y simbólicos, a través de redes de parentesco. La familia ha sido tradicionalmente el centro para la socialización, mediante la tradición oral, de generación en generación. De igual manera, a través de la transmisión práctica, se socializa el conocimiento necesario para sus actividades de subsistencia, tales como la agricultura, la pesca, la caza, el trabajo de cestería, cerámica y medicina tradicional. (Correa, 2003).



**Figura 17:** Pueblo Kichwa

Para los Kichwas el relacionamiento se da en todos los aspectos de la vida diaria, la chagra, el trabajo comunitario (mingas o Intercambio de obra) en reuniones sociales, (festividades propias) diálogos entre las familias o cualquier actividad que los pueda reunir e incluso para las ceremonias sagradas. El pueblo Kichwa del Amazonas Putumayo, lleva un proceso encaminado a fortalecer sus aspectos culturales, folclóricos, instrumentos musicales, artesanales, consolidar sus aspectos alimentarios y bebidas típicas. (Min. Amb, 2013). Por otra parte, diferentes comunidades mantienen la tradición de las ceremonias sagradas con ayahuasca, en la cual se

realizan sanaciones físicas y espirituales, se armoniza el territorio y la naturaleza, se trasciende de lo físico a lo espiritual, ver, entender e interpretar lo que se ve y lo que no se ve.

### **Cosmovisión**

Según (Gamboa y Macanilla, 2003). Los Kichwas representan lo temporal, en 3 diferentes tiempos: uno de ellos es el Unai o tiempo mítico donde se origina su cultura y las conductas sociales. El Callari Uros este es el tiempo de la historia y el Cunan Uros es el tiempo actual hasta donde se tiene memoria.

Su representación del espacio, la selva (sacha) es un lugar sagrado en el que viven los espíritus, (Supais) estos están en constante interacción con los seres humanos son sus guardianes y protectores, pero también pueden causar daño o enfermedades. Hay un contraste simbólico entre el bosque (yagua) que determina el dominio de la naturaleza, así la gente pertenece al bosque, (Sacha Runa) pero dependen del agua para sobrevivir por eso deben tener buenas relaciones con los espíritus o gente del agua (Yuca Supai Runa). (Correa, 2003). La selva tiene un manejo que está regido por un sentido direccional, el eje este-oeste, empieza en la dirección a la salida del sol (Indi), que sale río arriba y desciende hasta ponerse en el atardecer y eliminar el mundo subterráneo de la oscuridad, al siguiente día vuelve a iluminar la selva y la vida sigue su curso para los Runas. La hora del crepúsculo el espíritu mayor de la selva Amasanga se mete en un árbol a esperar el nuevo nacimiento del día.

La representación sobre la realidad, el mundo natural es percibido como falso, mundo de apariencias, mientras el sobre natural es el mundo verdadero. Entre los dos existe una interrelación, lo que ocurre en una dimensión de la realidad, tiene consecuencias en la otra.

La fuerza vital de todo lo que existe es el Samai, los seres humanos, las plantas, los animales el agua, el fuego, el viento la tierra son animados por esta fuerza. Cada Familia tiene un banco o chamán que es el intermediario entre el mundo de los humanos y los espíritus, él puede manejar las fuerzas de la naturaleza cuando toma el huanduc o guanto y la ayawuska plantas sagradas que hacen posible el encuentro con el poder de los supais (Correa, 2003).

La relación de los kichwas con la naturaleza la expresan con la acción de tres de sus espíritus más importantes: Amasanga, Nunghui, Sunhui.

**Amasanga:** Espíritu masculino, es el más poderoso de la selva, dueño de las almas y de la continuidad masculina mientras Amasanga viva y crezcan los hongos en las rocas y los árboles, el pueblo kichwa podrán preservar su existencia y saber en el futuro.

**Nunghui:** Espíritu femenino, es la dueña de la tierra, de las siembras y provee los alimentos que son fecundados en su vientre, es dueña de la arcilla, es aquella que trae abundancia a la tierra, y enseña la alfarería y a trabajar la chagra a las mujeres. De Nunghui depende la continuidad femenina, pues los Kichwas vivirán mientras exista el Aya, alma de la roca y de la arcilla.

**Sungui:** Es el mayor espíritu de agua, controla la lluvia y el poder de los ríos, le da color al arco iris, que sostiene el cielo, la personificación animal de Sungui es la anaconda Amarun Diosa de los ríos de la selva. (Correa, 2003).

*Yachag:* Hombre de conocimiento

*Ayawaska:* Planta de Poder



**Figura 18:** Sabedores y Médicos

Un buen Yachag (sabedor o medico tradicional) es apoyado por la comunidad en sus actividades, por eso se ha planteado el fortalecimiento de la práctica de la medicina tradicional ayahuasca, que va muy ligada a su seguridad alimentaria, sus jardines medicinales, la enseñanza y aprendizaje de la comunidad.

Para ser buen yachag tiene que sacar la corteza del árbol de choncho. Los jóvenes varones entre los quince y dieciséis años pueden ser aprendices del yachag. Para esto deben cocinar la corteza en una olla de barro de cuarenta y a las cuatro de la mañana, deben tomar hasta llenar el estómago, para después vomitar todo lo que han comido. Y así por diez días, se cambia por otra planta para vomitar por otros diez días. Únicamente pueden tomar colada de plátano verde, no maduro, ningún tipo de carne, únicamente perdiz, por ultimo toma y vomita hojas de ayawuaska. Hay si se prepara la ayawuaska para tomar, para ser yachag y tener visiones. (Correa, 2003). La planta sagrada de la ayawuaska es sembrada en la selva en algún lugar cercano a la vivienda del yachag. Él tiene algunos ayudantes en el oficio de preparar la ceremonia. Sus mujeres no deben estar en embarazo ni menstruando al momento de iniciar la preparación.

Un ayudante recoge el bejuco, lo corta en pedazos, lo lava y lo raspa. Para disminuir el amargo de la bebida. Después hace pedazos pequeños para colocarlos en un mortero y machacarlos luego los pasa por un cedazo y los vierte en una olla. Se puede tomar cruda, pero por lo general se cocina durante un día. Los participantes y los que ayudan pueden tomar bebidas vomitivas para purificarse antes de la ceremonia. Deben abstenerse de participar las mujeres que estén en su menstruación. La ceremonia se lleva a cabo en algún lugar destinado o maloca por lo general apartada de la comunidad. El yachag canta sobre el recipiente que contiene la ayawuaska y agita un ramo de hojas (wayra) perfumadas con esencias para purificar la bebida. Cada participante está en su hamaca. El Yachag toma la bebida, luego se prenden inciensos para espantar malos espíritus, canta y agita la wayra, luego cada participante pasa a tomar la ayawuaska. El yachag canta e imita a una flauta para llamar a los espíritus. Después de una hora toman más y quedan todos acostados en sus hamacas, y sus espíritus empiezan un viaje por la selva para comunicarse con las deidades superiores. (Correa, 2003).

## **Tradiciones musicales**



**Figura 19:** Sabedor Kichwa

Según Andrea Grefa en su investigación *la musica Kichwa en la práctica de danzas ancestrales de los estudiantes de la escuela de educación básica tarqui de la comunidad Tambayacu, Canton, Archidona, provincia de Napo, 2014-2015*. La música cumple un rol muy importante en la cultura Kichwa, ya que es una tradición heredada de generación en generación, para enseñar el conocimiento, expresar valores culturales y la historia propia del pueblo, esta transmisión se realiza mediante símbolos fuertes para los Kichwa

tales como ríos, selva, animales, dioses y yachaks (medico tradicional). En la antigüedad la música era practicada por los padres quienes contaban la historia de sus ancestros y para enseñar a sus hijos la importancia de los elementos naturales y de sus dioses, estas músicas eran interpretadas en horas de la madrugada y compartían una bebida llamada wayusa. (Grefa, 2017).

Viteri Yacu (2011) dice:

Que la música adquiere una connotación sagrada acompañada de toques instrumentales y cantos de uso exclusivo de los yachac, (shaman) el cual se comunica con los espíritus de la naturaleza y personajes míticos, para establecer un bienestar colectivo y cohesión grupal. No todas las manifestaciones musicales están vinculadas a las prácticas shamanicas. Pero si rituales como el suministrar el zumo de ciertas plantas sagradas a niños para que puedan crecer fuertes y robustos. En estas prácticas rituales se interpretan de dos a tres cantos bastante largos que solo pueden ser usados en el momento en que ejecutan, siendo prohibido hacerlo en público.

Todas estas manifestaciones musicales de los pueblos Kichwas están relacionadas con el desarrollo sociocultural de cada comunidad, cada una busca preservar sus tradiciones para salvaguardar la lengua, usos y costumbres donde yace el conocimiento milenario que caracteriza a estos pueblos amazónicos.

## **Cantos**

Cuando se habla de “música”, de “canto” o de “instrumento musical” hay que anotar que éstos son conceptos que se entienden de forma muy diversa entre los pueblos indígenas y que incluso la mayoría de ellos no tienen una palabra equivalente en su lengua. ¿El rezo y el agitar la maraca de un chamán están más cerca de la música, de la oración o de la medicina? (Miñana, 2009. Pág. 5).

Del pueblo Kichwas del Ecuador vale la pena citar el trabajo de Universidad de Cuenca titulado: “*sabiduría de la cultura Kichwa de la Amazonia Ecuatoriana*” donde describen una serie de cantos usados por los Kichwa, los cuales deben ser realizados bajos ciertas leyes y en momentos específicos. Estos cantos tienen una connotación ritual y una caracterización propia de acuerdo a la motivación que representan. Cada uno se diferencia por su periodicidad y dependen de una hora para realizarse y un lugar donde se practique. Algunos se practican en la mañana, otros al medio día o al atardecer. Entre los cuales esta: el canto de reconquista de la pareja, canto de atracción y noviazgo, canto para enamorar, canto de resignación, cantos de soledad, cantos de cerámica, cantos festivos, cantos de siembra y cantos de alabanza. (U.C, 2012).



**Figura 20:** Taita Isaias realizando un canto

Desde un contexto ritual en la ceremonia del yagé, hablaremos de los cantos Kichwas, realizados por el **Taita Isaias Muñoz Macanilla**, de descendencia Murui y Kichwa y líder de 19 comunidades, en la entrevista él nos dice que los cantos que utiliza para curar llegan en el trance y tiene muchos sonidos de la espiritualidad, que en otros cantos hay que mencionar espíritu de agua, de monte y de aire entonces en ciertas partes de los cantos se entiende la lengua, él dice que canta dependiendo de lo que tenga el paciente invocando fuerzas naturales que vienen a ayudar en la curación y que también sus antepasados llegan a cantar, nos cuenta que en la antigüedad solo era el canto y no habían instrumentos musicales, se acompañaban agitando la *wuayra* (palma de la selva) instrumento para curar, más tarde en las ceremonias se empieza a utilizar la armónica y las flautas de caña, en la actualidad en las ceremonias de yagé se usa la música de medicina, esta ya es con instrumentos de cuerda y de viento y tiene muchos elementos de la música andina.

## **Instrumentos Musicales usados por los Taitas**

### **El rondador o capador**



**Figura 21:** Capador del pueblo Siona

Este instrumento aerófono de la familia de las flautas de pan es originario del Ecuador y con variedades similares en los andes Colombianos, donde es conocido como capador, está compuesto de tubos huecos que pueden ser de: Carrizo, caña, plumas de cóndor, hueso, plástico, metal o cerámica, estos tubos están abiertos por un solo extremo y se forman de manera escalonada, la cantidad de tubos puede variar y se sujetan mediante un hilo o lana a unas tiras de caña. A diferencia de otras flautas conocidas generalmente como “antaras” el rondador lleva tubos auxiliares de menor longitud intercalados entre los tubos principales, así que alterna tubos largos, esta distribución de los tubos permite tocar de uno a tres a la vez y lograr sonoridades tanto melódicas como armónicas separadas por intervalos de terceras y cuartas logrando recursos musicales inimitables por otras flautas de pan. Otra característica en este instrumento es el uso del “glissando” es decir el deslizamiento de la boca por varios tubos, este elemento hace al rondador el máximo exponente entre otros sikus. El nombre de este instrumento en Quichua es *wayra-phururu* pero parece ser que esta denominación se ha perdido. (Civallero, 2011).

Este instrumento es muy usado en las culturas ancestrales para realización de sus rituales, se usa con bastante frecuencia en las ceremonias de yagé donde el Taita va interpretando melodías que va componiendo en el momento del trance y su vez es acompañado por los aprendices o discípulos, logrando que la gente que asiste al ritual se deleite con estos sonidos y encuentre una armonía personal, la cual aporta salud mental, física y espiritual.



**Figura 22:** Taita Isaías tocando el capador

## La Armónica



**Figura 23:** Armónica diatónica

Es un instrumento musical de viento o aerófono, de lengüeta libre metálica (en inglés: *free reed*) al igual que el acordeón y el armonio. En estos casos de instrumentos de lengüeta libre, la propia lengüeta no tiene que chocar con ningún otro objeto, sino que el flujo de aire hace vibrar libremente la lengüeta dentro del canal de aire que le corresponde. El sonido de la armónica proviene del desplazamiento de una columna de aire que produce la vibración de las lengüetas metálicas que se encuentran en su interior, habiendo (en el caso de la armónica diatónica de 10 celdas) dos lengüetas por cada uno de los 10 canales de aire: una de aspiración y otra de soplo. (Berloto, 2011).

Según la entrevista el **Taita Isaías** dice que el sonido de la armónica es una terapia espiritual, ese sonido armoniza revive y da anima al espíritu, dice que el sonido debe ser suave calmo para direccionar a la gente porque si es muy duro puede ser muy fuerte ya que en el trance se está como en un sexto sentido, entonces llevando la música a un ritmo suave la gente adquiere mayor conexión, nos cuenta que cada persona le llega la melodía en la armónica según como se vaya conectando, dice que ese sonido cuando se está bien cogido del remedio es decir del yagé, suena en el espacio y lo conecta para mirar allá en el templo de Dios, ese sonido es como suenan las trompetas de cielo, ahí viene el canto que ellos cantan en el espacio.



**Figura 24:** Taita Isaías  
Tocando la armónica.

## La Wayra



**Figura 25:** Wayra

Su nombre procede del quechua wayra sachá o huaira que traduce “hoja de viento” racimo de hojas (*Olyra latifolia*) que cumple la función de abanico, con la que se “abanica” el cuerpo del paciente y se agita al ritmo de los cánticos, como mecanismo de limpieza dentro del ritual del yagé. (Arias, 2015).

En el trabajo de campo realizado apreciamos que este racimo de hojas es la herramienta de trabajo del Taita en el ritual del yagé, con ella limpia a los pacientes. Podemos observar que en la parte musical cumple el papel de percusión, ya que marca el pulso en los cantos con diferentes velocidades, al agitar la wayra, esta produce un sonido similar a la de una maraca con pocas semillas, este sonido se combina con los cantos realizados en la ceremonia.



**Figura 26:** Taita Isaias usando la wayra en uno de sus cantos en la ceremonia de yagé

### **7.3 Glosario de términos morfológicos y musicales para el análisis de los cantos.**

**Monodia:** Es la música a una sola voz y una sola melodía, puede ser acompañada por varios instrumentos o cantantes que cantan la misma melodía. (Mairena, 2014).

**Melodía:** Serie de sonidos generalmente con diferentes alturas y duración, teniendo un sentido musical completo. La melodía es uno de los elementos en una pieza musical. (De Pedro, 1993).

**Motivo:** Es el elemento fundamental y primario de una composición musical. Es la división ritmo-melódica más pequeña de una idea musical y puede ser definida como: la unión de dos o más sonidos encadenados que se emiten sobre dos tiempos rítmicos diferentes.

**Semifrase:** Unión de dos o más motivos, el primero tiene carácter de pregunta (antecedente) y el segundo de respuesta (consecuente).

**Frase:** Unión de dos o más semifrases que por lo general terminan en una cadencia no conclusiva.

**Período:** Reunión de dos o más frases donde la última de ellas es una cadencia conclusiva.

**Forma y Estructura:** Se entiende por forma a la manera de cómo está construida una pieza u obra musical conformando un todo. Estructura son las partes agrupadas en función de cumplir un todo. (De Pedro, 1993).

**Escala Pentatónica:** Es una escala de cinco notas, cinco sonidos distintos contenidos en la distancia entre la tónica y su octava. (Vílchez, 2013).

**Escala Modal:** Es la diferente distribución en cuanto a interválica se refiere de los sonidos de una escala (o de una tonalidad)". (De Pedro, 1990).

## **8. Desarrollo de La Investigación**

### **8.1 Desarrollo de entrevistas**

En este punto de trabajo de capo, además de realizar la búsqueda de documentación relacionada al objeto de estudio, se realizaron entrevistas a dos líderes y representantes de las culturas mencionadas:

La entrevista al líder Mhuysca **Ignacio Murillo Tovar** se realizó el día 12 de Marzo del año 2018 donde nos habla de su biografía y de cómo ha estudiado diferentes músicas ancestrales en diferentes partes del país y del exterior, nos relata cómo está constituida su comunidad y a su vez nos explica muchos de los usos que tiene la música y como han trabajado junto con otras etnias para la recuperación y preservación de las practicas musicales en estos pueblos casi extintos, él nos comparte su conocimiento desde una mirada profesional de la música y desde las tradiciones indígenas. El canto que nos permitió transcribir se titula GEXICA GUA y nos explica su uso y significado. (Ver anexos).

La entrevista al **Taita Isaias Muñoz Macanilla** líder de 19 comunidades Kichwas de la Amazonia se realizó en Julio 19 del año 2017, donde nos explica como lidera estos pueblos y como desde pequeño está aprendiendo de la ciencia del yagé, siendo su padre el que le trasmitió este conocimiento, nos cuenta que este estudio de la medicina es para toda la vida, con ella puede sanar las enfermedades que llegan a la comunidad y que también a través de ella se guían a los líderes gobernantes de su pueblo. Los cantos y la música que usa en las ceremonias del yagé son únicos de su herencia y por eso hay mucho celo de compartirlos, sin embargo, nos permite grabar un canto cuando está conjurando el yagé. (Ver anexos).

## **8.2 Análisis Canto Mhuysca**

Mediante la realización del trabajo encontramos que la cultura mhuysqa ha venido recuperado muchas tradiciones en su parte artística, en este caso la música ha tenido un papel importante en la reestructuración de este pueblo, ya que como se mencionó anteriormente a través del canto y la danza se enseña la tradición, esto quiere decir se ha tomado elementos de otras culturas que los han acompañado en este renacer y les han dado conocimientos guardados milenariamente en ellos para recrear la cultura propia. Estos nuevos cantos son el resultado de muchas búsquedas realizadas por gente de apellido raizal (Mhuysqa) y de otra gente que no son de apellido mhuysqa, pero se auto-reconocen como tal y han estado sentados con mayores indígenas por bastante tiempo aprendiendo de la ancestralidad y encontrando cantos propios de la cultura mhuysqa, son cantos contemporáneos, pero guardan elementos de una tradición muy antigua. Es el caso de **Ignacio Murillo Tovar** conocido como *güia Suaie* líder indígena del cabildo aun no constituido legalmente de Raquira y Maestro en composición musical egresado de la Universidad Nacional y ex director del centro de investigación musical del conservatorio del Tolima, quien nos aportó el canto el cual vamos a transcribir a continuación.

## **8.3 Canto: GUEXICA GUA**

Este canto es realizado en comunidad, donde una voz lírica femenina enuncia un texto y los demás repiten, así durante todo el canto, está acompañado de maracas y tambor y se realiza a aire libre en la montaña de Monserrate.

### **Análisis**

Canto responsorial: monodia en la voz y acompañamiento de tambor, maracas

Duración = 2,16 Min

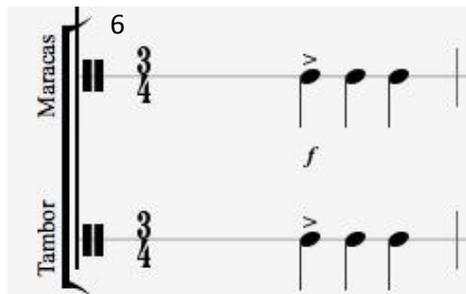
Métrica  $\frac{3}{4}$

Tiempo Negra = 114

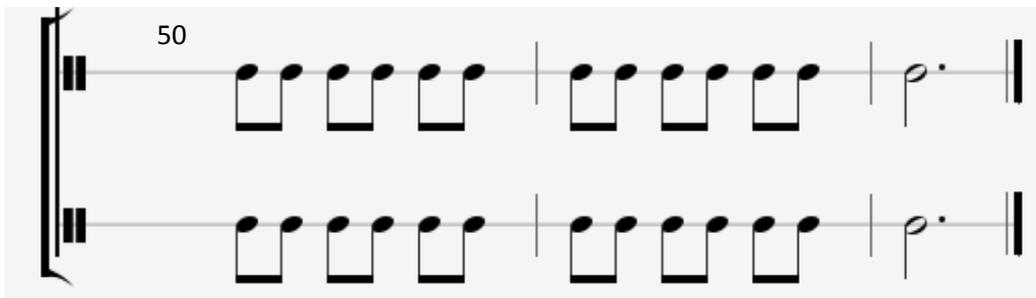
Tonalidad = Mibm

La primera parte que abordaremos se el ritmo usado en el canto:

Como podemos ver en la (**fig: 27**) la parte de la percusión (maracas y tambor) inicia en el compás N° 6 y van al unísono en un compás ternario compuesto de tres negras, en la cual la primera lleva un acento, se prolonga durante todo el canto excepto en el final compás N° 50 donde se utilizan corcheas para hacer el cierre y una blanca con punto para el compás final. (**Fig: 28**)



**Figura 27:** Percusión



**Figura 28:** Cierre

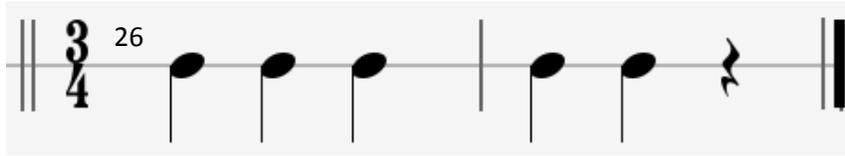
La parte rítmica de la voz utiliza dos motivos:

El primero se usa en casi todo el canto y está compuesto de un compás de tres negras y uno de blanca con punto. (**fig:29**)



**Figura 29:** Motivo 1 de la voz

El segundo motivo que usa el canto aparece en el compás N° 26, está compuesto de un compás con tres negras y el otro con dos negras y un silencio de negra. (**Fig: 30**)



**Figura 30:** Motivo 2 de la voz

En la parte melódica de la voz se utiliza una escala pentatónica de Mib menor, los sonidos usados son:

$$\begin{array}{cccccc}
 1^{1/2}_T & & 1_T & & 1_T & & 1^{1/2}_T \\
 \mathbf{Mib} & - & \mathbf{Solb} & - & \mathbf{Lab} & - & \mathbf{Sib} & - & \mathbf{Reb} \\
 \mathbf{I}^\circ & & \mathbf{II}^\circ & & \mathbf{III}^\circ & & \mathbf{IV}^\circ & & \mathbf{V}^\circ
 \end{array}$$

La armadura que usaremos será la de Mibm en compás de 3/4 en clave de sol (**fig: 31**)



**Figura 31:** Clave, armadura y métrica

En la parte A del cato se compone de una frase que tiene 4 compases, y 2 semi-frases de 2 compases: (**fig32**)

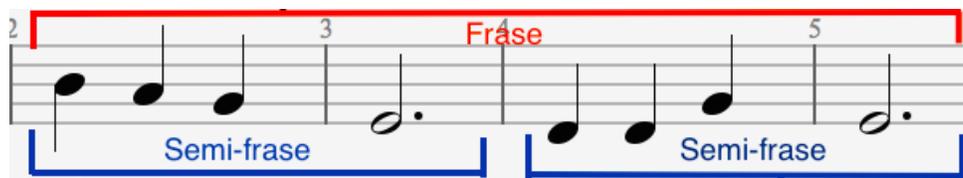


Figura 32: Frase y semi-frases

La primer semi-frase empieza en Sib V<sup>o</sup> y desciende diatónicamente hasta el Solb II<sup>o</sup> es decir Sib IV<sup>o</sup>, Lab III<sup>o</sup>, Solb II<sup>o</sup>, y realiza un salto descendente de tono y medio para llegar a la nota de reposo Mib I<sup>o</sup>, los intervalos que se generan son dos segundas mayores descendentes y uno de tercera menor descendente. (Fig: 33)



Figura 33: 1<sup>ra</sup> Semi-frase

El siguiente semi-frase comienza en un Reb que sería el V<sup>o</sup> de la escala pero en este caso es la nota más baja, después repite la nota (N-R) y hace un salto de cuarta justa hasta el Solb III<sup>o</sup> luego desciende con un intervalo de tercera menor hasta el Mib. (Fig: 34)



Figura 34: 2<sup>da</sup> Semi-frase de tema A y B

Entre la unión de las dos semi-frases se forma un intervalo de segunda mayor entre el Mib y Reb

En la parte **B** del canto se compone de una frase que tiene 4 compases, y 2 semi-frases de 2 compases: (fig: 35)

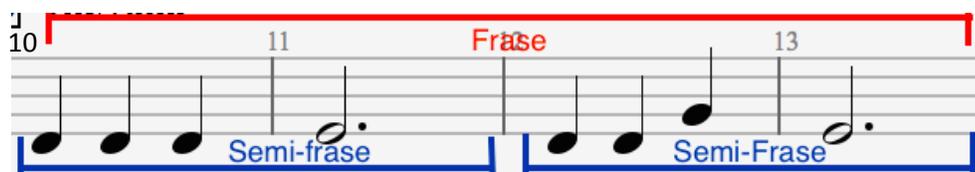


Figura 35: 2<sup>da</sup> Frase y semi-frases

La primer semi-frase del tema **B** empieza en el Reb V<sup>o</sup> y se repite dos veces (**N-R**) luego sube una segunda mayor hasta el Mib I<sup>o</sup> (**Fig: 36**)



Figura 36: 1<sup>ra</sup> Semi-frase del tema B

La segunda semi-frase del tema **B** comienza en un Reb que sería el V<sup>o</sup> y hace un salto de cuarta justa hasta el Solb III<sup>o</sup> luego desciende con un intervalo de tercera menor hasta el Mib. Igual que la segunda smi-frase del tema **A**. (**fig34**) y la unión entre las dos semi-frases del tema **B** el mismo intervalo de segunda mayor entre el Mib I<sup>o</sup> y el Reb V<sup>o</sup> como el del tema **A**.

La siguiente semi-frase que analizaremos se encuentra en el tema **B prima** la cual es muy similar a la semi-frase uno del tema **B** pero en el segundo compás tiene una variación ritmo melódica, del Mib I<sup>o</sup> hace un salto con un intervalo de quinta justa, ósea llega al Sib IV<sup>o</sup> y después hay un silencio de negra. (**Fig: 37**)



Figura 37: 2<sup>da</sup> Semi-frase tema B prima

**La forma del canto es:**

**Intro-A-B-[A-B']<sup>x4</sup>-A-B-Coda**

**Intro:** compás 1 se anuncia el canto

**Parte A:** Compás del 2 al 5 Canto a capela, del compás 6 al 9 entra la percusión y el responsorial.

**Parte B:** Compás 10 al 13 voz sola con percusión, del compás 14 al 17 responsorial.

**Parte A:** Compás 18 al 21 voz sola con percusión, del compás 22 al 25 responsorial.

**Parte B':** Compás 26 al 29 voz sola con percusión, del compás 30 al 33 responsorial.

**Parte A:** Compás 34 al 37 voz sola con percusión, del compás 38 al 41 responsorial.

**Parte B:** Compás 42 al 45 voz sola con percusión, del compás 46 al 49 responsorial.

**Coda:** Compás 50 al 52 cierre.

**Traducción y descripción del canto:**

Canto a **GUEXICA GUA** “Cerro Abuelo” (Monserrate)

<b>Texto en Lengua</b>	<b>Traducción o significado</b>	<b>Versos</b>
<b>GUEXICA GUA</b> <b>CHOGUE SUA</b>	Cerro Abuelo Buen día	1
<b>IPKUA ZYTA</b> <b>MUE GUY HIZQA</b>	Tu eres medicina Gracias cumbre del cerro	2
<b>EJE AUIA</b>	Afirmación, aprobación	3

Este canto tiene la siguiente connotación para la cultura Mhuysqa

Ofrenda a GUYAGUA O TIBAGUA

GUA= Cerro / GUYA = Mayor.

TIBA = Señor / GUA = Cerro.

Señor cerro entendido como principio de autoridad, guardián de la ciudad.

Monserrate = cerro de montañas cerradas, lugar de la ofrenda mayor, el señor caído recogiendo, limpiando la mugre del mundo en un acto Chamanico (medico) en contraste al señor resucitado-sanando y entregando dones sagrados a la humanidad.

En la tradición Mhuysqa este cerro es un lugar de pagamento mayor a los padres espirituales (principio geomagnético en sincronía con la conciencia humana, que sostiene en equilibrio la ciudad-sabana de Bokata, Bakata, Bogotá). (Senacio Suaie líder mhuysqa)

Según la explicación del líder **Ignacio Suaie** lo anterior significa que al subir al cerro de Monserrate de una manera especial se va dejando la mugre del mundo es cuando habla que el señor recoge y limpia y que al bajar el cerro se reciben los dones para la humanidad. Este canto es usado en una caminata sagrada Mhuysqa al cerro de Monserrate.

### **8.3 Análisis Canto Kichwa**

En la cultura Kichwa se mantienen las tradiciones de la medicina de yagé donde la música cumple un papel muy importante, como pudimos ver anteriormente estas ceremonias van acompañadas de cantos los cuales son propios de cada Taita. (Padre, Sabedor, Medico) Es muy difícil el acceso a este tipo de música ya que la guardan con bastante celo, en este caso tuvimos el permiso de grabar un canto para el conjuro del yagé realizado durante una ceremonia con el Taita **Isaias Muñoz Macanilla**, quien nos habló un poco de cómo se debe cantar y que estos cantos llegan en el trance con la medicina. A continuación, aremos un análisis de este canto abordándolo desde la perspectiva académica.

#### **Canto Conjuro del Yagé**

Este canto es realizado en la madrugada después de una ceremonia de yagé en una maloca (casa de rituales) donde solo es interpretado por una persona en este caso el Taita y se acompaña de la wayra.

#### **Análisis**

Canto: monodia voz y acompañamiento wayra

Duración = 1,19 min

Métrica sugerida= 4/4

Tiempo sugerido Negra = 130

Tonalidad sugerida = Mibm

Estos valores son los que sugerimos para la transcripción del canto ya que son aproximaciones.

La primera parte que abordaremos se el ritmo usado en el canto:  
Como podemos ver en la (**fig: 38**) la parte de la percusión (Wayra) usa 8 corcheas por compás, se prolonga durante todo el canto excepto en el final donde se utilizan semicorcheas para hacer el cierre, en un compás tenemos 4 corcheas y 8 semicorcheas seguido de un compás con 16 semicorcheas y cuatro negras para el compás final. (**Fig: 39**)

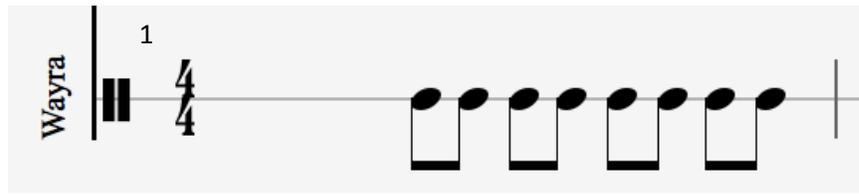


Figura 38: Ritmo de la Wayra



Figura 39: Cierre

La parte rítmica de la voz utiliza diferentes motivos:

Aquí miraremos una gran variedad rítmica donde están presentes figuras musicales como redonda, blanca, blanca con punto, negra, negra con punto, corchea, silencios de negra y corchea. Esta figuración pertenece a la parte A del canto. (fig: 40 a 51)



Figura 40: Motivo rítmico



Figura 41: Motivo rítmico

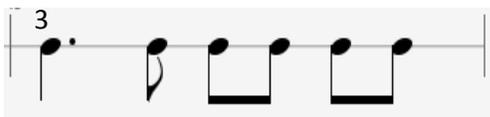


Figura 42: Motivo rítmico

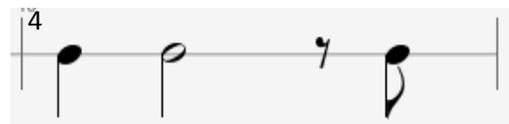


Figura 43: Motivo rítmico



Figura 44: Motivo rítmico

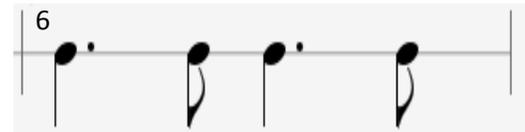


Figura 45: Motivo rítmico



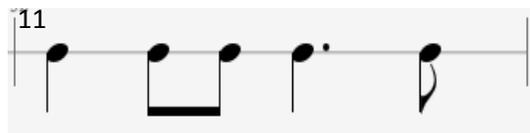
**Figura 46:** Motivo rítmico



**Figura 47:** Motivo rítmico



**Figura 48:** Motivo rítmico



**Figura 49:** Motivo rítmico

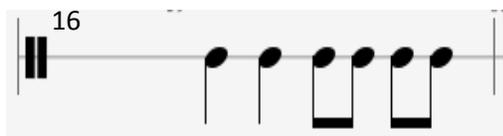


**Figura 50:** Motivo rítmico

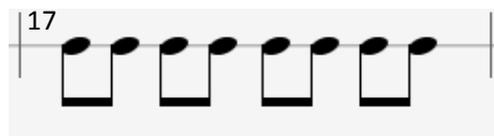


**Figura 51:** Motivo rítmico

En la siguiente sección, que es la parte **B** del canto miraremos los compases que tienen diferente rítmica respecto a la parte **A**. (**fig: 52 a la 57**)



**Figura 52:** Motivo rítmico



**Figura 53:** Motivo rítmico



**Figura 54:** Motivo rítmico



**Figura 55:** Motivo rítmico



**Figura 56:** Motivo rítmico



**Figura 57:** Motivo rítmico

En la siguiente sección, que es la parte C del canto, miraremos los compases que tienen diferente rítmica respecto a la parte A y B. (**fig: 58 a la 60**)



**Figura 58:** Motivo rítmico



**Figura 59:** Motivo rítmico



**Figura 60:** Motivo rítmico

En la parte melódica de la voz se utiliza 6 sonidos, los hemos asociado a la escala eólica de Mib, excepto el VI<sup>o</sup> que en este caso sería la nota Dob, que no está presente en el canto, los sonidos usados son:

$$\begin{array}{cccccc}
 1_T & 1/2_T & 1_T & 1_T & 1^{1/2}_T & \\
 \mathbf{Mib} & - \mathbf{Fa} & - \mathbf{Solb} & - \mathbf{Lab} & - \mathbf{Sib} & - \mathbf{Reb} \\
 \mathbf{I}^o & & \mathbf{II}^o & & \mathbf{III}^o & & \mathbf{IV}^o & & \mathbf{V}^o & & \mathbf{VI}^o & & \mathbf{VII}^o
 \end{array}$$

La afinación de estos sonidos no es precisa, quiere decir que son aproximaciones.

La armadura que usaremos será la de Mibm en compás de 4/4 en clave de sol (**fig: 61**)



**Figura 61:** Clave, armadura, métrica.

En este canto vemos que la melodía se estabiliza en la nota Sib, donde la nota más aguda en este caso es el Reb, funciona como una bordadura superior ya que siempre parte Sib tercera línea del pentagrama y vuela a él, formando un intervalo de tercera menor, la nota más baja es el Sib segundo espacio adicional, funciona como bordadura inferior entre la nota Mib al no tener notas intermedias, formando un intervalo de cuarta justa, las notas Lab, solb y fa funcionan como ornamentos para las notas importantes en este caso el Sib y el Mib. En la voz encontramos emisiones cerradas y abiertas y la nota más grave se emite como un murmullo.

El canto está compuesto por tres periodos, el primero corresponde a la parte **A**, el cual se compone de tres frases, la primera y segunda frase contienen dos semi-frases cada una, la tercera frase contiene tres semi-frases. (**Fig: 62**)

The image shows a musical score for Part A in 4/4 time. It consists of three phrases, each marked with a red bracket and labeled 'Frase 1', 'Frase 2', and 'Frase 3'. The notes are numbered 1 through 15. Below the notes, blue brackets indicate seven semi-phrases: 'Semi-frase 1' (notes 1-2), 'Semi-frase 2' (notes 3-4), 'Semi-frase 3' (note 5), 'Semi-frase 4' (notes 6-8), 'Semi-frase 5' (notes 9-10), 'Semi-frase 6' (notes 11-12), and 'Semi-frase 7' (notes 13-15). The dynamic marking 'mf' is present at the beginning.

**Figura 62:** Parte A

Frase 1: (**fig: 63**)

Los intervalos usados en esta frase son:

- 2. **M** = Segunda Mayor.
- 3. **m** = Tercera menor.
- 5. **J** = Quinta Justa.
- N.R** = Nota repetida.

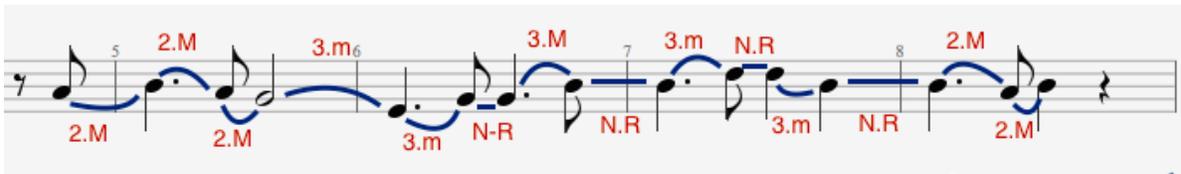
The image shows a musical score for Frase 1 with interval labels above and below the notes. The notes are numbered 1 through 4. The intervals are: 2.M (between notes 1 and 2), 2.M (between notes 2 and 3), 3.m (between notes 3 and 4), 2.M (between notes 4 and 5), 3.m (between notes 5 and 6), N.R (between notes 6 and 7), 5.J (between notes 7 and 8), N.R (between notes 8 and 9), 3.m (between notes 9 and 10), N.R (between notes 10 and 11), and 3.m (between notes 11 and 12).

**Figura 63:** Frase 1

Frase 2: (**fig: 64**)

Los intervalos usados en esta frase son:

- 2. **M** = Segunda Mayor.
- 3. **m** = Tercera menor.
- 3. **M** = Tercera Mayor
- N.R** = Nota repetida.



**Figura 64:** Frase 2

Frase 3: (**fig: 65**)

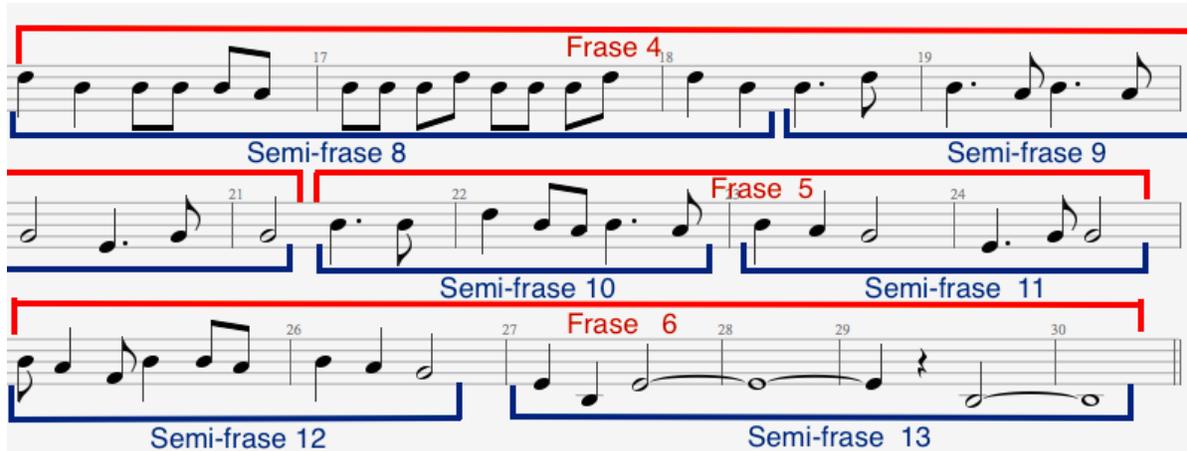
Los intervalos usados en esta frase son:

- 2. **M** = Segunda Mayor.
- 3. **m** = Tercera menor.
- 3. **M** = Tercera Mayor
- 4. **J** = Cuarta Justa.
- N.R** = Nota repetida.



**Figura 65:** Frase 3

El periodo dos corresponde a la sección **B** del canto en el cual tenemos tres frases cada una con dos semi-frases: (**fig: 66**)



**Figura 66:** Parte B

A continuación, aremos el análisis intervalico las frases 4,5 y 6.

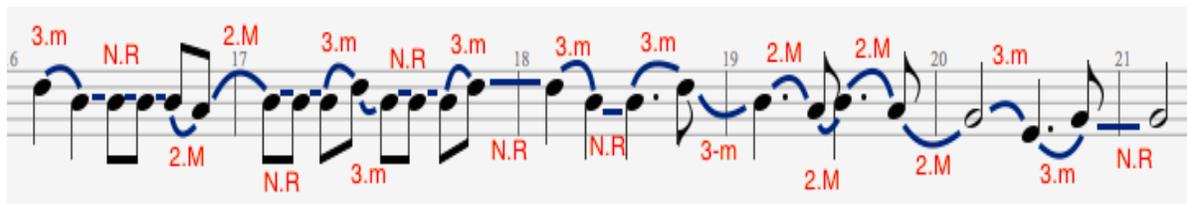
Frase 4: (**fig: 67**)

Los intervalos usados en esta frase son:

**2. M** = Segunda Mayor.

**3. m** = Tercera menor.

**N.R** = Nota repetida.



**Figura 67:** Frase 4

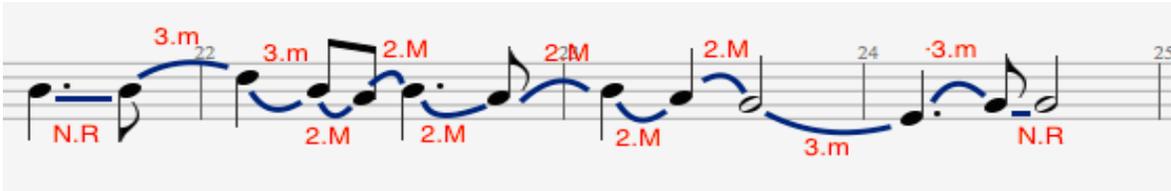
Frase 5: (**fig: 68**)

Los intervalos usados en esta frase son:

2. **M** = Segunda Mayor.

3. **m** = Tercera menor.

**N.R** = Nota repetida.



**Figura 68:** Frase 5

Frase 6: (**fig: 69**)

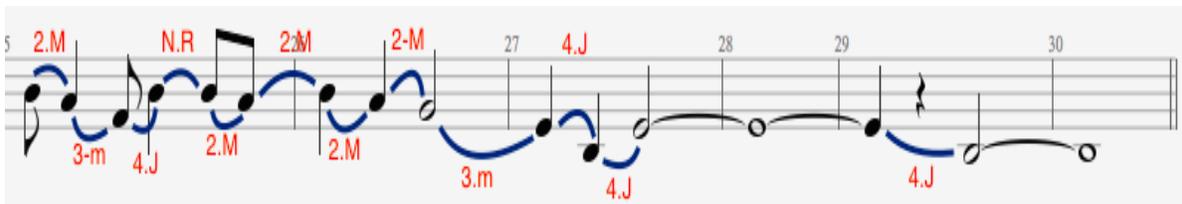
Los intervalos usados en esta frase son:

2. **M** = Segunda Mayor.

3. **m** = Tercera menor.

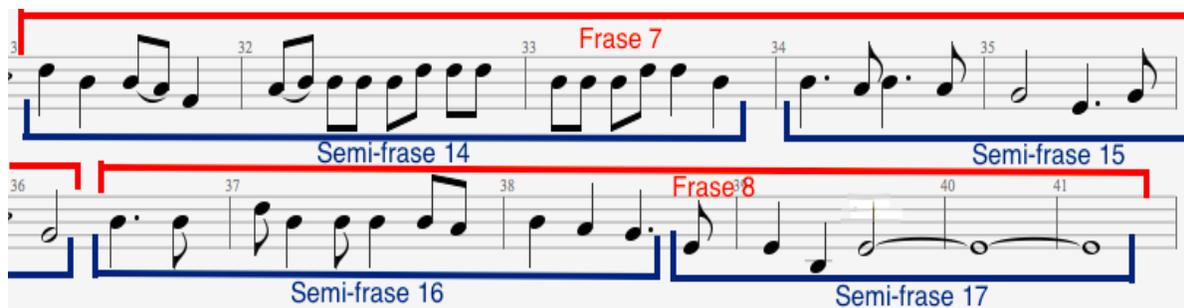
4. **J** = Cuarta Justa.

**N.R** = Nota repetida.



**Figura 69:** Frase 6

El periodo tres corresponde al final y a la sección **C** del canto, en el cual tenemos dos frases cada una con dos semi-frases: (**fig: 70**)



**Figura 70:** Parte C

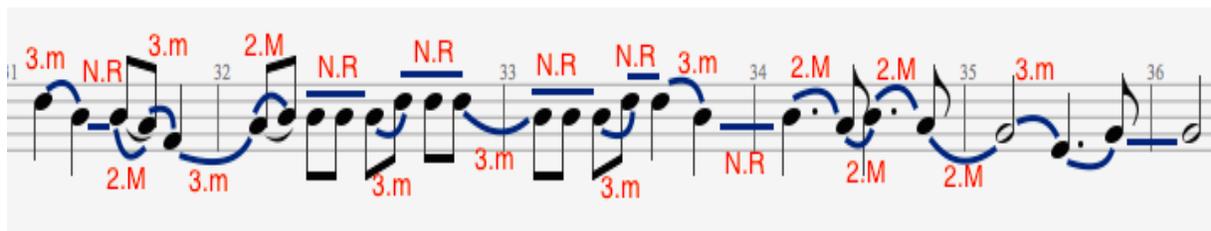
**Frase 7: (fig: 71)**

Los intervalos usados en esta frase son:

2. **M** = Segunda Mayor.

3. **m** = Tercera menor.

**N.R** = Nota repetida.



**Figura 71:** Frase 7

**Frase 8: (fig: 72)**

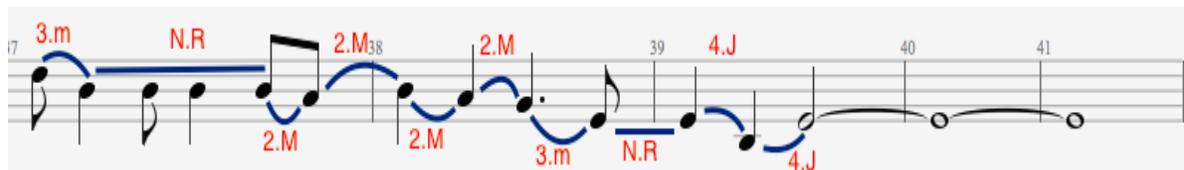
Los intervalos usados en esta frase son:

2. **M** = Segunda Mayor.

3. **m** = Tercera menor.

4. **J** = Cuarta Justa.

**N.R** = Nota repetida.



**Figura 72:** Frase 8

Como podemos observar en las gráficas anteriores, el movimiento melódico se compone de intervalos ascendentes y descendentes que van desde el unísono hasta la quinta justa.

**La forma del canto es: A-B-C**

**Parte A:** Comprende el primer periodo del Compás del 1 al 15, el cual tiene 3 frases y 7 semi-frases.

**Parte B:** Comprende el segundo periodo del compás 16 al 30, el cual lleva las frases 4, 5,6  
Y las semi-frases 8, 9, 10, 11, 12,13.

**Parte C:** Comprende el tercer periodo del compás 31 al 41, el cual lleva las frases 7,8 y las semi-frases 14, 15, 16,17.

**Descripción del canto:**

Este canto Kichwa no tiene una traducción al español, sin embargo, se usan ciertos términos para invocar fuerzas naturales, algunos de estos se nombran en la lengua nativa como los siguientes:

<b>Palabras en Kichwa</b>	<b>Traducción</b>
Mama	Madre
Yaku	Agua
Sacha	Selva
Wayra	Viento
YakuMama	Madre del agua
SachaMama	Madre de la selva

## 9. Resultados de la investigación

# GUEXICA GUA

"Cerro Abuelo"  
(Monserrate)

Comunidad Mhuysca

♩ = 144

The musical score is arranged in four systems, each with three staves: Voice (Voz), Maracas, and Tambor. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = 144. The score is divided into sections: 'Intro Voz a Capella' (measures 1-4), 'Responsorial' (measures 5-8), 'Voz Sola' (measures 9-12), and another 'Responsorial' (measures 13-16). The lyrics are: 'Gue xi ca Gua Cho gue su a Gue xi ca Gua Cho gue su a'. The first system includes dynamics *mf* and *f*. The second system includes dynamics *mf* and *f*. The third system includes dynamics *mf* and *f*. The fourth system includes dynamics *mf* and *f*, and is marked with '4x' at the end of each staff. The score is written in a style typical of ethnomusicological notation, with notes on a five-line staff and rhythmic patterns on the percussion staves.

*Cantos en la música ritual ancestral Mhuysqa de Raquira y kichwa de Leguizamo*

**A** E je Au ia      E je Au ia      E je Au ia      E je Au ia  
Voz Sola      Responsorial

**B** E je Au ia      E je Au ia      E je Au ia      E je Au ia  
Voz Sola      Responsorial

jey.....  
Coda

Voz

Maracas

Tambor

*mf*      *f*

*mf*      *f*

50

# Canto Conjuro del Yage

Taita Isaias

♩ = 130

**A**

Voz

Wayra

*mf*

*mf*

5

9

13

**B**

17

21

*Cantos en la música ritual ancestral Mhuysqa de Raquira y kichwa de Leguizamo*

The image displays a musical score for a piece titled "Cantos en la música ritual ancestral Mhuysqa de Raquira y kichwa de Leguizamo". The score is written for two parts: "Voz" (Voice) and "Wayra" (Wind). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each with a measure number in the top left corner: 25, 29, 33, 37, and 41. The "Voz" part is written on a treble clef staff, and the "Wayra" part is written on a bass clef staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. A common time signature change (C) is indicated above the staff at measure 31. The score concludes with a double bar line at measure 41.

## 10. Conclusiones de la investigación

- En el transcurso de la investigación notamos que el canto Mhuysqa **Geuxica Gua** es un canto moderno, compuesto por personas con conocimientos musicales con métricas y afinaciones definidas, han apropiado elementos de músicas antiguas encontradas en diferentes etnias amerindias, de esta manera han diseñado sus propios cantos.
- Desde un enfoque musical observamos que el canto Kichwa no posee métricas ni afinaciones exactas, esto responde a un sentir y una musicalidad propia de la cultura en la práctica de sus rituales. No obstante, vemos la variedad rítmica que posee este tipo de cantos.
- Apropiando elementos musicales de las dos etnias investigadas encontramos melódicamente que son cantos que no exceden la octava, con intervalos de segunda mayor, tercera mayor y menor, cuarta y quinta justa, en los dos cantos la tonalidad que más se acerca es la de Mibm, siendo más exacta en el canto Mhuysqa. Rítmicamente hablando el canto Mhuysqa tiene una métrica bien definida, este compuesto en compás de  $\frac{3}{4}$  utilizando figuras de blanca, negra y silencio de negra, los instrumentos de percusión que acompañan la voz utilizan tres negras por compas, acentuando el primer pulso. Por otra parte, en el canto Kichwa la métrica que más se acercó fue la de  $\frac{4}{4}$ , con gran variedad de motivos rítmicos en los cuales encontramos figuras de redonda, blanca, blanca con punto, negra, negra con punto y corchea, la wayra es en este caso el instrumento que acompaña la voz utiliza 8 corcheas por compas al final del canto usa semicorcheas. Las melodías de la voz corresponden a escalas pentatónicas y modales, En los dos cantos la melodía está compuesta en monodia.

- La música ritual ha tenido un profundo conocimiento dentro de muchas tradiciones amerindias en diferentes contextos espirituales, culturales y sociales, desde al ámbito académico ha sido poco trabajada desconociendo diferentes formas del sonido igual de validos a los conocimientos teóricos y estéticos.
- Las músicas ancestrales indígenas tienen elementos musicales llenos de significado en cada sonido, en cada pulso, en cada frase, tiene un cómo y un porque, un para que, está conectada con la naturaleza y el territorio. tiene una connotación con la medicina, con el arte de curar, visto como una armonización energética de nuestro cuerpo y espíritu. Dando nociones de lo sagrado, lo ritual, del misterio, del mito. Explorando caminos de conocimiento alternos al racional.
- A lo largo del trabajo hemos visto que la enseñanza de las tradiciones ancestrales se hace a través de los cantos, es la forma en que los indígenas transmiten el conocimiento heredado de sus ancestros, he ahí la importancia que tiene este tipo de investigaciones que buscan un acercamiento y un desarrollo por preservar y estudiar este tipo de músicas en las etnias vivas del país.

## 11. Referencias Bibliográficas

- Arbeláez, C. (1997). *El pueblo de la montaña sagrada: Tradición y cambio*. Colajanni. Bolivia ed. Antonino: Editorial Gente Común.
- Arias, L. A. (2015). *Volver a la Maloka*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de tres de Febrero. Argentina.
- Berloto, B. (2011). *La Armónica: Generalidades*. [En línea]. Recuperado de <https://www.leccionesdearmonica.com/blog/57/armonica-generalidades/>
- Berichá, (1992). *Tengo los pies en la cabeza*. Bogotá: Editorial Los cuatro elementos.
- Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. (1<sup>ra</sup> ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (2006). *Shivaldamán: Música de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Fundación de Música.
- Bernal, M. C. (2017). *Voces ancestrales del canto sanador*. (Tesis de grado). Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar: Cartagena Bolívar.
- Caslimas, C. I. y Londoño, E. (2001). [1563-1564]. *El proceso contra el cacique de Ubaque 1563*. *Boletín museo del oro*. No. 49. Bogotá: Banco de la Republica.
- Carrillo, A. M. (1997). *Los Caminos del Agua. Según la tradición oral de los raizales de la Sabana de Bogotá*. (Tesis de Grado). Universidad Nacional: Bogotá.
- Correa, L. D. Gamboa, J. C. Muños, R. (2003). *“Los Kichwas de Leguízamo” tras las claves de los runas del antisuyu*. Cauca yá - Leguízamo (Putumayo): JM Editores Ltad.
- Civallero, E. (2011). *El Rondador*. [En Línea]. Recuperado de <https://tierradevientos.blogspot.com.co/2011/01/el-rondador.html>

De Pedro, D. (1990). *Teoría completa de la música*. Madrid: Real Musical.

(1993). *Manual de formas musicales*. Madrid: Real Musical.

Folgeiras, B. P. (2009). *Métodos y técnicas de recogida y análisis de información cualitativa*.

[Presentación]. Recuperada de

[http://www.fvet.uba.ar/postgrado/especialidad/power\\_taller.pdf](http://www.fvet.uba.ar/postgrado/especialidad/power_taller.pdf)

Gamboa, M. J. A. (2008). *Los Muiscas en los siglos XVI Y XVII: Miradas desde la Arqueología, la Antropología, la y la Historia*. Universidad de los Andes. Bogotá. Colombia: Ed. Legis S. A.

Garzón. C. O. A. (2004). *Rezar, soplar, cantar: Etnografía de una lengua ritual*. (1<sup>ra</sup> Ed). Quito-Ecuador: Ed Abya-Yala.

Giraldo, P. M. L. (1986). *Así éramos los Muiscas*. [Archivo pdf] Bogotá: Banco de la República.

Gómez, M. P. (2009). *Ritualidad, Re- significación y Memoria*. Bogotá D.C: Universidad de los Andes.

Gómez, R. M. L. (1998) *Los indígenas de la sabana de Bogotá de ayer y de hoy: el caso de los resguardos de Cota y Suba*. Bogotá. Colombia: Ed Pensamiento crítico.

González, N. J. M. (2012). *Las prácticas musicales de la comunidad prehispánica muisca: creencias primordiales sobre los campos musicales, artísticos y culturales a partir de las crónicas de la conquista*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.

Grefa, T. A. M. (2017). *la música Kichwa en la práctica de danzas ancestrales de los estudiantes de la escuela de educación básica tarqui de la comunidad Tambayacu, Canton, Archidona, provincia de Napo, 2014-2015*. (Tesis de maestría). Universidad Tecnológica Indoamérica. Ambato. Ecuador.

- Herrera, A. I. M. (2005). *Muisca: Representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*, Bogotá. D.C.: ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Legast, A. (1998). *Boletín de arqueología*. Fundación de Investigaciones arqueológicas Nacionales. Santafé de Bogotá D.C. Colombia: Ed Guadalupe Ltda.
- Mairena, J (2014). *Monodia y Polifonía*. [En Línea]. Recuperada de <https://historiadela musica.wordpress.com/2014/11/03/monodia-y-polifonia>
- Ministerio de Cultura. (2005). *Muisca los hijos de Bachue*. [Archivo pdf]. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBL O%20MUISCA.pdf>
- Ministerio de Ambiente. (2013). *Nuestros Ancestros contaron la Historia de los Kichwa en esta tierra*. Colombia: Min. Ambiente.
- Miñana, C. (2009). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá D. C.: Universidad del Rosario.
- Osborn, A. (1995). 1995. *Las cuatro estaciones. Mitología y cultura social entre los U'wa*. Bogotá D. C.: Banco de la Republica.
- Pinilla, H. G. (2009). *Cosmografías musicales en culturas prehispánicas del suroccidente colombiano*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Ramos, N. (2014). *Bochica gran maestro de los Muicas*. [En Línea]. Recuperado de <http://conocimientosantiguos.blogspot.com.co/2014/06/mitologia-muisca-pintado-al-oleo.html>
- Restrepo, V. (1895). *Los chibchas de la conquista española*. Bogotá D. C.: Imprenta de la Luz. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/chibch/indice.htm>

- Rodríguez, F. J. (1936) *El Carnero*. Bogotá D. C.: Librería Colombiana Camacho Roldan & Cía.
- Sampieri, H. R. (2010, 2006, 2003, 1998, 1991). *Metodología de la Investigación*. (5<sup>ra</sup> Ed). Mexico: Ed. Mcgraw-hill / Interamericana editores, S.A. de C.V.
- Santos, C. R. y Mejía, B. F. (2010). *Mensajes de la Madre Tierra en territorio Muisca*. Bogotá D. C.: Asociación tierra UNA Colombia,
- Sherzer, J. (2000). *Una aproximación a la lengua y a la cultura centrada en el discurso*. Bogotá: (revista Forma y Función). No 13. Universidad Nacional.
- Universidad de Cueca, (2012). *Sabiduría de la cultura Kichwa de la Amazonia Ecuatoriana*. Tomo II. (1<sup>ra</sup> Ed). Cuenca-Ecuador: Quito. Ecuador.
- Universidad. Nacional, (2014). *El camino a la casa madre. Guaiamox*. Bogotá: IDEA [Archivo pdf]. Recuperado de <http://sie.car.gov.co/handle/20.500.11786/33922>
- Velazco, A. D. (2016). *Btyscua: Hacia una 'recuperación' sistémica de prácticas musicales muisca*. (Tesis de grado). Universidad Javeriana. Bogotá.
- Vélez, V. L. (2003). *La investigación cualitativa*. [Archivo en línea]. Recuperado de [www.ude.edu.ar/catedras/campus/file.php/1/moddata/.../Evaluacion\\_cualitatita.pdf](http://www.ude.edu.ar/catedras/campus/file.php/1/moddata/.../Evaluacion_cualitatita.pdf)
- Vílchez, C. (2013). *La escala pentatónica y su uso*. [Archivo en línea]. Recuperado de <http://www.ispmusica.com/isp-en-pdf-gratis/numeros-del-108-al-112/126-grupos-musicales/escalas-guitarra/1829-las-escalas-pentatonicas-y-sus-usos.html>

## 12. Bibliografía de imágenes

**Figura 1:** Territorio muisca a la llegada de los españoles. (Tomada de Shadowxfox).

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Mapa\\_del\\_Territorio\\_Muisca.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/35/Mapa_del_Territorio_Muisca.svg)

**Figura 2:** Templo del Sol Sogamoso (Tomada de). <http://socialtour.co/pages/view/4387/museo-templo-del-sol-sogamoso-boyaca-museo-arqueologico>

**Figura 3:** Mito de Bachue. (Tomada de). Texto. *Así éramos los muiscas*. Giraldo. M.

**Figura 4:** Balsa Mhuysqa. (Tomada de).

<https://7rumbos.wordpress.com/2015/11/07/una-leyenda-maldita/>

**Figura 5:** Mama Luka y güia Suaie. (Tomada de). Archivo Personal. Ignacio. Suaie

**Figura 6:** Mhuysqas Cantando. (Tomada de). Archivo Personal. Antonio Kulchavita

**Figura 7:** Caracoles *Strombus sp.* (Tomada de). Texto. *Boletín de arqueología*. Legast, A.

**Figura 8:** Caracol *Turbinella sp.* (Tomada de). Texto. *Boletín de arqueología*. Legast, A.

**Figura 9:** Caracol *Negro*. (Tomada de). Texto. Atlas Arqueológico. *Los chibchas de la conquista española*. Restrepo. V.

**Figura 10:** *Chiflo* torbellinero de 8 tubos. (Tomada de). *Btyscua: Hacia una 'recuperación' sistémica de prácticas musicales muiscas*. Velazco. A.

**Figura 11:** Flauta de Hueso. Museo arqueológico de Sogamoso. (Tomada de). González. N.

**Figura 12:** Ocarina. (Tomada de). Texto. Atlas Arqueológico. *Los chibchas de la conquista española* Restrepo. V.

**Figura 13:** Pito. (Tomada de). Texto. Atlas Arqueológico. *Los chibchas de la conquista española* Restrepo. V.

**Figura 14:** Sabedor U´wa tonaco la *tawara*. (Tomada de).

<https://www.youtube.com/watch?v=pdxTu4VrOTo>

**Figura 15:** Tambores de doble membrana de la Sierra Nevada. (Tomada de). Texto. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bermudes. R

**Figura 16:** Mapa Ruta Kichwa. (Tomada de). Texto. *Nuestros Ancestros contaron la Historia de los Kichwa en esta tierra*. Min. Ambiente.

**Figura 17:** Pueblo Kichwa. (Tomada de). Texto. *Nuestros Ancestros contaron la Historia de los Kichwa en esta tierra*. Min. Ambiente.

**Figura 18:** Sabedores y Médicos. Texto. *Nuestros Ancestros contaron la Historia de los Kichwa en esta tierra*. Min. Ambiente.

**Figura 19:** Sabedor Kichwa. Texto. *Nuestros Ancestros contaron la Historia de los Kichwa en esta tierra*. Min. Ambiente.

**Figura 20:** Taita Isaías realizando un canto. (Tonada de). Archivo Personal. Taita Isaías.

**Figura 21:** Capador del pueblo Siona. (Tonada de). Texto. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

**Figura 22:** Taita Isaías tonado el capador. (Tonada de). Archivo Personal. Taita Isaías.

**Figura 23:** Armónica diatónica. <http://www.armonicas.org/hohner/>

**Figura 24:** Taita Isaías Tocando la armónica. (Tonada de). Archivo Personal. Leonardo Díaz.

**Figura 25:** Wayra. (Tonada de).

<http://www.historyofbp.org/waira/>

**Figura 26:** Taita Isaías usando la wayra en uno de sus cantos en la ceremonia de yagé. (Tonada de). Archivo Personal. Taita Isaías.

**Figura 27:** Percusión. Motivo de rítmico. Tabor y maracas. Canto. Guexica Gua.

**Figura 28:** Cierre. Motivo de rítmico. Tabor y maracas. Guexica Gua.

**Figura 29:** Motivo rítmico 1 de la voz. Canto. Guexica Gua.

**Figura 30:** Motivo rítmico 2 de la voz. Canto. Guexica Gua.

**Figura 31:** Clave, armadura y métrica. Canto. Guexica Gua.

**Figura 32:** Frase y semi-frases. Canto. Guexica Gua.

**Figura 33:** 1<sup>ra</sup> Semi-frase. Canto. Guexica Gua.

**Figura 34:** 2<sup>da</sup> Semi-frase de tema A y B. Canto. Guexica Gua.

**Figura 35:** 2<sup>da</sup> Frase y semi-frases. Canto. Guexica Gua.

**Figura 36:** 1<sup>ra</sup> Semi-frase del tema B. Canto. Guexica Gua.

**Figura 37:** 2<sup>da</sup> Semi-frase tema B prima. Canto. Guexica Gua.

**Figura 38:** Ritmo de la Wayra. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 39:** Cierre. Ritmo. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 40 a 60:** Motivos rítmico de la Voz. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 61:** Clave, armadura, métrica. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 62:** Parte A. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 63:** Frase 1. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 64:** Frase 2. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 65:** Frase 3. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 66:** Parte B. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 67:** Frase 4. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 68:** Frase 5. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 69:** Frase 6. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 70:** Parte C. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 71:** Frase 7. Canto Conjuero del Yagé.

**Figura 72:** Frase 8. Canto Conjuero del Yagé.

## 13. Anexos

### **Entrevista a Ignacio Murrillo Tovar Suaie (Mhuysca)**

12 de Marzo del año 2018.

➤ Reseña Ignacio Suaie:

**Ignacio:** Yo soy de aquí de Bogotá no soy mhuysca raizal digamos de un linaje.... Que tenga apellido, nada de eso yo nací aquí en Bogotá y lo único es que comencé en el año 77, tuve la posibilidad de estudiar en una institución.... muy inquieto por el estudio de las tradiciones y hay conocí a un anciano Venezolano que hablaba de que américa tenía una tradición sagrada que valía la pena investigarla, entonces desde ahí comenzó... comencé a viajar al norte a Estados Unidos a México donde tuve la oportunidad de conocer tradiciones como la Lakota, algunas tradiciones Purépechas, Mexicas y Huicholes en México investigando con la orientación ya de que me podían aportar para la recuperación de lo Mhuysca aquí, que no existía en Bogotá nada en ese tiempo no se hablaba nada, entonces a partir de ahí tuve también muchos encuentros en centro América con los Mayas todo eso lo reseño en un texto y en unos programas de radio que se van a editar en la radio Boliviana, que me hicieron esas entrevistas y de ahí pues he, hay unas búsquedas más decididas en el Putumayo a través del yagé y de unos ancianos y después en el Amazonas y en el Amazonas ya comienzo digamos a darme cuenta de la importancia que tienen las tradiciones que rodean el centro del país como el Amazonas y la Sierra y después investigo en la Sierra y me quedo con esas dos tradiciones donde siento que nos han dado muchas luces digamos para investigar lo Mhuysca, a partir de esa investigación también escojo la música como mi profesión como una manera digamos de indagar, digamos por una cualidad personal y por una manera de indagar las tradiciones y convencidos de que el arte y todo el lenguaje simbólico de las artes tienen un camino para construir ser humano para estos nuevos tiempos. Yo soy graduado y soy maestro en composición musical del conservatorio de la universidad nacional y tengo estudios en tradiciones folclóricas en una universidad de Antioquia, porque tuve la oportunidad de dirigir un centro de investigación musical en el conservatorio del Tolima, si yo dirigí ese conservatorio, ese centro de investigaciones y realicé investigaciones en el Putumayo, en varios

lugares del país, a través de ese centro que dirigí en ese tiempo. Eso es como más o menos brevemente lo que yo podría decir de un recorrido.

➤ Comunidad de Raquira

**Ignacio:** Este lugar en Raquira fue conseguido por nosotros, por un grupo de personas, el jate Antonio, este servidor, Henry, un médico que se llama Eduardo Rueda que es ahora el director del instituto de biomédica de la universidad javeriana y si quiere puede entrevistarle a él, él es parte de nuestra comunidad y otra persona que está en Canadá que ya no está, ese lugar donde está viviendo Henry en Raquira fue el foco donde se inició las investigaciones de cómo recuperar lo Mhuysqa y desde ahí se inició un proceso de comunidad, que ha sido compartido con los ancianos del Amazonas de la Sierra, ancianos de otras etnias y mucha gente que ha llegado ahí a colaborar, en ese lugar se trabajaron 9 años con un mamo de la sierra llamado Mama Luka con el que fue que nos formamos y con el que fue que definitivamente conformamos el camino de lo Mhuysqa de manera ya concreta, con ayuda de él y de unos ancianos del Amazonas para darnos cuenta que era posible recuperar, sin ser por allá algo misterioso, recuperar una cultura a través de una metodología que está expuesta en el texto que edito la universidad nacional, en el 2012 que se llama el camino de la casa madre Guaiamox, que es una investigación hecha por el instituto de estudios ambientales.

➤ ¿Cómo ven la música los Mhuyscas?

**Ignacio:** El canto y la danza que es específicamente los dos elementos con las que este servidor se acercó a algunas etnias tanto como del Amazonas como de la Sierra fue muy importante en el papel de la recuperación de lo Mhuysqa, porque en el canto y la danza es donde se condensa muchas de las palabra de los consejos y las visiones de los ancianos con respecto digamos a lo que es lo íntimo, digamos en el sentido de principios éticos, a través de principios es que se trasmite la tradición, a través de cantos y danzas es que se enseña la tradición, a través del canto y la música es que ahí se permanece, se guarda digamos el pensamiento tradicional y fue a través del canto y la danza que permitió descubrir que es de esa manera que las etnias tradicionales transmiten el conocimiento y que es desde ahí, digamos recoge mucho del pensamiento de las matrices de pensamiento que se pueden poner en práctica, que se pueden abordar, que se pueden practicar, que se pueden enseñar, la música en el canto y la danza adquieren un papel

protuberante porque es desde ahí donde se considera que se hace una relación directa con la naturaleza es con el canto y la danza y no de otra manera.

- ¿Se podría decir que la música Mhuysqa es medicina?

**Ignacio:** Si, eh, en toda la música de América, en todas las músicas indígenas, la música está relacionada con el acto de curar, si en todo donde usted encuentre, la música, no tiene la lógica de representacional del arte occidental, si no la música tiene la lógica prestacional del mito en donde el mito se expone para evitar que las personas caigan en el error y puedan caminar de manera armónica por la madre tierra, por lo tanto el sonido y lo que contiene el sonido es una medicina que actúa sobre la conciencia de los hombres y que al actuar en la conciencia la expande y los seres humanos adquieren una claridad para caminar bien, cumplir bien su misión como seres humanos y ese es el principio de toda medicina y de toda curación que más o menos establece la ancestralidad inclusive no solamente aquí sino en el África y en el Japón, todas las músicas ancestrales tienen una relación con el cuidado de la vida, con la curación y a la ruptura de esos principios es lo que le llaman enfermedad, por lo tanto si es el comienzo, la música tiene un principio vital como medicina entonces por eso es curación es terapia.

- ¿Qué consejo le daría a los músicos que sienten ese llamado interior hacia estas músicas, después de salir de una institución o una academia, pero siguen teniendo una búsqueda hacia unas músicas más tradicionales ancestrales?

**Ignacio:** Es que el consejo que yo les daría a los músicos es que ya tienen con el conocimiento de la música occidental con digamos con la gramática, el solfeo, con los principios teóricos de la armonía, del contrapunto, la orquestación y la composición, es un instrumento valiosísimo para poder entender ahora el sentido profundo de las músicas que no tienen escritura, de las músicas que no tienen tradición teórica, sino que tienen una tradición mítica y el mito los va a hacer, les va a exigir nos va a exigir meternos en otra lógica de la música y es una lógica que toca el sentir, el corazón podríamos hablar y de esa manera poder entender, digamos otras visiones del sonido y del movimiento, entonces creo que estudiar las músicas indígenas y las músicas del mundo, les da la oportunidad a un músico de adquirir una ética y unos principios y un instrumento para ser mejor ser humano, entendiendo que siendo mejor ser humano la música se puede posibilitar en

ese ser humano como un vehículo para expandir conciencia y para educar a la humanidad. Entonces aconsejo estudiar profundamente estas músicas con el corazón.

➤ Acerca del canto Guexica Gua

**Ignacio:** El cerro de Monserrate es un cerro que para los Mhuysqas, es como decir hay mora un principio de autoridad, un principio espiritual que al subir el cerro de determinada manera, si? siempre los grandes cerros han sido lugares sagrados, como las lagunas, los desiertos, altamar, lugares prístimos donde hay un magnetismo especial la gente, especialmente el mundo indígena los elige como lugares sagrados y esos lugares sagrados es donde la gente va a concentrarse, estas alturas de este cerro, es un cerro tutelar para todo el valle, la sabana de Bogotá y los mhuysqas de hecho, lo tenían como un cómo decir como un cerro tutelar, como un guardián, un principio de autoridad, como un lugar donde se recibe y emana eh... conexión con lo sagrado por decir así eso para los mhuysqas, pero en la conquista eh... llegaron tres fuerzas que son la fuerza del militar, la fuerza religiosa y la fuerza de los gobernantes de los políticos, la fuerza de los religiosos detectaron que todo lugar donde los nativos americanos hacían ofrendas y tenían una religiosidad debía ser desaparecido, entonces en todos esos lugares pusieron iglesias, esa es una tesis que sale de unos estudios en México, Entonces en todo lugar donde hay iglesias eran lugares sagrados donde los antiguos eh.. realizaban sus conexiones con lo divino y entonces en el cerro de Monserrate eligieron unos curas que usted puede leer la historia del centro del cerro de Monserrate, eligieron ese lugar y en un comienzo ahí hubo fue una virgen pero después quitaron esa virgen y pusieron al señor de Monserrate , pusieron una iglesia , esa iglesia es la del señor de Monserrate que corresponde a un icono del Cristo pero que viene de España de un lugar que se llama Monserrat que quiere decir Sierra de Montañas, si ? allá también en España hay una sierra de montañas y de allá se les pareció que había una sierra de montañas aquí parecida el cerro del cable y todo y le pusieron el señor de Monserrate y le pusieron el nombre igual como existe en España y pusieron el icono del señor caído y al otro lado está el cerro de Guadalupe que es el cerro ya que pone el icono de la virgen de Guadalupe entonces ahí está muy simbólicamente lo femenino, lo masculino y hacemos una lectura desde el cristianismo, el señor caído dentro del cristianismo y para el mundo indígena tomo esto del mundo indígena eh cuando Cristo primero es un anciano que tiene el pelo largo hablaba en las montaña ósea era como una mamo, tenía manta aquí tenía un poporo, el poporo era un librito que tenía el antiguo testamento, ósea él era

un anciano y ese anciano se sacrificó por la humanidad pero al sacrificarse recogió la basura de toda la humanidad, si? y al resucitar dicen los ancianos el devolvió esa basura, la convirtió en vida, entonces tiene los dos elementos, con uno recogió toda la dificultad de la humanidad y con otra los curo, si? curo a la humanidad entonces por eso hablo de un acto chamánico. Él era como un chamán curando a la humanidad así lo ven los indígenas tanto del norte como de acá, entonces hice referencia y el canto tiene ese sustento porque le hace venia y reverencia a llegar a caminar para curarlos, caminamos los cerros para curarnos, para limpiarnos porque hay una metodología del caminar subir una montaña es sanarse, es dejar todas las dificultades y bajar una montaña es bajar con propósitos para cumplirlos y para traer abundancia.

Está en un pulso de tres, ese pulso de tres es un pulso que lo hemos estudiado, pensamos que el pulso de tres en un pulso que perdura en las músicas, tanto folclóricas y en el deje del cuerpo de los seres humanos que tenemos en el altiplano de ahí las músicas de las cantadoras de Barbosa, la carranga y muchas músicas que tienen unas raíces tienen un ritmo de tres y el cuerpo de los seres humanos, está en una tesis de musicología que habla que los pulsos de las músicas antiguas perduran en los cuerpos de las personas y lo mismo que el canto, entonces hemos tomado ciertos elementos intuitivos y desde ahí es que hemos construido estas canciones de manera en un pulso de tres y también desde investigaciones intuitivas y con el deseo de recuperar, no estamos diciendo que esa es la música indígena antigua ni no, es la nueva música mhuysqa cargada de significado porque creemos que el significado de la manera cultural de hacer esos cantos y el papel que cumplen es lo más importante más que intentar hacer rescates arqueológicos que son imposibles.

➤ ¿Se podría decir que la música carranga es descendiente de la música mhuysqa?

**Ignacio:** Si, podríamos decir que hay elementos ancestrales y resiste un análisis es que la carranga logra digamos simbólicamente interpretar elementos antiguos que resaltan en el momento de ver uno bailar los campesinos y de ver como el mundo indígena inclusive de la sierra, del cauca, todos los campesinos sienten están muy cercanos a la lógica de la música carranguera y dicho la música carranguera interpreta un imaginario del campesino y en el campesino está el sustento de una memoria que se perdió que era antigua de la gente autóctona, entonces si podemos decir que esta música campesina me inspira y tiene una relación con una música muy antigua, pero que esta puesta ahora en el contexto de la música popular carranguera

que hay una diferencia entre música tradicional, música popular y música autóctona, cada una de esas categorías musicales tienen una diferencia.

➤ **Ignacio complementa diciendo:**

Eh... la música muisca que está saliendo es una música que está basada en los estudios de muchas músicas indígenas del mundo especialmente de América que tuve la oportunidad de investigar, músicas de los Lakota, música de los indígenas Puebla, de los Pawnee, etc. Mucha música que he investigado, de los mayas de los Lenca en centro América que he estado, digamos, de manera personal allá investigando esas músicas, de la música de la riqueza musical de los indígenas de acá de Colombia, la Sierra del Cauca, del Putumayo, de la música rituales del Amazonas y del Perú de Bolivia etc. Entonces de un análisis y del contenido y de la riqueza étnica y espiritual que tienen esas músicas he tomado los elementos especialmente de dos etnias eso sí quiero decir del Amazonas y de la Sierra he tomado matrices sonoras, matrices rítmicas, matrices de sintaxis y matices de contenidos profundos para ver cuál es el papel que tiene la música en el desarrollo del ser humano porque ante todo estas músicas, eh., tienen un mensaje ético profundo espiritual para los seres humanos y de ahí he tomado todos los elementos para construir y ponerlos en el contexto de lo muisca por eso hablamos de que estamos reconstruyendo o restaurando una tradición, no estoy hablando que los cantos que hacemos nosotros sean los que cantaban los muiscas hace quinientos años, no es verdad, no me atrevería ni quiero hacer eso, sino contiene los elementos más vitales que nos han entregado que ha perdurado a través de las etnias vivas y toda esa riqueza la hemos deslizado al territorio y la hemos puesto en el contexto de la recuperación de la cultura muisca en eso quería aportar y ser claro para que lo tenga presente.

## **Entrevista a Isaías Muñoz Macanilla (Kichwa)**

**19 de Julio del año 2017**

➤ **Reseña**

**Isaías:** Digamos de parte de los conocimientos tradicionales de la parte del yagé, pues mis abuelos todos eran muy grandes eh chamanes es decir curacas como le decíamos anteriormente no? por parte de mi papa, pues amazónicos de chorrera gente que manejaban las dos culturas del yagé y de mambe y ya por parte de mi mama viene de Ecuador también de un mayor muy sabio, entonces mi papa aprendió de muy pequeño, entonces yo también comencé de muy pequeño de 5 años que me acuerdo yo tomaba yagé ya!! y bueno se siguió todo un proceso de toda la vida de ir aprendiendo entonces como uno toma uno la planta sagrada y a veces uno mira muchas cosas, pero más de eso como para que se toma la medicina, entonces cuando mi papa curaba yo me sentaba al lado de mi papa a poner cuidado como curan ellos, hay ya uno entonces entra a ese camino de aprender a curar, entonces a los tiempos mi papa me mando por un camino y me fui por ese camino, allá adelante había una abuelita parada en el camino, entonces llegue salude la abuelita y me dijo por aquí muy poca gente viene usted tiene buen corazón dijo siga por este camino me fui por ese camino, dele cuando vi adelante me encontré un mayor sentado en un asiento bonito con un libro grande, así llegue salude al abuelo y me dijo lo mismo que me dijo la abuela usted tiene buen corazón porque muy poca gente llega dijo, entonces le dije que yo quería prender a curar allí a ese mayor, bueno entonces me trajo una niña ya bien enfermita ya pa morirse y me dijo cure, yo no se le dije, me dijo no si usted puede me dijo así yo comencé a curar a esa muchacha tiene como unos 10 años ya entonces comencé a curar así curar lo que me salía mi esencia cuando estaba curando ya la niña se estaba poniendo bonito, me dijo mijo usted puede me dijo, así pero él no miraba nadie si al libro, dijo cuándo no pueda me dijo se acordara de mi dijo así no más, hizo una mano así y yo miraba allá el Dios y ahí comencé, yo en ese conocimiento y bueno a lo largo tiempo también tuve una Bendiciones de mi Dios, en la cuales me dijo que a pesar de que usted está aprendiendo curación me dijo así, su misión es otra me dijo de organización, me dijo otra palabra me dijo no se preste para nadie, pero cuando pida un favor hágalo con toda voluntad, ese es el camino del curandero pero el yagé tiene dos caminos también, también se aprende de Brujos para ser mal a la gente entonces, el que es curandero será curandero ya entonces uno hace yo pongamos yo he tomado solo en la casa, entonces los abuelos ancestros

vienen cantando cantan y va uno cogiendo despacio, entonces por eso las canciones tienen un sonido que eso no lo puede interpretar muchos mayores, porque eso viene cogido de arriba de mi Dios, entonces cuando ya mi papa falleció, tome solo y cuando tome solo ya mire muchos mayores estaban allí en la maloka donde estaba yo tenían collares y todo, bueno después otro sábado tome otra vez y ahí fue diferente ya entro de brujos entonces cuando entraron así entraron unos 5 mayores a bailar a la sala, pues a uno le dan ganas de bailar en el momento, cuando llegan los mayores a bailar pues uno también sale a bailar cuando me dije a bailar por allá me empujaron casi me botan, me fui entonces a la olla a mirar porque me empujaban a mí no eran buenos eran malos, estaba estudiando cuando pun entraron un poco de micos y ese olor hediondo salí a vomitar, cuando salí a vomitar me quitaron la pinta que decimos nosotros bueno y en ese momento quede como vacío, entonces yo pedí pinta a mi Dios, Dios mío dame pinta cosas del remedio y del poder de Dios bajo una luz de arriba me cubrió todo el cuerpo, dijo esta es mi pinta dijo así quítelo si puede ya estaba de arriba ya eso es lo que yo tengo entonces casi no se maneja,

➤ **¿De qué hablan los cantos del yagé?**

**Isaías:** Entonces mis canciones tienen muchos sonidos de espiritualidad hay muchas canciones también que ya por que toca nombrar espíritu, espíritu de agua, espíritu de monte, espíritu del aire de todo eso ya se nombra entonces ya es como el idioma que se entiende.

Entonces por eso cuando, cuando uno canta pues tiene muchas cosas dependiendo como este el enfermo, que espíritu tiene en el cuerpo, entonces así se canta también, entonces nosotros decimos sacha wayra, sacha: monte wayra: aire, entonces plantas del viento por eso cuando uno vamos a decir tututu waty entonces ahí dice tutu: viento waty: diablo el viento saca ese espíritu y lo lleva, entonces eso es lo que se canta y mucha cosas, cuando decimos en idioma de nosotros decimos este sacha sacharuna sasharuna: madre de monte también se canta yaku yakumama yakumama: es madre del agua entonces se canta se canta y cuando se nombra ellos escuchan “me están nombrando a mí que valla”

Entonces las canciones tienen digamos, cuando yo pongamos la parte mía, cuando estoy conectado en los sonidos se me presentan mis mayores, llegan ellos también a curar, yo estoy cantando ellos están haciendo las curaciones por eso mis canciones, uno cogido del remedio digamos así llegan del aire. Eso es lo que casi no se maneja porque eso no sabe de manejo de

espíritu por que viene mucho de diferentes maneras de esos antiguos mayores, mi papa cantaba una canción muy linda.

➤ **La Cultura Kichwa del Taita Isaias**

**Isaias:** Mi cultura este pues yo tengo las dos culturas tengo Murui y Kichwa pero lo que yo más me ha pegado es kichwa entonces pues inclusivamente pues he sido autoridad de los pueblos indígenas en Colombia y le digo así porque yo comencé como autoridad, como le decía al inicio, manejando asilar de los 6 pueblos indígenas en municipio de puerto Leguízamo comencé, después pase a trabajar ya como asesor espiritual de la Onic, ahí trabaje también, de ahí pase a trabajar a nivel de los 6 departamentos del amaz onas de la Opiac, trabaje 3 años y hoy en día pues trabajo por mi pueblo en este momento estoy manejando 19 comunidades, 19 comunidades entre amazonas y Putumayo, entonces pues esa es la forma, si uno entonces, uno toma remedio cuando yo trabajo allá en las comunidades, es para direccionar a los líderes si, a ver como se trabaja en comunidades, por eso nuestras culturas todos los gobernantes tienen que tomar yagé, para que se den cuenta, porque así por encima no se mira, pero entonces ya uno toma remedio ya aconsejando entonces ya se mira cual es la responsabilidad, entonces así se ordena por eso el remedio sirve para muchas cosas para ordenar, direccionar, todo eso.

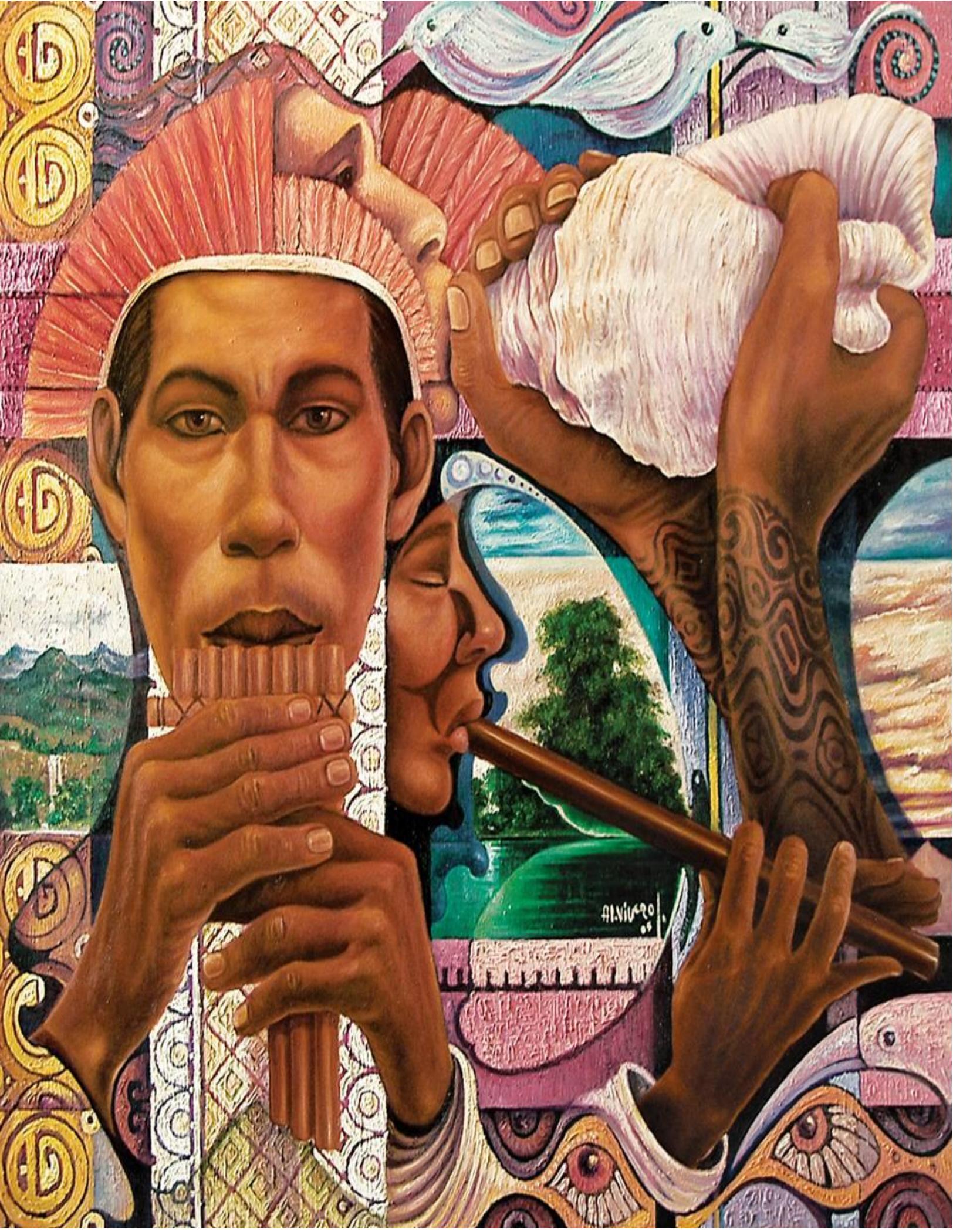
➤ **¿Qué papel tiene un instrumento como la armónica en el ritual del yagé?**

**Isaias:** Bueno anteriormente, anteriormente cuando nosotros le comentábamos esto (la armónica), es moderno, anteriormente era puro canciones de nuestros abuelos, de nuestras tradiciones, entonces nosotros tomamos con mi papa tome 20 años con el pero entonces era en silencio solamente canciones de ellos, entonces ya viene la armónica y entonces tiene un sonido que es como una terapia espiritual, como uno este sonido para uno poder este, armonizar, revivir, dar animo al espíritu y es lo mismo la guitarra eso son nuevos, pero sirven mucho para uno conectarse también, entonces ya uno se va metiendo digamos al ruido porque como le digo los tiempos de antes fueron muy silencio. El sonido de la armónica, este sonido digamos diferentes mayores manejan su sonido, cada cual va cogiendo lo suyo, entonces es como uno se va conectando, ese sonido cuando uno está bien borracho así parte de remedio, suena en el espacio, entonces hay un sonido que, para mirar allá, digamos el templo de Dios hay un sonido que suena

como suenan las trompetas del cielo ahí vienen en el sonido de las cornetas que ellos cantan en el espacio.

Entonces eso también la música tiene sonido las canciones no muy altas sino un sonido suave, para poder ir direccionando a la gente, porque el sonido muy duro como uno está en un estado de un 6 sentido entonces muy fuerte, entonces si uno lo lleva la música me he dado cuenta a un ritmo suave se conecta.

En el canto se nombra el espíritu de la planta sagrada del yagé, entonces en eso no más el sonido entonces ese sonido viene del sonido de los abuelos, porque ellos cuando cantaban, cantaban a la planta y al espacio para poder limpiar, entonces eso ya limpia.



*Cantos en la música ritual ancestral Mhuysqa de Raquira y kichwa de Leguizamo*

# **CANTOS EN LA MÚSICA RITUAL ANCESTRAL MHUYSQA DE RAQUIRA Y KICHWA DE LEGUÍZAMO**

**Andrés Leonardo Díaz Herrera**



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias sociales Humanidades y Ciencias Políticas

Pregrado en Música

Zipaquirá, 2018

## **Transcripción de los cantos**

**MHUYSQA**

**GUEXICA GUA “Cerro Abuelo” (Monserrate)**

**KICHWA**

**CONJURO DEL YAGE**

# GUEXICA GUA

"Cerro Abuelo"  
(Monserrate)

Comunidad Mhuysca

♩ = 144

**A** Intro Voz a Capella

Gue xi ca Gua Cho gue su a Gue xi ca Gua Cho gue su a

**Responsorial**

*mf* *f*

**B** Voz Sola

Ip Kua Zy ta Mue Guy Hiz qa Ip Kua Zy ta Mue Guy Hiz qa

**Responsorial**

*mf* *f*

**A** Voz sola

Gue xi ca Gua Cho gue su a Gue xi ca Gua Cho gue su a

**Responsorial**

*mf* *f*

**B** Voz Sola

Ip Kua Zy ta jey MueGuyHiz qa Ip Kua Zy ta jey Mue Guy Hiz qa

**Responsorial**

*mf* *f* 4x

The musical score is written for voice and two percussion instruments: Maracas and Tambor. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 144. The score is divided into four systems. Each system contains a vocal line and two percussion lines. The vocal line includes lyrics and dynamic markings (mf and f). The percussion lines show rhythmic patterns with accents. The first system is an 'Intro Voz a Capella' with lyrics 'Gue xi ca Gua Cho gue su a' and a 'Responsorial' section. The second system is 'Voz Sola' with lyrics 'Ip Kua Zy ta Mue Guy Hiz qa' and a 'Responsorial' section. The third system is 'Voz sola' with lyrics 'Gue xi ca Gua Cho gue su a' and a 'Responsorial' section. The fourth system is 'Voz Sola' with lyrics 'Ip Kua Zy ta jey MueGuyHiz qa' and a 'Responsorial' section. The score ends with a double bar line and a repeat sign, with '4x' indicating four repetitions.

*Cantos en la música ritual ancestral Mhuysqa de Raquira y kichwa de Leguizamo*

**A** 34 E je Au ia E je Au ia E je Au ia E je Au ia  
Voz Sola Responsorial

**B** 42 E je Au ia E je Au ia E je Au ia E je Au ia  
Voz Sola Responsorial

jey.....  
Coda 50

# Canto Conjuro del Yage

Taita Isaias

♩ = 130

**A**

Voz

Wayra

*mf*

*mf*

5

9

**B**

13

17

21

*Cantos en la música ritual ancestral Mhuysqa de Raquira y kichwa de Leguizamo*

The image displays a musical score for a vocal and instrumental piece. It is organized into five systems, each consisting of a vocal line (labeled 'Voz') and a Wayra line (labeled 'Wayra').

- System 1:** The vocal line begins at measure 25. The Wayra line features a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** The vocal line starts at measure 29. A 'C' time signature change is indicated above the staff. The Wayra line continues with the eighth-note accompaniment.
- System 3:** The vocal line begins at measure 33. The Wayra line continues with the eighth-note accompaniment.
- System 4:** The vocal line starts at measure 37. The Wayra line continues with the eighth-note accompaniment.
- System 5:** The vocal line begins at measure 41. The Wayra line continues with the eighth-note accompaniment.

The key signature is E-flat major (three flats), and the time signature is common time (C). The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

