

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

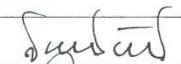


Sistematización y análisis del tema ganador modalidad autor/compositor e intérprete en el marco del Festival Internacional de Música Popular Amazónica "El Piraricá de Oro". Versiones 2008-2010.

Presentado por el estudiante:

Fernando Pián Acuña
Pedro Bernal Méndez

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

El trabajo contribuye a ampliar el conocimiento acerca de la cultura musical guayaqueña y el enfoque investigativo aporta al objetivo adicional del proyecto Consulta Creativa. Las estructuras y/o categorías sometidas al análisis resultan adecuadas para desarrollar la pregunta de investigación y en el alcance de los propósitos del trabajo de grado.

	NOMBRE	FIRMA
Jurado 1-lector	Victoriano Valencia	
Jurado 2-lector		
Jurado 3-asesor	Ornel Beltrán	
Jurado 4-asesor	Alexandra Palomino	

CALIFICACIÓN FINAL (4.6) Cuatro Sers

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá, a los 10 días del mes de septiembre de 2015.

**SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS DEL TEMA GANADOR, MODALIDAD
AUTOR/COMPOSITOR E INTÉRPRETE, EN EL MARCO DEL FESTIVAL
INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR AMAZONENSE “EL PIRARUCÚ DE
ORO”, VERSIONES 2008-2010**

Fernando Picón Acuña
Pedro Bernal Méndez

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia –UPN-
Facultad de Música
Programa Colombia Creativa
Licenciatura en Pedagogía Musical
Bogotá
2015

**SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS DEL TEMA GANADOR, MODALIDAD
AUTOR/COMPOSITOR E INTÉRPRETE, EN EL MARCO DEL FESTIVAL
INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR AMAZONENSE “EL PIRARUCÚ DE
ORO”, VERSIONES 2008-2010**

Fernando Picón Acuña
2009175102
Pedro Bernal Méndez
2009175059

Monografía para optar por el grado de
LICENCIADO EN PEDAGOGÍA MUSICAL

Directores:
Omar Eduardo Beltrán
Ivón Palomino

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia –UPN-
Facultad de Música
Programa Colombia Creativa
Licenciatura en Pedagogía Musical
Bogotá
2015

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 4

I. Información General


Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	SISTEMATIZACION Y ANALISIS DEL TEMA GANADOR, MODALIDAD AUTOR/COMPOSITOR E INTERPRETE, EN EL MARCO DEL FESTIVAL INTERNACIONAL D MUSICA POPULAR AMAZONENSE "EL PIRARUCU DE ORO", VERSIONES 2008-2010
Autor(es)	BERNAL MENDEZ PEDRO; PICON ACUÑA FERNANDO
Director	OMAR EDUARDO BELTRAN RUIZ, IVON PALOMINO
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 137 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL UPN.
Palabras Claves	Música popular, Música Popular Amazonense, sistematicidad,

2. Descripción

El festival internacional "El Pirarucú de oro" es el evento musical que desde la ciudad de Leticia, en el Amazonas, convoca anualmente a todos los actores musicales de la triple frontera que conforman los países de Colombia, Brasil y Perú, para la producción y recreación de la Música Popular Amazonense –MPA-, género musical propio de la región natural pan amazónica. El presente estudio documenta, desde la sistematización y el análisis a la luz del planteamiento de sistematicidad (Lambuley, 2002), el tema ganador en la categoría autor/compositor e intérprete del Festival, versiones entre los años 2008 y 2010, para develar en qué medida se están re-creando los elementos musicales que sirven de conectores e identificadores con la categoría Música Popular Amazonense; desde esta perspectiva el estudio pretende aportar elementos analíticos que permitan el paulatino crecimiento y fortalecimiento del Festival.

3. Fuentes

- Acosta et al. 1997. *Estructura y dinámica social, cultural y económica del área P.A.T.* En: Zonificación ambiental para el plan maestro colombo-brasilero. Bogotá, p. 269
- Aristizabal B. Carlos Andrés. *Teoría y metodología de la investigación*. Fundación Universitaria Luís Amigó. Colombia
- Cueva Ramírez, Alejandro. 2013. *25 años del Festival de la Confraternidad Amazónica*. Bogotá, editorial Gente Nueva
- Dávila Ribeiro, Alfonso. 2012. *Músicas Populares Tradicionales del Trapecio Amazónico. ¡¡Egua... La música suena boniito mano!!*. Mincultura, imprenta Nacional. *La cuenca amazónica. Músicas populares urbanas*. En: Revista a Contratiempo No. 3, 1988: 24-37
- Domínguez, Camilo (Ed.) 1999. *Departamento de Amazonas. El hombre y su medio*. Gobernación de Amazonas, Universidad Nacional de Colombia.
- Isuiza Trígoso, Javier. 1999. *Galería de autores y compositores loretanos. Apuntes sobre música popular internacional y peruana*. CTAR-Loreto.
- Niño, Hugo. 2006. *Francisco de Orellana. Descubridor del río de las Amazonas*. Colombia, Panamericana Editorial

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 4	

Ltda.

Londoño, María Eugenia. *Música Popular tradicional e identidad cultural*. En: Revista a Contratiempo No. 3, 1988: 3-10

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, editorial Norma.

Picon Acuña, Jorge Enrique. 2014. *Transformación Urbana de Leticia. Énfasis en el período 1950-1960*. Bogotá, editorial Gente Nueva

4. Contenidos

La investigación que se desarrolla en el presente estudio monográfico es un acercamiento al espacio cultural y musical más importante que se desarrolla en la ciudad de Leticia, capital del departamento del Amazonas, ciudad amazónica, selvática, pluriétnica y pluricultural, enclavada en la margen izquierda del majestuoso "Río Mar", en el maravilloso territorio en donde confluyen las fronteras nacionales de Colombia, Brasil y Perú. Se trata del Festival Internacional de Música Popular Amazonense "El Pirarucú de Oro", evento que se desarrolla cada año y que convoca a quienes se inspiran en los cadenciosos ritmos de la Música Popular Amazonense para el re-encuentro, desde la composición poética, con la idiosincrasia del hombre y la mujer amazónica: cosmovisión, historias, ideales, utopías, sueños y problemas.

El acercamiento investigativo al Festival Internacional "El Pirarucú de Oro" se hace con el propósito de develar, desde la perspectiva académica-musical, la producción puesta en escena a través de la modalidad autor/compositor e intérprete correspondiente a los años 2008, 2009 y 2010, segmento específico del Festival que bajo la estrategia del concurso motiva la creación y re-creación de la Música Popular Amazonense, categoría que representa la identidad musical que vivencian los amazónidas de la cuenca del Gran Río.


Es así como de manera específica el presente estudio monográfico busca sistematizar los temas ganadores del Festival, versiones 2008, 2009 y 2010, para luego proceder con el análisis musical en busca de escrudñar y detectar la pertinencia de los temas socializado en dichos años, confrontado con los parámetros musicales establecidos en el reglamento oficial para la categoría "Música Popular Amazonense". Para lograr lo anterior, la monografía desarrolla Seis (6) capítulos así:

En el primer capítulo se plantea como problema de investigación el hecho de que el Festival Internacional "El Pirarucú de Oro" desde el año 1987 se viene realizando, pero carece de documentos que sistematicen y analicen a la luz de las teorías sobre las músicas populares las composiciones participantes en la modalidad autor/compositor e intérprete, espacio que permite la máxima expresión de la categoría "Música Popular Amazonense", esencia del Festival en comentario.

El segundo capítulo está dedicado a desarrollar el contexto histórico en dos componentes: a) el proceso de construcción de las músicas populares amazónicas y b) los antecedentes del Festival Internacional "El Pirarucú de Oro".

En la segunda parte del capítulo segundo se hace un rastreo histórico de los antecedentes al Festival para significar como desde el año 1958, con el Concurso de Música Amazonense, se empezó a plantear la necesidad de pensar en la construcción de una música propia que identificara al Amazonas musicalmente a nivel nacional.

En el capítulo tercero se aborda los conceptos de música popular y música popular amazonense, fundamentales en el desarrollo de la presente investigación. Con respecto a la música popular se plantea el debate con respecto a la música clásica y música folclórica analizados con la mirada de los procesos hegemónicos y nacionalistas que en

 <small>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 4	

materia cultural sufrieron los países latinoamericanos atendiendo los planteamientos de Carlos Miñana (2006). De manera específica para la conceptualización del concepto Música Popular se consideran los planteamientos de María Eugenia Londoño, Ana María Ochoa (2003) y Olavo Alen Rodríguez.

El capítulo cuarto está dedicado a la comprensión administrativa y musical del Festival Internacional de Música Popular Amazonense "El Pirarucú de Oro", considerándose como documento base de estudio las bases conceptuales y reglamentarias del mismo, así como la Ordenanza No. 036 del 28 de octubre de 2008, la misma que le dio piso legal. La comprensión de la estructura musical del Festival está cimentada en los planteamientos del Maestro Alfonso Dávila Ribeiro que siguen vigentes hasta el día de hoy.

El capítulo quinto desarrolla un minucioso análisis musical del tema ganador del Festival "El Pirarucú de Oro", modalidad autor/compositor e intérprete, versiones 2008, 2009 y 2010. Tomando como referente el principio de sistematicidad planteado por el Maestro Néstor Lambuley Alférez (2002) se hace el análisis sincrónico de cada composición ganadora para develar las relaciones e interacciones entre los niveles internos que las estructuran – reglas de juego (Lambuley, 2002)- de cada uno de los temas ganadores. En consecuencia, el análisis musical de cada uno de los temas ganadores tiene el siguiente derrotero:

1. Estructura de la composición.
2. Análisis de las estructuras rítmicas.
3. Análisis acórdico-armónico.
4. Análisis melódico.
5. Análisis técnico expresivo.
6. Análisis de la relación música-texto.

Finalmente, el presente estudio concluye con el capítulo sexto en el cual se presentan conclusiones y recomendaciones.

Se adjuntan las partituras y fragmentos específicos para una mayor comprensión de los análisis efectuados.

5. Metodología

PARADIGMA DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA.

Existen dos grandes paradigmas de investigación a saber: el paradigma cuantitativo y el cualitativo. En general el paradigma cuantitativo parte del supuesto que "en potencia todos los datos son cuantificables" (Kerlinger, 1975). Para ello se apoya en los fundamentos del positivismo y de la ciencia nomotética (establecimiento de leyes universales) cuya tendencia es hacia la concentración del análisis en las manifestaciones externas de la realidad.

El paradigma cualitativo se orienta a la comprensión de las acciones de los sujetos en función de la praxis, de tal manera que los esfuerzos del investigador se centran más en la descripción, comprensión e interpretación de los significados que los sujetos dan a sus propias acciones.

Según el Dr. Lamberto Vera Vélez, docente adscrito a la Universidad Interamericana de Puerto Rico, "La investigación cualitativa es aquella en donde se estudia la calidad de las actividades y sus relaciones internas para lograr una descripción holística", esto es, que intenta analizar exhaustivamente un asunto o actividad en particular. A diferencia



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 4 de 4

de los estudios cuantitativos, más que determinar la relación de causa y efecto entre dos o más variables, la investigación se interesa en saber cómo se da la dinámica o cómo ocurre un proceso.

6. Conclusiones

1. Una vez realizado el análisis de los temas musicales ganadores del Festival, propuestos en la presente investigación, desde el análisis sincrónico de Lambuley, encontramos que la categoría "Música Popular Amazonense es verificable al menos dos de los temas presentados.
2. El trabajo monográfico contribuye con el fortalecimiento de la Música Popular Amazonense, en tanto se convierte en un referente histórico – musical, base para nuevas investigaciones relacionadas.

Elaborado por: FERNANDO PICON ACUÑA, PEDRO BERNAL MENDEZ

Revisado por: OMAR EDUARDO BELTRAN RUIZ.

Fecha de elaboración del Resumen:

10

09

2015

Resumen (Abstrac)

El Festival Internacional “El Pirarucú de Oro” es el evento musical que desde la ciudad de Leticia, en el Amazonas, convoca anualmente a todos los actores musicales de la triple frontera que conforman los países de Colombia, Brasil y Perú, para la producción y recreación de la Música Popular Amazonense –MPA-, género musical propio de la región natural panamazónica. El presente estudio documenta, desde la sistematización y el análisis a la luz del planteamiento de sistematicidad (Lambuley, 2002), el tema ganador en la categoría autor/compositor e intérprete del Festival, versiones entre el año 2008 y 2010, para develar en qué medida se están re-creando los elementos musicales que sirven de conectores e identificadores con la categoría Música Popular Amazonense; desde esta perspectiva el estudio pretende aportar elementos analíticos que permitan el paulatino crecimiento y fortalecimiento del Festival.

Palabras claves: Música popular, Música Popular Amazonense, sistematicidad.

INTRODUCCIÓN

La investigación que se desarrolla en el presente estudio monográfico es un acercamiento al espacio cultural y musical más importante que se desarrolla en la ciudad de Leticia, capital del departamento del Amazonas, ciudad amazónica, selvática, pluriétnica y pluricultural, enclavada en la margen izquierda del majestuoso “Río Mar”, en el maravilloso territorio en donde confluyen las fronteras nacionales de Colombia, Brasil y Perú. Se trata del Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”, evento que se desarrolla cada año y que convoca a quienes se inspiran en los cadenciosos ritmos de la Música Popular Amazonense para el re-encuentro, desde la composición poética, con la idiosincrasia del hombre y la mujer amazónica: cosmovisión, historias, ideales, utopías, sueños y problemas.

El acercamiento investigativo al Festival Internacional “El Pirarucú de Oro” se hace con el propósito de develar, desde la perspectiva académica-musical, la producción puesta en escena a través de la modalidad autor/compositor e intérprete correspondiente a los años 2008, 2009 y 2010, segmento específico del Festival que bajo la estrategia del concurso motiva la creación y re-creación de la Música Popular Amazonense, categoría que representa la identidad musical que vivencian los amazónidas de la cuenca del Gran Río.

Es así como de manera específica el presente estudio monográfico busca sistematizar los temas ganadores del Festival, versiones 2008, 2009 y 2010, para luego proceder con el análisis musical en busca de escrudñar y detectar la pertinencia de los temas socializado en dichos años, confrontado con los parámetros musicales establecidos en el reglamento oficial para la categoría “Música Popular Amazonense”. Para lograr lo anterior, la monografía desarrolla seis (6) capítulos que a continuación se explican.

En el primer capítulo se plantea como problema de investigación el hecho de que el Festival Internacional “El Pirarucú de Oro” desde el año 1987 se viene realizando, pero carece de documentos que sistematicen y analicen a la luz de las teorías sobre las músicas populares las composiciones participantes en la

modalidad autor/compositor e intérprete, espacio que permite la máxima expresión de la categoría “Música Popular Amazonense”, esencia del Festival en comento. Consecuente con la situación problémica antes planteada, en el presente ejercicio investigativo se propone como objetivo general la sistematización y el análisis de las composiciones ganadoras del concurso autor/compositor e intérprete correspondiente a los 2008, 2009 y 2010 para develar la pertinencia musical con la categoría “Música Popular Amazonense”. A partir de la investigación cualitativa el equipo de trabajo se apoya en la investigación comparativa y analítica para develar la pertinencia antes señalada; así mismo, como metodología específica se utilizó la sistematización de experiencias en atención al nivel de vinculación que han mantenido los dos investigadores, autores de esta monografía, con la organización y desarrollo del Festival¹. Todo el componente investigativo se desarrolló a la luz del Principio de Sistemática de las músicas populares expuestos por el maestro Néstor Lambuley Alférez². Finalmente, la obtención de información se apoya en las fuentes primarias a nivel de las bases conceptuales y reglamentarias del Festival, fichas de inscripción, partituras con líneas melódicas, grabaciones de audio, recurriendo al archivo documental del Departamento de Fomento Ecoturístico y Cultura de la gobernación de Amazonas; fuentes secundarias considerándose como relevantes para el presente estudio los trabajos de los maestros Alfonso Dávila Ribeiro, María Eugenia Londoño y Javier Isuiza de nacionalidad peruana; además fueron consultadas fuentes de la webgrafía como los trabajos de Néstor Lambuley Alférez, Néstor García Canclini, Ana María Ochoa, Ministerio de Cultura de Colombia entre otros. Se aclara que el archivo documental del Festival, entre 1987 y 2008, no existe; esta situación es el argumento para abordar la sistematización y el análisis de las composiciones ganadoras del Festival, modalidad autor/compositor e intérprete referido a los años 2008, 2009, y 2010.

El segundo capítulo está dedicado a desarrollar el contexto histórico en dos componentes: a) el proceso de construcción de las músicas populares amazonenses y b) los antecedentes del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”. En este orden de ideas, el proceso de construcción de las músicas populares

¹ Pedro Bernal Méndez ha oficiado como director artístico del Festival; por su parte Fernando Picon Acuña como jurado calificador.

² Lambuley Alférez, Néstor. Análisis y sistematización de las músicas populares colombianas y latinoamericanas.

Recuperado de: www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

amazonenses se analiza desde el contexto histórico cultural que vivió la amazonia a partir de la irrupción y permanencia europea a través de los imperios de España y Portugal (siglo XVI a XVIII); cada uno de ellos dejó una impronta en materia de las músicas de la península ibérica como la modinha y los romances españoles, que fusionados con la música africana, especialmente el Lundú, darán origen a las primeras formas musicales que servirán de base para iniciar el proceso de construcción de las músicas populares amazonenses y que tendrá su mayor auge y circulación en la postindependencia a través del conector natural del río Amazonas; es así como Iquitos en el Perú; y Manaus y Belem do Pará en Brasil se fueron consolidando como los polos de producción musical amazónica, especialmente con la época de la gomas elásticas. Con la entrega del caserío de Leticia, por parte del Perú a Colombia, año de 1930, paulatinamente se va convirtiendo en otro importante polo de difusión de la música popular amazonense, especialmente cuando hacia la década de los años cincuenta del siglo pasado se dio la transición de ser simplemente un caserío a convertirse en una ciudad amazónica dotada de una significativa infraestructura, incluyendo el auge de la dinámica musical propia de Leticia en lo que fue significativo los aportes de lo maestro Luís Alberto Osorio y José Emilio Erazo, cada uno de ellos aportando las primeras composiciones musicales con temáticas alusivas al contexto amazónico.

En la segunda parte del capítulo segundo se hace un rastreo histórico de los antecedentes al Festival para significar como desde el año 1958, con el Concurso de Música Amazonense, se empezó a plantear la necesidad de pensar en la construcción de una música propia que identificara al Amazonas musicalmente a nivel nacional; esta situación fue retomada con más fuerza en la década de los años ochenta del siglo pasado desde la acción institucional privada y oficial: la Junta Regional de Cultura del Amazonas a través del Festival de la Canción Amazonense y la Oficina de Extensión Cultural del Amazonas, a través del Concurso de Ritmos Autóctonos del Amazonas. Con los antecedentes anteriores, hacia el final de la misma década, el maestro amazónico Alfonso Dávila Ribeiro redireccionó el concurso de ritmos autóctonos y estructuró una nueva propuesta musical dando forma al Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”, vigente hasta la fecha.

En el capítulo tercero se aborda los conceptos de música popular y música popular amazonense, fundamentales en el desarrollo de la presente investigación. Con respecto a la música popular se plantea el debate con respecto a la música clásica y música folclórica analizados con la mirada de los procesos hegemónicos y nacionalistas que en materia cultural sufrieron los países latinoamericanos atendiendo los planteamientos de Carlos Miñana (2006). De manera específica para la conceptualización del concepto Música Popular se consideran los planteamientos de María Eugenia Londoño, Ana María Ochoa (2003) y Olavo Alen Rodríguez. Con los anteriores planteamientos el capítulo tercero de adentra a la conceptualización de la Música Popular Amazonense en lo que es determinante la comprensión de los procesos de mestizaje poblacional que vivió la región amazónica a la luz de los complejos procesos histórico-económico-culturales que la permeó desde la misma época imperial y que actualmente se siguen dando si se considera el fenómeno de la globalización. En la comprensión del concepto se consideran los aportes del Maestro Alfonso Dávila Ribeiro al plantear que las músicas popular amazonenses son *la expresión de la hibridación ocasionada por la influencia de las corrientes musicales continentales*³. Entonces, en la presente investigación la categoría Música Popular Amazonense se entiende, el conjunto de géneros musicales propios del campo simbólico de la cuenca amazónica, como expresión estética de la *hibridación ocasionada por la influencia de las corrientes musicales continentales*, asociadas a los procesos históricos, económicos y culturales del poblamiento regional amazónico.

El capítulo cuarto está dedicado a la comprensión administrativa y musical del Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”, considerándose como documento base de estudio las bases conceptuales y reglamentarias del mismo, así como la Ordenanza No. 036 del 28 de octubre de 2008, la misma que le dio piso legal. La comprensión de la estructura musical del Festival está cimentada en los planteamientos del Maestro Alfonso Dávila Ribeiro que siguen vigentes hasta el día de hoy.

El capítulo quinto desarrolla un minucioso análisis musical del tema ganador del Festival “El Pirarucú de Oro”, modalidad autor/compositor e intérprete, versiones 2008, 2009 y 2010. Tomando como referente el principio de sistematicidad

³ Dávila Ribeiro, Alfonso. (2008). Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”. Documento inédito.

planteado por el Maestro Néstor Lambuley Alférez (2002) se hace el análisis sincrónico de cada composición ganadora para develar las relaciones e interacciones entre los niveles internos que las estructuran –reglas de juego (Lambuley, 2002)- de cada uno de los temas ganadores. En consecuencia, el análisis musical de cada uno de los temas ganadores tiene el siguiente derrotero:

1. Estructura de la composición.
2. Análisis de las estructuras rítmicas.
3. Análisis acórdico-armónico.
4. Análisis melódico.
5. Análisis técnico expresivo.
6. Análisis de la relación música-texto.

Finalmente , el presente estudio concluye con el capítulo sexto en el cual se presentan conclusiones y recomendaciones. Se adjuntan las partituras y fragmentos específicos para una mayor comprensión de los análisis efectuados.

El espacio cultural del Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”, se mantiene como el más importante en la frontera trinacional que comparten los países de Colombia, Perú y Brasil. Por supuesto, como todo espacio sococultural tiene que estar en continua revisión y ajustes, como parte de un proceso de consolidación a nivel nacional e internacional; en este sentido, el presente estudio académico aporta, especialmente a la organización del Festival, conclusiones y recomendaciones que pueden contribuir a tal propósito, para afinar cada vez más la difusión y el fortalecimiento de la categoría Música Popular Amazonense como identidad regional amazónica ante el país y ante el mundo; así mismo, este primer ejercicio monográfico enfocado a entender la esencia del Festival abre otras puertas para continuar profundizando en la comprensión de la pregunta problemática propuesta trazada para esta investigación u otras derivadas de la misma que permitan, cada vez más, el mejoramiento continuo del Festival como condición para la cualificación de la Música Popular Amazonense en cuanto hace referencia a su apropiación, difusión y circulación.

CAPÍTULO 1

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

En la ciudad de Leticia, capital del departamento de Amazonas, ubicado en el extremo sur de Colombia, se ha venido proyectando desde hace 22 años la Música Popular Amazonense (MPA), a través del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”. Dicho festival, organizado por el Departamento de Fomento Ecoturístico y de Cultura –DAFEC— de la Gobernación de Amazonas, es concebido como *“un espacio de articulación y convergencia de las culturas musicales inter-amazónicas”*⁴, evento que tradicionalmente se lleva a cabo en el mes de noviembre con la participación de músicos representantes de la triple frontera: Perú, Brasil y Colombia.

El Festival “El Pirarucú de Oro” está estructurado sobre dos contextos, consecuentes con las dinámicas socioculturales en la amazonia; ellos son; el regional y el internacional⁵. El contexto regional comprende la modalidad intérpretes para la categoría infantil y para los mayores las modalidades de murgas, experiencias sonoras y música tradicional indígena; por su parte el contexto internacional comprende las modalidades autor/compositor e intérpretes reservadas para los mayores. En el marco del objeto de investigación resulta relevante la puesta en escena de la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes, por cuanto es el segmento musical en donde se hace más evidente la impronta, la identidad del Festival, como es el referido a la sonorización de la categoría “Música Popular Amazonense” (MPA).

Si bien es cierto que desde la dirección musical del Festival se han llevado a cabo evaluaciones generales una vez este termina⁶, también es evidente que en las dependencias del Departamento de Fomento Ecoturístico y de Cultura –DAFEC— de la Gobernación de Amazonas –hoy Secretaría de Cultura y Turismo—no se dispone de un estudio relacionado con la sistematización y análisis de los temas

⁴ Gobernación de Amazonas – Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico y Cultura (2009). Folleto informativo sobre el Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro.

⁵ Ibid.

⁶ Sobre este aspecto ver el informe evaluativo en power point elaborado por el maestro Alfonso Dávila Ribeiro, persona que ofició como director artístico musical del Festival “El Pirarucú de Oro”, versión XX del año 2009

participantes en la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes. La importancia de dicho estudio radica en que según los parámetros que tiene la organización del Festival “El Pirarucú de Oro”, la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes es la indicada para la re-creación, difusión y circulación de la “Música Popular Amazonense”, a partir de las composiciones cuya letras se sustentan en el desarrollo de temáticas del contexto amazónico, con el respaldo de los ritmos que circulan en la cuenca del río Amazonas. Siendo así, no es posible conocer y establecer si dicha modalidad, desde el análisis del tema ganador correspondiente a las versiones 2008, 2009 y 2010, a la luz de los planteamientos sobre sistematicidad propuestos por Lambuley (2002), contienen elementos musicales que develan una identidad con la Música Popular Amazonense (MPA) o, por al contrario, se alejan de dicha categoría musical, que en el fondo se constituye en la esencia del Festival.

La carencia de un estudio fundamentado en la sistematización y análisis de los trabajos musicales dados a conocer en la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes del Festival, versiones 2008, 2009 y 2010, es un obstáculo para que desde la Secretaría de Cultura y Turismo de la Gobernación de Amazonas, como ente organizador del evento, pueda proyectar el mejoramiento continuo de la apropiación y práctica de la Música Popular Amazonense (MPA), por parte de los gestores musicales.

Por otra parte, si el Festival cuenta con estudios que anualmente se concentren en el análisis de los trabajos musicales concursantes en la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes, es posible direccionar una política de calidad de la “Música Popular Amazonense”, situación que coadyuva a posicionar y consolidar, paulatinamente, la identidad musical amazónica, en dos sentidos: 1º, a nivel nacional al ocupar la Música Popular Amazonense un lugar destacado en el espectro de las músicas populares de Colombia, en lo que es fundamental la articulación del Festival “El Pirarucú de Oro” con la Red de Festivales de Música Tradicional y, 2º, a nivel internacional, propician do la articulación e inserción en el espectro de las músicas populares latinoamericanas.

Con respecto al período objeto de estudio, la investigación está centrada en el desarrollo del Festival correspondientes a las versiones de los años 2008, 2009 y 2010, considerando que el Departamento de Fomento Ecoturístico y de Cultura – DAFEC— de la Gobernación de Amazonas, no dispone de las fuentes primarias a través de base de datos y documentos de archivo (grabaciones, partituras, entre

otros) que permitan la sistematización y el análisis de las versiones anteriores al año 2008.

En suma, la presente investigación monográfica pretende subsanar la carencia de fuentes de información, que desde la rigurosidad investigativa y académica den cuenta del nivel de apropiación, por parte de los actores musicales regionales, de la categoría Música Popular Amazonense (MPA), aspecto que es fundamental en la consolidación de la identidad musical amazónica, para lo cual se considera como insumo vital de estudio la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”, en los años 2008, 2009 y 2010.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.

¿Las propuestas musicales difundidas a través de la modalidad internacional autor/compositor e intérprete del Festival “El Pirarucú de Oro”, versiones 2008, 2009 y 2010, son pertinentes con la categoría Música Popular Amazonense?

JUSTIFICACIÓN.

El Festival de Internacional de Música Popular Amazonense, “El Pirarucú de Oro”, que se inició en el año de 1987, está concebido *“como un espacio de convergencia y articulación de la cultura musical interamazónica, sus creadores, autores e intérpretes integrados a la compleja vida de la cuenca del Gran Río”*⁷; así, entre los dos últimos meses del año⁸ se abre el telón del Festival para reunir en el escenario de la Concha Acústica del Parque Orellana de la ciudad de Leticia, capital del departamento de Amazonas, a los compositores de la triple frontera

⁷ Gobernación de Amazonas – Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico y Cultura (2009). Folleto informativo sobre el Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro.

⁸ El XIX Festival “El Pirarucú de Oro” se llevó a cabo entre el 20 y el 23 de noviembre de 2008, buscando la coincidencia con la fiesta de Santa Cecilia, patrona de los músicos, que se conmemora el 22 de noviembre; el XX Festival entre el 11 y el 13 de diciembre de 2009 y el XXI Festival entre el 25 y el 28 de noviembre de 2010.

compuesta por los colombianos, peruanos y brasileños, con el propósito de “*reafirmar y revitalizar los valores que constituyen nuestra identidad interregional*”⁹, bajo el presupuesto de la Música Popular Amazonense (MPA).

Una primera acción que emprendió el equipo investigador fue indagar por las actividades de retroalimentación desarrolladas por el Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico y Cultura –DAFEC–, entidad que organiza el Festival, una vez dicho evento finalizaba. En este sentido, la revisión documental arrojó la existencia de documentos que evaluaban el desarrollo del Festival¹⁰, aspecto que es positivo; sin embargo, desde el punto de vista netamente musical, no se encontró un estudio fundamentado en el análisis sincrónico de los temas concursantes en la modalidad internacional Autor/Compositor e Intérpretes correspondientes a las versiones 2008, 2009 y 2010. El análisis sincrónico, que según Lambuley (2002) genera el principio de sistematicidad de la música¹¹, implica revisar, develar y entender en cada tema musical las siguientes estructuras musicales: lo métrico-rítmico, lo acórdico-armónico, lo melódico, lo técnico expresivo y la relación música texto.

La inexistencia de un estudio tal como lo propone Lambuley (2002), no permite comprender si las composiciones musicales participantes en la modalidad internacional Autor/Compositor e Intérpretes se ajustaron o no a los parámetros de lo que significa la Música Popular Amazonense y, en consecuencia, tampoco se puede conocer si el Festival “El Pirarucú de Oro” se está consolidando como el espacio cultural ideal para la divulgación, apropiación y circulación de dicha categoría musical. Con este ejercicio analítico se busca desarrollar uno de los parámetros para evaluar el Festival, expuesto por el Maestro Alfonso Dávila Ribeiro, como fue el referido a “*las músicas objetos del Festival*”¹², haciendo referencia a la “Música Popular Amazonense”, esencia de evento musical con más tradición en la triple frontera que conforman los países de Colombia, Brasil y Perú.

⁹ Hace referencia a uno de los objetivos trazados para el Festival. Ver: Gobernación de Amazonas – Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico y Cultura (2009). Folleto informativo sobre el Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro.

¹⁰ Se encuentran las evaluaciones del desarrollo del Festival, versiones 2009 y 2010, herramienta power point, elaborados por el Maestro Alfonso Dávila Ribeiro, persona que ofició como director artístico musical del Festival en el año 2009.

¹¹ Lambuley A., Néstor. 2002. “Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas”

Recuperado de:

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

¹² Esta expresión es del Maestro Alfonso Dávila Ribeiro y se relaciona con uno de los parámetros planteados para evaluar el Festival; el otro se relaciona con los objetivos. Ver: Dávila R., Alfonso. 2009. Evaluación del Festival.

Con los argumentos antes expuestos, esta investigación monográfica desarrollada bajo el Paradigma Cualitativo, con la estrategia metodológica Sistematización de Experiencias, pretende llenar un vacío detectado en el historial documental del Festival “El Pirarucú de Oro”, relacionado con el análisis sincrónico, como punto de partida, del tema ganador en la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes, correspondiente a las versiones 2008, 2009 y 2010, análisis fundamentado a la luz del principio de sistematicidad expuesto por Lambuley (2002). En estas condiciones, el análisis planteado se constituirá en un insumo valioso para que la Secretaría de Turismo y Cultura de Amazonas pueda proyectar un plan que permita consolidar las fortalezas detectadas y mejorar las debilidades, con la mirada puesta en la permanente elevación de la calidad en cuanto a la sonorización, apropiación y divulgación de la Música Popular Amazonense.

Finalmente, para las autoridades culturales de Amazonas, los músicos, los investigadores musicales y sociales, los educadores y estudiantes de música, el presente estudio monográfico será un insumo o punto de partida para re-emprender nuevas investigaciones direccionados hacia la comprensión holística del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”, desde la sistematización y análisis de todas las modalidades que entran en juego en el desarrollo del mismo, como son la modalidad de murga leticiense, experiencia sonora, interpretación (mayores, juveniles e infantiles)¹³. De esta manera, el Festival se re-dimensionará bajo criterios de mejoramiento continuo con incidencia, como ya se indicó, en la calidad musical del evento, prenda de garantía para posicionarlo a nivel nacional e internacional en el marco de las dinámicas de las músicas populares y tradicionales.

¹³ Una breve explicación de las modalidades que fomenta el Festival se hace en el capítulo IV de esta monografía.

OBJETIVOS.

OBJETIVO GENERAL:

Sistematizar y analizar la pertinencia del tema ganador de la modalidad internacional autor/compositor e intérprete del Festival “El Pirarucú de Oro”, versiones 2008, 2009 y 2010, con la categoría Música Popular Amazonense.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1. Identificar y registrar el componente histórico del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”.
2. Construir un marco referencial que permita entender el contexto administrativo y musical del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro” relacionado con los años 2008, 2009 y 2010.
3. Analizar las estructuras musicales del tema ganador de la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes, a la luz del planteamiento sobre sistematicidad de las músicas propuesto por Lambuley (2002).
4. Deducir si las estructuras musicales utilizadas por los compositores de los temas estudiados son pertinentes, o no, con la categoría Música Popular Amazonense.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

PARADIGMA DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA.

Existen dos grandes paradigmas de investigación a saber: el paradigma cuantitativo y el cualitativo. En general el paradigma cuantitativo parte del supuesto que “en potencia todos los datos son cuantificables” (Kerlinger, 1975). Para ello se apoya en los fundamentos del positivismo y de la ciencia nomotética (establecimiento de leyes universales) cuya tendencia es hacia la concentración del análisis en las manifestaciones externas de la realidad.

El paradigma cualitativo se orienta a la comprensión de las acciones de los sujetos en función de la praxis, de tal manera que los esfuerzos del investigador se centran más en la descripción, comprensión e interpretación de los significados que los sujetos dan a sus propias acciones.

Según el Dr. Lamberto Vera Vélez, docente adscrito a la Universidad Interamericana de Puerto Rico, “La investigación cualitativa es aquella en donde se estudia la calidad de las actividades y sus relaciones internas para lograr una descripción holística”, esto es, que intenta analizar exhaustivamente un asunto o actividad en particular. A diferencia de los estudios cuantitativos, más que determinar la relación de causa y efecto entre dos o más variables, la investigación se interesa en saber cómo se da la dinámica o cómo ocurre un proceso.

A partir de las conceptualizaciones anteriores y de acuerdo con el objeto de la investigación de la presente monografía, el Paradigma Cualitativo es el más indicado para dar respuesta a la pregunta de investigación en atención a que *“pone el acento en la comprensión del sentido dado por los actores sociales a los fenómenos”*; en este caso se trata de indagar y comprender la significatividad socio-cultural que viene tomando la categoría “Música Popular Amazonense” en el Festival “El Pirarucú de Oro”, desde la modalidad internacional autores/compositores e intérpretes.

Es importante destacar que uno de los propósitos de la investigación cualitativa consiste en configurar un concepto acerca del fenómeno que se quiere conocer (Galeano, 2004); en el caso de la presente investigación monográfica, dicho concepto, en cuanto al fortalecimiento de la identidad musical, apropiación y circulación de la categoría Música Popular Amazonense, se va a configurar a partir del análisis del tema ganador correspondiente a la modalidad “Autor y Compositor” del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”, versiones 2008, 2009 y 2010. El análisis planteado tendrá como referente el principio de sistematicidad de las músicas desarrollado por el maestro colombiano Néstor Lambuley Alférez (2002).

TIPO DE INVESTIGACIÓN.

En atención a la pregunta problémica, a los objetivos propuestos y siendo consecuente con el paradigma cualitativo, se opta por aplicar en la presente investigación los fundamentos de la Investigación Comparativa y la Investigación Analítica.

LA INVESTIGACIÓN COMPARATIVA.

Tiene como objetivo la identificación de diferencias y semejanzas con respecto a la aparición de un evento en dos o más contextos, grupos o situaciones diferentes. En la investigación comparativa el investigador trabaja con un evento y trata de identificar el comportamiento diferencial de dicho evento en varias situaciones utilizando niveles o categorías de comparación. En el caso de la presente investigación, teniendo como referente el principio de sistematicidad de las músicas (Lambuley, 2002), se llevará a cabo un ejercicio comparativo entre los temas ganadores de la modalidad internacional autor/compositor e intérprete correspondiente a las versiones 2008, 2009 y 2010, para detectar si los temas ganadores cumplen con el principio de sistematicidad en cuanto a la utilización de estructuras musicales pertinentes a las músicas populares amazonenses.

Por otra parte, el equipo investigador pretende trascender la acción comparativa para adentrarse más al fondo del hecho musical objeto de estudio, como es la categoría Música Popular Amazonense, apoyado en los fundamentos de la Investigación Analítica, aspecto que exige un procesamiento reflexivo, lógico, riguroso y cognitivo, para abstraer pautas comunes y diferenciadas de relación interna evidenciada en la modalidad autores y compositores, del Festival “El Pirarucú de Oro”.

LA METODOLOGÍA INVESTIGATIVA.

Se desarrolla a través de la metodología “Sistematización de Experiencias”, partiendo del hecho de que los dos investigadores han tenido la vivencia de estar inmersos en todo el proceso de la organización y desarrollo del Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”, bien como artistas o ejerciendo cargos estratégicos al interior del mismo; efectivamente, el

investigador Pedro Bernal Méndez ha sido ganador de la modalidad autor y compositor; además, ha oficiado como jurado calificador y coordinador musical del mismo, mientras que el investigador Fernando Picon Acuña ha sido ganador de la modalidad experiencia sonora y en varias versiones ha oficiado como jurado calificador de la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes.

Comprender la naturaleza de la metodología Sistematización de Experiencias exige en primera instancia un ejercicio semántico aplicado a cada uno de los términos que la constituyen. Así, el término sistematización se entiende como una investigación de la práctica¹⁴ y como tal el proceso sistematizador es la acción mediante la cual una experiencia se vitaliza al ser reconstruida para hacer visible la experiencia de los sujetos, situación en la que es importante la reflexión e interpretación crítica de la realidad vivenciada por ellos mismos, en atención a que las experiencias no son hechos aislados, por el contrario, son históricos y ocurren en contextos socioculturales¹⁵; en estas condiciones, la experiencia tiene una fuerte carga de conocimientos a favor de los sujetos que puede ser convertida en un valioso insumo investigativo.

La sistematización de experiencias es una metodología que permite a los mismos actores la apropiación crítica de las experiencias vividas; desde este enfoque la Sistematización de Experiencias traspasa ampliamente la recopilación de datos o la simple narración de hechos para propiciar en los actores participantes en un hecho social o cultural el re-encuentro con su misma vivencia y en un ejercicio metacognitivo se esfuerzan por comprender por qué un proceso se desarrolla de determinada forma, previo el *“ordenamiento de los distintos elementos objetivos y subjetivos que han intervenido en el proceso”*¹⁶.

En este orden de ideas, tanto Pedro Bernal Méndez como Fernando Picon Acuña, en virtud del contacto directo con el Festival “El Pirarucú de Oro”, están en la capacidad de reconstruir su propia experiencia, realizar una interpretación crítica de los componentes objetivos y subjetivos que rodean el ámbito de la modalidad internacional autor/compositor e intérprete y finalmente, deducir los aprendizajes

¹⁴ Mejía, Marcos Raúl.

¹⁵ Hara Holliday, Oscar. 2012. sistematización de experiencias, investigación y evaluación: aproximaciones desde tres ángulos. revista internacional sobre investigación en educación global y para el desarrollo, pp.1-15

Recuperado de:

<http://educacionglobalresearch.net/wp-content/uploads/02A-Jara-Castellano.pdf>

¹⁶ Hara Holliday, Oscar. 2012. Sistematización...

que dejó la inserción en el mismo para proyectar procesos de conceptualización y recontextualización de esa misma experiencia, si se tiene en cuenta que ambos sujetos pueden seguir siendo actores en el desarrollo de futuros festivales; desde este recorrido reflexivo y analítico la sistematización estimula la investigación de la propia práctica (Mejía, 2002).

La Sistematización de la Experiencia se desarrollará considerando unas preguntas orientadoras y cuyas respuestas tendrán en cuenta los objetivos trazados para esta investigación, como a continuación se explicita.

1. El punto de partida de la Sistematización de Experiencias. Haber vivido la experiencia es un requisito indispensable para poder sistematizar la experiencia. Como ya se indicó, los integrantes del equipo de investigación han estado inmersos en el desarrollo del Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”.

2. Las preguntas iniciales. Son aquellos interrogantes orientadores que ubican de forma objetiva en los propósitos de la sistematización. Entre ellas tenemos:

a. ¿Para qué queremos sistematizar? Para conocer el impacto que ha tenido el Festival Internacional “El Pirarucú de Oro” en el fortalecimiento de la categoría Música Popular Amazonense.

b. ¿Qué experiencia queremos sistematizar? En el presente trabajo investigativo únicamente la modalidad internacional autor/compositor e intérpretes, versiones 2008, 2009 y 2010 del Festival.

c. ¿Qué aspectos centrales de la experiencia interesa sistematizar? A partir de la experiencia que tienen los integrantes del equipo que desarrolla la presente investigación, bien como jurado o como director artístico del Festival, interesa sistematizar y analizar las estructuras musicales internas del tema ganador en la modalidad internacional autor/compositor e intérprete.

3. Recuperación del proceso vivido. En este aspecto se ha previsto el objetivo específico No. 2 en donde se pondrá en contexto la organización administrativa y musical del Festival y el desarrollo del mismo, versiones 2008 a 2010, para detectar fortalezas y debilidades que de una u otra forma puedan afectar la apropiación y divulgación de la Música Popular Amazonense (MPA).

4. La reflexión de fondo. Aquí la pregunta central es: ¿Por qué sucedió lo que sucedió? Se busca comprender e interpretar, previo el análisis de las estructuras musicales internas de los temas ganadores en la modalidad autor/compositor e intérprete, si finalmente la puesta en escena tiene o no tiene características musicales identificadoras con la Música Popular Amazonense (MPA).

Finalmente, la interpretación crítica se llevará a cabo bajo los siguientes parámetros:

- Principios de sistematicidad de las músicas, según los planteamientos del Maestro colombiano Néstor Lambuley Alférez (2002).
- Analizar las particularidades de cada tema musical.
- Entender factores claves.
- Confrontar los resultados del análisis entre los años 2008, 2009 y 2010, para obtener conclusiones generales.

FUENTES DE INFORMACIÓN.

A partir del balance bibliográfico, en el desarrollo de la investigación se tendrán en cuenta las siguientes fuentes:

Fuentes de información primarias.

DOCUMENTOS AÑOS 2008, 2009 Y 2010	LUGAR DE UBICACIÓN
Bases conceptuales del festival	Archivo Secretaría de Cultura y Turismo, Gobernación de Amazonas.
Documentos de convocatoria. Información de los participantes.	Archivo Secretaría de Cultura y Turismo, Gobernación de Amazonas.
Fichas de inscripción	Archivo Secretaría de Cultura y Turismo,

	Gobernación de Amazonas.
Partituras y/o líneas melódicas.	Archivo Secretaría de Cultura y Turismo, Gobernación de Amazonas.
Grabaciones de audio y video	Archivo Secretaría de Cultura y Turismo, Gobernación de Amazonas.
Actas de los jurados calificadores con los resultados finales de los festivales.	Archivo Secretaría de Cultura y Turismo, Gobernación de Amazonas.
Conformación música del grupo base.	Archivo Secretaría de Cultura y Turismo, Gobernación de Amazonas.

Fuentes de información secundarias.

AUTOR	LIBRO / DOCUMENTO	EDITORIAL Y AÑO
Dávila Ribeiro Alfonso	Músicas Populares Tradicionales del Trapecio Amazónico Colombiano. ¡¡Egua... La música suena bonito mano!!	Imprenta Nacional, 2014
Dávila Ribeiro, Alfonso	La cuenca amazónica. Músicas populares urbanas. En: Revista a Contratiempo No. 3, 1988: 24-37	Dimensión Educativa, 1988
Londoño, María Eugenia	Música Popular tradicional e identidad cultural. En: Revista a Contratiempo No. 3, 1988: 3-10	Dimensión Educativa, 1988
IsuizaTrigoso, Javier	Galería de autores y compositores loretanos. Apuntes sobre música popular internacional y peruana.	CTAR-Loreto, 1999

Fuentes de información a nivel de webgrafía:

AUTOR	NOMBRE DEL DOCUMENTO	DIRECCIÓN ELECTRÓNICA
Lambuley Alférez, Néstor	Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas.	www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html
García Canclini, Néstor	La globalización: ¿productora de culturas híbridas?	www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html
Ochoa, Ana María	Músicas locales en tiempos de globalización.	www.columbia.edu/cu/spanish/courses/spanish3330
González R., Juan Pablo	<p>Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos.</p> <p>Los estudios de la música popular y la renovación de la musicología en América Latina.</p>	<p>www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/485</p> <p>www.sibetrans.com</p>
Ministerio de Cultura	<p>Congreso Nacional de música: Hacia el sistema de música en Colombia.</p> <p>Lineamientos de escuelas de música tradicional, año 2007</p>	<p>www.medellincultura.gov.co/</p> <p>www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/.../</p>
Cortés, Jaime	La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana.	www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html
Alén Rodríguez Olavo	Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares.	www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html
Tupinambá de Ulhoa, Martha	Pertinencia e música popular. En busca de categorías para analice da música brasileira popular.	www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS.

De acuerdo con Quintana (2006) la recolección de datos se constituye en el punto de entrada a la investigación; en la presente investigación esta acción estará apoyada desde el análisis documental que consiste en el desarrollo de un conjunto de operaciones para desentrañar del documento primario toda la información valiosa que contiene¹⁷; este proceso termina cuando la información obtenida se convierte en fuente efectiva de información, porque aporta elementos sustanciales que ayudan a comprender los sentidos e intencionalidades que subyacen entre sus líneas.

Para el análisis documental se tendrán en cuenta los siguientes pasos:

- A. Rastrear e inventariar los documentos existentes y disponibles;
- B. Clasificar los documentos identificados;
- C. Seleccionar los documentos más pertinentes para los propósitos de la investigación;
- D. Leer en profundidad el contenido de los documentos seleccionados, para extraer elementos de análisis y consignarlos en memos o notas marginales que registren los patrones, tendencias, convergencias y contradicciones que se vayan descubriendo;
- E. Leer en forma cruzada y comparativa los documentos en cuestión, ya no sobre la totalidad del contenido de cada uno, sino sobre los hallazgos previamente realizados, a fin de construir una síntesis comprensiva total, sobre la realidad humana analizada.

¹⁷ López, Yépez, citado por Pinto Molina, María en: Introducción al análisis documental y sus niveles: el análisis de contenido.

Recuperado de:
dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/798857.pdf

La fuente básica para el análisis documental son los documentos emitidos por el Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico y Cultura de la Gobernación de Amazonas; de especial importancia es el documento de convocatoria a participar en el Festival, en cual contiene la siguiente información relevante con el trabajo investigativo: breve reseña histórica, objetivos, la estructura musical con sus respectivas modalidades de participación, requisitos para participar, parámetros de preselección, conformación del jurado, criterios de evaluación, calendario de presentaciones y premiación.

Otros documentos importantes relacionados con el Festival, útil para coleccionar información son:

- Las partituras con la líneas melódicas de los tres (3) temas ganadores en la modalidad autor/compositor e intérprete, versiones 2008, 2009 y 2010¹⁸.
- Los CD's que contienen las composiciones musicales, destacando que un requisito es registrar el género musical de los mismos, para su confrontación con los ritmos que conforman la categoría Música Popular Amazonense.
- Los videos que registran el desarrollo del Festival que permiten las audiciones en vivo de los temas objeto de estudio.

Punto clave en este apartado lo constituye la aplicación de los principios de sistematicidad de las músicas, según los planteamientos del maestro Néstor Lambuley (2002). El principio de sistematicidad implica el análisis sincrónico de los componentes musicales internos para develar la relación e interacción entre estos; en consecuencia, a través de una rejilla se analizarán los siguientes criterios:

1. Estructura de la composición.
2. Análisis de las estructuras rítmicas.
3. Análisis acórdico-armónico.
4. Análisis melódico.

¹⁸ Es importante aclarar que la organización del Festival no tiene como requisito obligatorio la presentación del score de la composición musical.

5. Análisis técnico expresivo.
6. Análisis de la relación música-texto.

- Relación música-texto.
- Contenido temático de las composiciones; relación con el contexto amazónico:
 - La naturaleza
 - Vivencias del hombre amazónico.
 - Representación musical de mitos y leyendas.
 - Problemática social amazónica.
 - Identidad amazónica.
 - Otros.

CRONOGRAMA.

ACTIVIDAD	MESES AÑO 2014	E	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D
Elaboración anteproyecto de investigación.		x	x										
Revisión documental de fuentes primarias.		X		X									
Revisión y lectura de fuentes secundarias.					X	X							
Sistematización y análisis de líneas melódicas, audios y videos.								X	X				

Interpretación de datos									X	X		
Informe final, conclusiones y recomendaciones											X	X

CAPÍTULO 2

MARCO REFERENCIAL

CONTEXTO HISTÓRICO DEL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE LAS MÚSICAS POPULARES AMAZONENSES, ESENCIA DEL FESTIVAL INTERNACIONAL “EL PIRARUCÚ DE ORO”

El Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”, como un hecho sociocultural no es aislado a los procesos sociohistóricos y económicos relacionados con la ocupación de la amazonia en los periodos precolombino, colonial, postindependencia y finalmente el republicano. En cada uno de los períodos citados se dieron importantes referentes históricos que van a coadyuvar a la construcción de la Música Popular Amazonense (MPA), situación que en el fondo tiene que ver con el complejo y conflictivo proceso de construcción, primero de las identidades imperiales y posteriormente de las identidades nacionales y regionales en la Amazonia, aspecto mediado por el componente cultural.

La riqueza cultural de las sociedades tradicionales amazónicas. Las sociedades tradicionales amazónicas, en calidad de actores naturales, hicieron presencia en la Amazonia desde hace diez mil años antes de Cristo¹⁹ y con el paso de los siglos lograron construir “grandes redes de malocas”²⁰ que mostraban una organización bajo un sistema de planificación regional²¹, a través del desarrollo de un modelo original de organizar el espacio en consonancia con los

¹⁹ Domínguez, Camilo (Ed.). 1999. *El hombre y su medio*. Leticia.

²⁰ Acosta, et al. (1997). Estructura y dinámica social, cultural y económica del área P.A.T. En: *Zonificación ambiental para el plan maestro colombo-brasilero*. Bogotá, p. 269

²¹ Heckenberger, Mike. (2008)

Recuperado de:

BBCmundo.com, Viernes, 29 de agosto de 2008 - 14:21 GMT

delicados ecosistemas amazónicos; dichas redes fueron dinamizadas por el flujo de bienes visibles e invisibles como señala Denevan²².

En el campo de los flujos invisibles propuesto por Denevan caben las cosmovisiones²³ que a través del rito (danza y canto) llevan a sugerir la existencia y vivencia de un *corpus* cultural tradicional muy valioso y como tal, la existencia de sociedades amazónicas complejas, las mismas que posteriormente serán invisibilizadas con la irrupción de los europeos en la Amazonia y posteriormente en la época postindependentista con el surgimiento de los nuevos estados nacionales que ocuparon dicho espacio.

Es importante resaltar que el Festival de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”, entre los años 2009 y 2010²⁴, que corresponde al período de estudio en la presente investigación, dio un salto significativo en cuanto al reconocimiento y valoración de las cosmovisiones ancestrales propias de las sociedades amazónicas, para dar a paso a una nueva modalidad relacionada con la “Música Tradicional Indígena”²⁵; en este sentido, el documento oficial del Festival año 2010, es claro en manifestar que *“Dadas las dinámicas socioculturales propias de los actuales momentos, el Festival ha creado este espacio para la inclusión, el crecimiento, la recreación, el conocimiento y la divulgación de nuestra cultura dancística musical tradicional indígena”*²⁶.

Desde los aportes conceptuales del Maestro Alfonso Dávila Ribeiro²⁷, desde el año 2012, se empieza a proyectar la categoría “Música Popular Tradicional Amazonense (MPTA), en la perspectiva de profundizar en la pertinencia musical

²² Fabio Zambrano et al. (1993). Ciudad y territorio. El proceso de poblamiento en Colombia. Colombia, p. 25

²³ Según el antropólogo Fernando Santos Granero las cosmovisiones son las concepciones que diferentes sociedades han desarrollado no sólo sobre su entorno ambiental y el mundo inmediatamente visible, sino también, sobre los espacios que se extienden más allá de lo perceptible a través de los sentidos. En: Róger Rumrill. La cultura y el arte en la amazonia y la nueva utopía social en el siglo XXI.

²⁴ El Maestro Alfonso Dávila Ribeiro oficio como director artístico musical en la XX versión del Festival, año 2009.

²⁵ Gobernación de Amazonas- Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico y Cultura. Folleto informativo sobre el Festival de Música Popular Amazonense, años 2009. El Maestro Alfonso Dávila Ribeiro, en calidad de director musical del Festival en el año 2009, fue quien introdujo la modalidad Música Tradicional Indígena, la cual no está sometida a la calificación de los jurados. En el año 2014 dicha modalidad se llamó Música y Danza Tradicional Indígena.

²⁶ Gobernación de Amazonas- Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico y Cultura. Documento informativo sobre el Festival de Música Popular Amazonense, años 2010.

²⁷ Dávila Riberio, Alfonso. ¡¡Egua... La música suena bonliito mano!!!. Ministerio de Cultura, 2014, p. 15

del Festival el “Pirarucú de Oro”, en consonancia con la realidad socio-histórico-cultural del contexto amazónico.

La irrupción europea en la amazonia. Los antecedentes para el surgimiento de la Música Popular Amazonense.

El descubrimiento del “nuevo mundo” abrió a los europeos nuevas opciones de poder político, religioso y económico, cuando los moros habían logrado el control de las rutas que permitían el comercio y abastecimiento con los pueblos del lejano oriente. Muy pronto españoles, portugueses, ingleses, holandeses, franceses, escoceses e irlandeses estaban apostados en la llanura amazónica que es vista como la nueva despensa europea. Esta diversidad poblacional estaba acompañada por un bagaje cultural y como lo escribe Vicente de Lima (1111) “...el gusto por la música, y en consecuencia por el canto, parece ser una constante en la cultura de los europeos que llegaron a Brasil”²⁸. En este contexto circularon los valeses, polkas, mazurcas, chotises, cuadrillas, redovas y ucranianas²⁹, ritmos que podrían considerarse como los precursores de la Música Popular Amazonense.

En el siglo XVIII mayoritariamente la Amazonia estaba ocupada por los imperios de España y Portugal tomando como referente el río Amazonas, sobre el cual se van fundando pueblos de misión y fuertes militares; de esta manera se hizo evidente una amazonia hispana y una amazonia lusitana³⁰ que en el fondo reflejaban la implementación de dos modelos diferentes, no sólo en el campo del control y administración del territorio, sino también en el campo de la lengua y las expresiones culturales como fue el caso de la música.

Paralelo a lo anterior, el “contacto entre las sociedades tradicionales amazónicas y las advenedizas sociedades europeas es cada vez mayor, con signos de violencia tanto física como “simbólica” (P. Bourdieu, 1977) para significar “la fuerza del

28 De Lima, Edilson Vicente. Las primeras manifestaciones de la música popular urbana en Brasil. Recuperado de:

www.dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-texto/revistaesp12-mat1-5.pdf

²⁹ Ibid., p.10

³⁰ Zárate Botía, Carlos. 2012. La frontera amazónica de Colombia, Brasil y Perú después del conflicto de 1932. En: Textos y debates, Boa Vista, n.22, p. 47-69, jul/diez. 2012

*poder para imponer por la fuerza a los otros significados que son considerados como legítimos*³¹.

En el siglo XVIII, como consecuencia de la posesión mayoritaria del territorio amazónico por parte de los imperios de España y Portugal, ocurren hechos musicales que permiten continuar comprendiendo la génesis de la Música Popular Amazonense:

1. La circulación de géneros musicales a lo largo del río Amazonas, representativos de la Península Ibérica tales como la modinha, cántigas, villancicos, motetes, madrigales y romances españoles³².
2. La presencia africana en la Amazonia, como consecuencia de la imposición del esclavismo por parte de los portugueses en el montaje de la economía de plantación (azúcar, algodón, cacao), vino acompañada de sus propios rasgos culturales sobresaliendo en la música el particular ritmo del lundú.
3. El panorama anterior en materia musical y como consecuencia de las dinámicas poblacionales permitió la creación de fusiones musicales como lo argumenta el maestro Francisco Zumaqué³³: *“la modinha, proveniente de un Portugal aristócrata y erudito, muy popular durante el siglo XVII, tomó características propias en Brasil al enriquecerse con las culturas indígenas y africanas, al mismo tiempo que se constituyó en la base de ritmos como el choró, el maxixe”*; para el musicólogo brasileño Vicente de Lima la modinha³⁴ al popularizarse se convirtió *“en un vehículo para la expresividad musical, tanto portuguesa cuanto brasileña”*³⁵; así mismo, para este mismo autor, la modinha y el lundú también sufrieron un proceso de fusión, destacándola como la más interesante ocurrida en Brasil en el

³¹ Citado por Abraham Magendzo en: *Curriculum, educación para la democracia en la modernidad*. Colombia, ediciones Antropos, 1996, p. 34

³² Dávila Riberio, Alfonso. ¡¡Egua... La música suena boniito mano!!.. Ministerio de Cultura, 2014, p. 10

³³ Zumaqué, Francisco. Saudade Brasil.

Recuperado de: www.usergioarboleda.edu.co

³⁴ Mário de Andrade defiende que el diminutivo modinha está íntimamente relacionado con las características “acarinhantes” (carifosas) tan presentes en la cultura luso-brasileña. Citado por Edilson Vicente de Lima en: *La modinha y el Lundú en Brasil. Las primeras manifestaciones de la música popular urbana en Brasil*, p. 3

Recuperado de:

www.dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-texto/revistaesp12-mat1-5.pdf

³⁵ Ibid. p. 3

siglo XVIII, al considerar elementos de la cultura de la clase media europea y elementos de la cultura popular afro-brasileña.

Otro hecho relevante que ayuda a contextualizar la música popular amazonense y el mismo lugar en donde se va a desarrollar el Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”, tiene que ver con los intentos por definir las fronteras entre España y Portugal; en este orden de ideas, uno de los lugares más álgidos para llegar a un acuerdo imperial de fronteras se ubicó en el espacio que hoy ocupa la ciudad de Leticia; precisamente, en dicho espacio hacia la segunda mitad del siglo XVIII la posición geopolítica de los imperios mostraba la presencia de un poblado fundado por los españoles en 1760, Nuestra Señora de Loreto de Tikuna³⁶ y otro fundado por los portugueses, seis años después, es decir en 1766, San Francisco Xavier de Tabatinga, ambos poblados ubicados en la margen izquierda del río Amazonas y separados por una distancia aproximada de sesenta y cinco kilómetros. Dicho espacio que en ese momento representaba las fronteras imperiales y en donde posteriormente, hacia 1867 va a surgir el caserío de Leticia, propició la influencia y confluencia de las culturas imperiales³⁷ a través elementos identificadores con los ritmos musicales de la península ibérica, hecho que puede considerarse como un “antecedente imperial” que contribuyó a lo que hoy en día se considera del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”, como “*un espacio de convergencia y articulación de las culturas inter-amazónicas*”³⁸.

Siglo XIX y siglo XX: Economía de escala global, estados nacionales e identidad nacional.

Las tres primeras décadas del siglo XIX en suelo suramericano muestran un período de marcada agitación social a la luz de los principios de la libertad e igualdad invocados a una sola voz en la Revolución Francesa de 1789. Con este antecedente Brasil se independiza de Portugal; por su parte, la Nueva Granada

³⁶ De acuerdo con las investigaciones este poblado se ubicó de la actual ciudad de Leticia, a unos 60 kilómetros, aguas arriba sobre el río Amazonas, en la población que hoy se conoce con el nombre de Mocagua.

³⁷ Carlos Zárate en: *Silvícolas, siringueros y agentes estatales. El surgimiento de una sociedad transfronteriza en la amazonia de Brasil, Perú y Colombia. 1880-1932*. Bogotá, editorial Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 109

³⁸ Gobernación de Amazonas- Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico y Cultura. Folleto informativos sobre el Festival de Música Popular Amazonense, años 2009

(después Colombia), Quito (después Ecuador), Perú y Venezuela lo hacen con respecto a España; en esta nueva coyuntura los nuevos Estados nación antes nombrados, que emergen como proyectos embrionarios en varios campos, entre ellos el de la cultura, empiezan a recorrer un largo camino rodeado de tensiones y conflictos en el campo geopolítico por aquello de una tarea sin resolver desde la época imperial entre España y Portugal, como fue el relacionado con la definición de los arreglos limítrofes, precisamente, en la región amazónica, aspecto en lo que estará de por medio la construcción de la identidad nacional a partir de una cultura nacional.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX (1850) emerge la bonanza extractivistas de las gomas elásticas en la amazonia, en el marco de la segunda revolución industrial como fue la del automotor, coincidiendo este hecho con la repartición de la amazonia entre Brasil y Perú, como consecuencia del tratado de 1851. Ambos hechos se van a constituir en las causas que van a llevar a la fundación, por parte del Perú, del antiguo caserío de San Antonio, que después tomará el nombre de Leticia; En el desarrollo del extractivismo gomero los centros urbanos de Iquitos en Perú y Manaus en Brasil se fortalecieron como poderosos centros económicos y culturales de los barones caucheros; precisamente en los poblados antes nombrados, en plena selva amazónica, se escuchó lo mejor de la ópera europea como consecuencia de la inserción de la amazonia a los movimientos más avanzados en materia de cultura.

En la coyuntura de la bonanza de las gomas elásticas las culturas tradicionales amazónicas fueron sometidas, una vez más, a la violencia física y simbólica que ahora imponen los barones del caucho; bajo estas condiciones la población indígena, tradicionalmente nómada, se vio forzada al sedentarismo en los centros de misión, mientras que sus cosmovisiones fueron desconocidas y reemplazada por las que impusieron los caucheros, misioneros y militares. Hasta este momento prácticamente se ha hecho referencia al papel de los imperios de España y Portugal en la difusión de sus identificadores rítmicos musicales en la amazonia en tiempos coloniales.

En la postindependencia los nuevos estados nación (Brasil, Perú, Colombia, Ecuador) heredan esos ritmos y los fueron adaptando o fusionando de acuerdo con las explicaciones del maestro Francisco Zumaqué y del musicólogo Edilson Vicente de Lima, todo con el propósito de las élites a través de sus agentes estatales, misioneros y colonos de montar una cultura nacional como una prioridad para propiciar la cohesión social en estados en vía de formación, que en el caso

de la amazonia se concentró en las urbes de Iquitos (Perú) y Manaus (Brasil). Otro aspecto a tener en cuenta como elemento fusionador es la influencia de la música caribe en la Amazonia, desde el siglo XX, a través de géneros como la danza, el danzón, la habanera, la rumba, la guaracha, entre otros; ritmos musicales brasileños como el carimbó, la lambada y el brega, reconocidos como de la Música Popular Amazonense, tienen la influencia de la música antillana³⁹. Con este panorama histórico-cultural están dadas las condiciones para el surgimiento de la Música Popular Amazonense.

Leticia peruana y Leticia colombiana. La cultura nacional, una complejidad.

El arreglo de límites entre Colombia y Perú del año 1922 prácticamente se cerró con el acto protocolario de la entrega del caserío de Leticia, por parte de las autoridades peruanas a las colombianas, hecho que ocurrió el día 17 de agosto de 1930. Se inicia para el Estado colombiano el proceso de nacionalizar o colombianizar la oferta de servicios en el caserío, entre ellos los servicios educativos y culturales⁴⁰ como soportes fundamentales de la identidad nacional en un espacio trinacional, situación compleja y a la vez difícil que el Estado no midió, en atención a los siguientes motivos:

- a) La tradición y el arraigo de 63 años de identidad cultural peruana, sin desconocer la influencia de la cultura brasileña en atención a su ubicación geográfica en un espacio en donde confluyeron los respectivos códigos culturales, aspecto que hizo difícil y compleja la difusión de los códigos culturales colombianos en el campo educativo y cultural. Uno de los aspectos que hizo difícil el “proceso colombianizador” entre 1930 y 1937 en los campos antes referidos, se entre 1930 y 1937 se relaciona con el reducido número de habitantes colombianos con respecto a la población peruana y brasileña⁴¹.
- b) El marcado regionalismo de los habitantes de Loreto (Perú) que elevó los sentimientos patrióticos peruanos como consecuencia de la entrega del caserío de Leticia al gobierno colombiano.

³⁹ Dávila Riberio, Alfonso. *¡¡Egua... La música suena boníito mano!!*. Ministerio de Cultura, 2014, p. 16-17

⁴⁰ Picon Acuña, Jorge Enrique. La educación en Leticia hasta 1934, o la difícil tarea de nacionalizar un servicio. En: Universidad Nacional, Sede Amazonia. Revista Notimani No. 22 de 201

⁴¹ A manera de ilustración, hacia el año 1932 de un total de 450 habitantes, 373 eran peruanos y tan sólo 77 eran colombianos (17% del total).

- c) La falta de recursos económicos por parte de Estado colombiano para atender con más propiedad la implementación de los servicios educativos y culturales, a raíz de la recesión económica mundial de 1930.
- d) La presencia y servicio activo de una escuela peruana en la hacienda La Victoria, ubicada aguas arriba a diez kilómetros del caserío de Leticia.

La compleja y difícil construcción de la identidad nacional colombiana en el caserío de Leticia tendrá como estrategia la implementación de la colonización; en el contexto anterior los agentes del Estado colombiano: militares, civiles de la administración pública, misioneros, educadores y colonos en general, darán vida a instituciones claves como la escuela, iglesia, comisaría, centro de salud, casas comerciales y las mismas viviendas de los nuevos habitantes del caserío, todo con el objetivo de cimentar en los habitantes el imaginario de los elementos identitarios de la nación colombiana.

A partir de 1939 la estrategia colonizadora encontró en el río Putumayo el corredor fluvial ideal para movilizar la cultura andina (música, gastronomía, vivienda, vestimenta) hacia el caserío de Leticia, especialmente proveniente de los departamentos de Nariño, Huila, Cauca. Después del arreglo definitivo del conflicto colombo-peruano (1934), se inició la comunicación marítima-fluvial entre el caserío de Leticia y la costa norte de Colombia a través de los barcos de la fuerza naval colombiana, intensificada en la década de los años cincuenta, situación que permitió la difusión de los ritmos caribeños; mientras que el río Amazonas nunca descansó en su tarea de ser el “corredor natural” para la difusión y circulación de los ritmos musicales que sonaban en las urbes de Iquitos (Perú) y Manaos (Brasil).

Hacia el final de la década de los años cincuenta del siglo pasado el caserío de Leticia ya era un lugar de marcada confluencia musical representativa de varias culturas:

- La cultura musical colombiana a través de los ritmos andinos: bambucos, pasillos y los ritmos caribeños: porros, cumbia. Los agentes difusores de los ritmos antes citados fueron: la Banda Militar a través de las retretas, la primera orquesta leticiana “Ritmos del Amazonas” fundada y dirigida por el Maestro nariñense José Emilio Erazo; así mismo, los mismos colonos⁴²,

⁴² Un caso representativo fue el de los hermanos Sixto y Roberto Arbeláez, situación que puede explicarse a partir de los arraigos con la región antioqueña. Cabe anotar que un grupo de leticianos

especialmente andinos y costeños, y la escuela leticiana al consolidarse el direccionamiento de la formación en manos de los religiosos católicos: hermanas vicentinas y hermanos de La Salle. Vale aclarar que el esfuerzo difusor de la cultura nacional nunca se dio de manera exclusiva por aquello de entender los espacios fronterizos como “espacio de encuentros” ideales para la difusión de los ritmos musicales que allí confluyen, tal como lo hizo la orquesta “Ritmos del Amazonas” cuyo repertorio era internacional, para indicar que interpretaban composiciones musicales con ritmos colombianos, peruanos y brasileños; así mismo ocurría con los dúos o tríos que en ese momento estaban vigentes.

Uno de los productos de la cultura musical caribe en el caserío de Leticia fue el formato de la murga cuyo origen, hacia el final de la década de los años cincuenta, estuvo asociada al dinámico quehacer musical que implementaron los hermanos cristianos de La Salle; dicho formato adquirió una particularidad sonora con el rondín o dulzaina.

- La cultura musical peruana. Logró una notable influencia en el caserío de Leticia en atención a las siguientes condiciones:
 - La activa relación comercial y deportiva entre Leticia e Iquitos, gracias al conector natural del río Amazonas.
 - La penetración de la radio de Iquitos; fue el caso de la Radio Atlántida cuya señal era nítida en todas las horas del día, situación que no ocurría con las emisoras radiales colombianas cuya señal era más nítida en horas de la noche. Por otra parte, en el caserío de Leticia empezó a tomar mucha fuerza la ejecución de los valeses peruanos, marineras y huainos.
 - La presencia de una dinámica colonia de peruanos a cuya cabeza se encontraba el cónsul.

Las condiciones anteriores permitirán la circulación en el corredor fronterizo de ritmos como el vals peruano, las marineras y los huaynos; pero además se dio un alto nivel de apropiación de los ritmos antes anotados en los músicos leticianos

lograron obtener un buen nivel en la difusión de la música andina; tal fue el caso de los hermanos Angulo, Lauro y Octavio, los hermanos Vela, Abel y Francisco, Manuel Araujo Velásquez, Miguel Padilla, entre otros. En este sentido se conformaron dúos y tríos con el acompañamiento de las guitarras.

- La cultura musical brasileña. También logró una marcada influencia sobre el caserío de Leticia en atención a las siguientes condiciones:
 - La activa relación comercial entre Leticia-Manaos-Belem do Pará, gracias al conector natural del río Amazonas. Pero además se construyó un tejido cultural muy activo entre el poblado de Leticia y los pueblos vecinos de la frontera con el Brasil: El Marco y Benjamín Constant, que a su vez permitió la difusión de ritmos en el mismo poblado de Leticia como el *xote* en lo que fue muy importante el quehacer musical que cumplieron los músicos brasileños Chico Duó, Zé Batista y Eduardo “Baixinho” Silva.
 - La penetración de la radio desde la ciudad de Manaus, como ocurrió con la Radio Río Mar.

El quiebre a la identidad musical nacional: la musical regional amazónica.

En cuanto hace referencia a la identidad regional amazónica, dicho proceso fue evidente en la ciudad de Iquitos (Perú) a raíz de los movimientos separatistas que desde dicha ciudad y a nombre de la amazonia reivindicaban mejor atención del gobierno central a sus múltiples problemática y, de manera especial, el rechazo a la firma del Tratado de Límites de 1922. En el campo musical la postura anterior puede explicar la aparición de géneros de la Música Popular Amazonense de corte peruano como el huayno amazónico y la marcha amazónica.

Por su parte, la identidad regional amazónica colombiana se empezó a visibilizar en el año de 1942 con el tema “Pirarucú”, creación del músico y compositor huilense Luís Alberto Osorio Scarpetta, cuya construcción temática se apoyó en el contexto amazónico; dicho tema hasta el día de hoy conserva un fuerte arraigo entre los leticianos al punto que es el ícono emblemático del Festival Internacional de Música Popular Amazonense. En la década de los años cincuenta del siglo pasado el contexto continuo inspirando la creación de temas asociados a lo amazónico; fue el caso del Maestro José Emilio “Chepe” Erazo con los temas “ARC Leticia” y “Cumbia leticiiana”, los mismos que al ser interpretados por la orquesta “Ritmos del Amazonas” lograron una excelente aceptación por parte del público que asistía a las noches de fiesta en el hotel Victoria Regia de la ciudad de Leticia.

En el caso del poblado de Leticia, la música regional amazonense, en la década de los años sesenta, setenta y la primera mitad de los ochenta del siglo pasado, prácticamente entró en un anquilosamiento; algunos intentos particulares no

tuvieron eco ya que la escuela, como centro de difusión de la cultura, dio total prelación a la cultura musical nacional. Otro factor que influyó en dicho anquilosamiento fue la difusión de los ritmos españoles por parte de los sacerdotes capuchinos, oriundos de España, quienes en ese momento tenían el control religioso y educativo de la comunidad leticiana.

En la segunda mitad de la década de los años ochenta del siglo pasado se da un importante movimiento cultural para pensar con más profundidad en la construcción de una identidad regional desde el campo musical; en esa dirección la Junta Regional del Cultura del Amazonas puso en marcha el Festival de Música Amazonense y la Oficina de Extensión Cultural el Concurso de Ritmos Autóctonos del Amazonas. Los experimentos anteriores sientan las bases para retomar con propiedad, como elemento identificador de los leticianos y amazónicos, la apropiación, difusión y valoración de la Música Popular Amazonense a través del Festival de Música Internacional “El Pirarucú de Oro”.

ANTECEDENTES DEL FESTIVAL INTERNACIONAL “EL PIRARUCÚ DE ORO”.

Como se ha explicado ampliamente, el caserío de Leticia, que jurídicamente hace parte del Estado colombiano como consecuencia del arreglo limítrofe entre Colombia y Perú del año 1922, tendrá que asumir un proceso complejo y difícil para la inserción a la nación colombiana, en lo que será muy importante la construcción prioritaria de la identidad nacional fundamentada en la cultura colombiana, período que puede ubicarse entre el año 1930 a partir del cual se inicia en el caserío la institucionalidad colombiana y el año 1950.

En la década de los años cincuenta del siglo pasado, tal como concluye Jorge Enrique Picon Acuña⁴³, el caserío de Leticia vivió una significativa transformación urbana a partir de la implementación de una importante infraestructura de servicios públicos, entre ellos el educativo con incidencia en el campo cultural; en estas condiciones, la ciudad de Leticia emerge como importante en el eje del río Amazonas en medio de las grandes urbes de Iquitos y Manaus, pero también, de alguna manera podría decirse que dicha transformación significó el inicio o el primer paso dentro del proceso de la inserción de Leticia a la dinámica nacional. Este contexto lleva a plantear la búsqueda de una identidad cultural amazónica para “mostrar” a nivel nacional.

⁴³ Picon Acuña, Jorge Enrique. 2009. *Transformación urbana de Leticia. Énfasis en el período 1950-1960*. Bogotá, editorial Gente Nueva.

La búsqueda de una identidad musical amazónica, hoy encuentra en el Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro” como el espacio ideal para tal propósito; sin embargo, el Festival no puede entenderse como una acción aislada a las dinámicas socioculturales que vivió el poblado de Leticia y a las tensiones entre el afán estatal de consolidar la cultura nacional y los deseos de los músicos locales de pensar en una música amazónica como expresión de una cultura regional amazónica. Precisamente, la acción de pensar en una música amazónica son los antecedentes del actual Festival, por lo que es posible presentar la siguiente periodización:

1. **Año 1958. El primer concurso de música amazonense.** En el mes de abril del año de 1958 la Inspección de Educación del Amazonas en manos de los sacerdotes capuchinos convocaron por vez primera a participar en el “Concurso de Música Amazonense”⁴⁴ (así fue titulada la convocatoria, aunque, pero también se llamó “Concurso de Música Original”⁴⁵), bajo el siguiente argumento⁴⁶:

“Varias veces la Comisaría del Amazonas ha sido invitada oficialmente por centros de cultura folclórica del país, para participar en concursos de música regional. Desgraciadamente nunca hemos podido contribuir por ser tan escasos, por no decir nulo, nuestro repertorio musical. Tenemos que formar nuestra música regional. ¿Podremos?...La naturaleza es tan pródiga con nosotros que todos deberíamos hablar cantando: ríos, selva, cielo, noches, atardeceres, tempestades... todo es aquí soberbio, inspirador. Así pues, desde este momento, desde hoy mismo abrimos un “Concurso de Música Original”, en el que pueden tomar parte músicos y aficionados tanto de la región como de fuera de ella, mientras se trate de temas propios del Amazonas Colombiano. Es para todos conocidísimo las composiciones: Ruiseñor, Pirarucú y Tambaquí de Luis Alberto Osorio; Piraña y otros pasillo de Arturo Rojas. ¿Por qué lo que estos pudieron no lo podremos realizar nosotros? Poder es querer, reza el adagio. Manos a la obra, leticianos. (Subrayado nuestro).

⁴⁴ Prefectura Apostólica de Leticia. Semanario Hoja Parroquial No. 217 del 19 de abril de 1958.

⁴⁵ Con respecto a los nombre de dicho concurso no hay una precisión; así, en el Semanario Hoja Parroquial No. 218 del 26 de abril de 1958, se anunció como **Concurso de Música Regional**. En el Semanario Hoja Parroquial No. 223 del 31 de mayo de 1958, **Concurso de Música Amazónica**. Sin embargo, independiente del nombre había claridad en las bases del mismo. En el número 224 del 7 de junio de 1958, Concurso de **Música Amazonense**

⁴⁶ Prefectura Apostólica de Leticia. Semanario Hoja Parroquial No. 217 del 19 de abril de 1958.

Un aspecto muy importante de la anterior convocatoria fue que brindó a los interesados claras orientaciones (bases) para participar en el Concurso de Músicas Amazonense, en los siguientes términos⁴⁷:

“Motivos:

Geográficos: Paisajes de nuestros ríos: Amazonas, Putumayo, Caquetá; lagos y quebradas.

Etnográficos: Personas y tradiciones de blancos e indígenas.

Sentimentales: Religión, Patria, Amor.

Flora: Victoria Regia, orquídeas, árbol de caucho, palmeras.

Fauna: Fiereza del tigre, colorido del papagayo, delicadeza del colibrí, belleza policromada de las mariposas etc.

Ritmos y armonías. Inspiración en el vals peruano y el bayón brasileiro, pasillos y porros colombianos, himnos, etc. Sería muy original algunas inspiraciones en temas indígenas y en sus músicas.(Subrayado nuestro)

Premios. Cada compositor puede presentar varias composiciones y las tres de entre todas las reunidas que sean calificadas las mejores en calidad y originalidad, serán premiadas así: Primer premio: \$200, segundo: \$100, tercero: \$50

Calificación de los trabajos: El tribunal que juzgue estas composiciones se procurará que sea formado por personas competentes en este ramo del arte, de la Capital.

Duración. Del 20 de los presentes al 31 de mayo.

Nota. Los trabajos se remitirán a la Redacción de esta Hoja Parroquial en Leticia.

Uno de los más destacados participantes en el concurso fue el cantautor de la ciudad de Iquitos (Perú), Roberto Sandoval, persona que envió a la dirección del concurso la canción “Las tres Fronteras” en ritmo de vals

⁴⁷ Ibid.

peruano, al mismo tiempo que autorizó al cantautor leticiano Roberto Arbeláez su interpretación^{48 49}.

No se conoce el resultado final del Concurso de Música Amazonense, pero, el enfoque que la inspiró apuntaba hacia la producción de una música con marcado acento amazónico, por lo cual, el mismo se considera como el primer antecedente institucional del Festival de Música Popular Amazonense.

2. 1980-1990. Cultura e identidad regional desde la música. La década de los años ochenta del siglo pasado presenta contradicciones que tienen que ver con el *modus vivendi* del leticiano; mientras que por una parte la ciudad de Leticia está tomada por el narcotráfico que la convierte en un punto clave de la red internacional de los carteles de Medellín y Cali, bajo el paradigma del “dinero fácil”; por otra parte, la institucionalidad local, en medio de dicha realidad local, nacional e internacional, afronta el reto de asumir la cultura como espacio de construcción de la identidad del hombre y la mujer amazónica desde la producción musical. En este contexto se producen dos hechos significativos, claros antecedentes del Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”, como a continuación se explica:

a. **El I Festival de la Canción Amazonense organizado por la Junta Regional de Cultura del Amazonas.** Se llevó a cabo entre el 9 y el 14 de septiembre de 1985, con el propósito, según Alejandro Cueva Ramírez⁵⁰, de *rendirle un homenaje de gratitud, lealtad y amor al lugar donde vivimos, junto con la naturaleza que nos rodea, a sus gentes, diversas por cierto...*⁵¹. Los resultados finales del I Festival fueron los siguientes:

- Modalidad Composición.

⁴⁸ Prefectura Apostólica de Leticia. Semanario Hoja Parroquial No. 224 del 7 de junio de 1958.

⁴⁹ El tema “Las tres fronteras” hace parte del álbum musical La Música Popular y Tradicional del Amazonas, gravado en acetato en el año 1995; dicho álbum contó con la dirección musical y arreglos del Maestro leticiano Alfonso Dávila Ribeiro

⁵⁰ Fue presidente de la Junta Regional de Cultura del Amazonas, por todo el tiempo que esta tuvo vigencia, 10 años. Profesor e investigador cultural.

⁵¹ Alejandro Cueva Ramírez. Algo para la historia de un verdadero festival. En: Periódico regional Anaconda, edición de marzo de 1991, p. 8

- Primer lugar: Tema Mariquiña, de Pedro Bernal Méndez, ganador de la Lira de Oro de Sayco.
- Segundo lugar: Tema Juan el Pescador, de Carlos A. Pinto.
- Tercer lugar: Triste soledad, de Manuel Fúker.
- Modalidad intérpretes.
 - Primer lugar: Pedro Bernal, con Mariquiña
 - Segundo lugar: Armando Bernal y Darío Morales con el paseo vallenato Mi tierra.
 - Tercer lugar: Augusto Doñez y Lauro Angulo, con el tema Orgullo Leticiano.

b. **El II Festival de la Canción Amazonense.** Se realizó en el mes de septiembre de 1986, con los siguientes resultados:

- Modalidad Composición.
 - Primer lugar: Tema Su majestad la selva, de Remberto Suárez.
 - Segundo lugar: Tema La Conga, de Manuel Fúker.
 - Tercer lugar: Leticia es testigo, de Eduardo Saurith.
- Modalidad intérpretes.
 - Primer lugar: Ledimiro Saurith, con el tema Aunque pasen los años.
 - Segundo lugar: Luís García, con el tema Mi tierra de Darío Morales.
 - Tercer lugar: Manuel Fúker, con el tema León Dormido.

c. **El III Festival de la Canción Amazonense.** Se realizó entre los días 28, 29 y 30 de septiembre de 1988, con los siguientes resultados:

- Modalidad Composición.
 - Primer lugar: Tema Añoranza, de Armando Londoño, ganador de la Lira de Oro de Sayco.

- Segundo lugar: Tema Idilios de un pueblo, de Eduardo Saurith, ritmo de paseo.
- Tercer lugar: Tema Leticia, de José Soto Chota, en ritmo de paseo vallenato.
- Modalidad intérpretes.
 - Primer lugar: Armando Bernal, con el tema Tres Fronteras de Adolfo Sandoval, en ritmo de vals peruano.
 - Segundo lugar: Manuel Gonzalviz, con el tema Sultana del Amazonas de Roberto Arbeláez.
 - Tercer lugar: Ledimiro Saurith, con el tema Leticia es testigo.

d. **El IV Festival de la Canción Amazonense.** Se realizó en el mes de septiembre de 1986, entre los días 25, 26 y 27 de abril de 1991, con los siguientes resultados:

- Modalidad Composición.
 - Primer lugar: Tema Poeta Pintor, de Eduardo Saurith.
 - Segundo lugar: Tema Amada Selva, de Luís Alberto Campos y Carlos Humberto Navas.
 - Tercer lugar: Leticia querida, de José Mendoza Ceballos.
- Modalidad intérpretes.
 - Primer lugar: El dueto conformado por Luís Alberto Campos y Carlos Humberto Navas, con el tema Amada Selva.
 - Segundo lugar: Ledimiro Saurith, con el tema Poeta Pintor de Eduardo Saurith.
 - Tercer lugar: Manuel Gonzalviz y Pablo Martínez, con los temas La Sultana del Amazonas y Tumbacamas de Pacho Salas, respectivamente.

1. **El Primer Concurso de Ritmos Autóctonos del Amazonas organizado por la Oficina de Extensión Cultural del Amazonas.** Hacia el mes de julio de 1983 entró en funcionamiento la oficina de

Extensión Cultural del Amazonas⁵², dependiente de la antigua Comisaría Especial del Amazonas, con el propósito de adelantar actividades culturales y de promoción turística de la región.

Una de las actividades desarrolladas por la oficina de Extensión Cultural del Amazonas fue la de organizar el **Primer Concurso de Ritmos Autóctonos** en el año de 1987⁵³, con el objetivo de *“encontrar un ritmo y una danza que identificara la cultura amazónica colombiana en el contexto nacional”*^{54 -55}.

El tema ganador del I Concurso de Ritmos Autóctonos del Amazonas del año 1987 fue el señor Ricardo Marín, con el tema “La Curupira” en ritmo de “Porsam”. Este hecho lo analiza Jorge Picon Acuña para expresar lo siguiente: *“Era la primera vez que en el contexto de la triple frontera conformada por Colombia, Perú y Brasil se escuchaba un ritmo con ese nombre, mezcla de porro colombiano y samba de Brasil, aspecto que representó un significativo avance en la búsqueda de una identidad musical amazónica consecuente con la confluencia de ritmos sobre la ciudad de Leticia y las posibilidades de mezcla que podían originarse a partir de los mismos”*.

En el año 1988 se llevó a cabo el **II Concurso de Ritmos Autóctonos del Amazonas**. En el año 1989, bajo la asesoría musical del maestro Alfonso Dávila Ribeiro y la coordinación administrativa de la señora Nury Campos de Bastida, se continúa con la tercera versión, pero, ahora con el nombre de **Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”**. Según Picon Acuña⁵⁶, *“dicho cambio de nombre estuvo fundamentado en un escrito del maestro Alfonso Dávila Ribeiro intitulado “La Cuenca Amazónica. Músicas populares urbanas”, publicado por la revista A Contratiempo No. 3 de febrero-mayo de 1988, especializada en música y danza. En el escrito referenciado se*

⁵² Alejandro Cueva Ramírez, 2013. *25 años del Festival de la Confraternidad Amazónica*. Bogotá, editorial Gente Nueva, p. 24

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid, p. 25

⁵⁵ En la sección de anexos el cantautor leticiano Pedro Bernal Méndez explica sus impresiones acerca de la reunión que se llevó a cabo para socializar los objetivos del concurso de Ritmos Autóctonos del Amazonas.

⁵⁶ Ibid

plantea uno de los fundamentos histórico-culturales del Festival “El Pirarucú de Oro” relacionado con los tres circuitos musicales sobre la amazonia: el gran contexto, el mezocontexto del eje brasilero-colombo-peruano y el microcontexto “La confluencia en Leticia”; todo lo anterior para entender la dinámica de construcción y circulación de la Música Popular Amazonense (MPA); en consecuencia, desde los planteamiento del Maestro Dávila el norte de la identidad musical, teóricamente o en principio ya estaba definido”. Para el maestro Dávila Ribeiro, el festival tenía como objetivo central “Difundir la creación y el patrón estilístico musical de la cultura amazonense”⁵⁷

Los resultados finales del III Festival Internacional de Música Popular Amazonense del año 1989 fueron los siguientes:

- Modalidad Composición.
 - Primer lugar: Tema Evocación, de Armando Londoño.
 - Segundo lugar: Tema La abeja africana, de Manuel Fúker.
 - Tercer lugar: Mi Amazonas, de Raimundo Salas.
- Modalidad intérpretes.
 - Primer lugar: Jorge Mori, con el tema Victoria Amazónica.
 - Segundo lugar: Jair Suárez, con el tema Oh Río.
 - Tercer lugar: El dueto de oro, con el tema Evocación.

La construcción de una identidad musical en la ciudad de Leticia es compleja si se aborda desde el componente histórico-cultural, dada la transición “Leticia peruana” a “Leticia colombiana”, pero a su vez es rica en oportunidades si se aborda desde su ubicación geoestratégica trinacional (Colombia, Perú, Brasil).

Desde la perspectiva anterior, el Estado colombiano tendrá el afán de construir en Leticia la identidad nacional (incluye la identidad musical nacional), hecho que

⁵⁷ Entrevista al Maestro Alfonso Dávila Ribeiro sobre “El Pirarucú de Oro”. Ver: Periódico regional “Anaconda”, edición de octubre de 1990, p. 10.

hacia los años ochenta del siglo pasado y gracias al papel de la educación, tendrá un relativo éxito, en atención a que nunca se podrá desconocer la “porosidad fronteriza”, que exigía la convivencia con la influencia de las dos culturas vecinas.

Paralela la implantación de la cultura nacional, los habitantes de Leticia empiezan a recorrer un nuevo camino o proceso, con visos de apuesta local, regional-amazónica, teniendo como norte la búsqueda de una identidad amazónica, desde el campo de la música. Dichas apuestas inicialmente son personales, caso de los años cuarenta del siglo pasado; en la década de los años cincuenta y ochenta se formalizan desde la institucionalidad a través del incremento de los concursos que permiten unos primeros aprendizajes y experiencias valiosas, por supuesto y como todo proceso, con fortalezas y debilidades.

La organización del Concurso de Música Amazonense de 1958, el Festival de la Canción Amazonense de 1985 y el Concurso de Ritmos Autóctonos de 1987, fueron espacios que permitieron el re-encuentro del hombre y la mujer amazónica con su propia realidad social, cultural y ambiental; dichos eventos marcaron hitos en la construcción de la identidad musical amazónica, tanto a nivel de cantautores como de temas musicales con una fuerte vigencia y arraigo hasta el día de hoy como a continuación se explica:

- Concurso de Música Amazonense de 1958. Dio a conocer uno de los cantautores más destacados de la ciudad de Iquitos (Perú) como el señor Roberto Sandoval con el vals “Tres Fronteras”.
- Festival de la Canción Amazonense. Dio a conocer a reconocidos cantautores regionales como Pedro Bernal Méndez, con la composición “Mariquinha”, Manuel Fúker con la composición “La Conga” y Armando Londoño Franco con la composición “Añoranza”.
- Concurso de Ritmos Autóctonos del Amazonas. Muy importante porque dio a conocer el primer ejercicio enfocado hacia el sincretismo leticiano con el tema “La Curupira”, en ritmo de “Porsam” (porro colombiana y samba), autoría de Ricardo Marín.

Con todas sus fortalezas y debilidades los eventos anteriores marcaron un camino en esa búsqueda para decantar y tejer una identidad musical amazónica desde la práctica, que hoy se continúa a través del Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro

CAPÍTULO 3

MÚSICA POPULAR Y MÚSICA POPULAR AMAZONENSE

El Festival Internacional “El Pirarucú de Oro” tiene como esencia musical la Música Popular Amazonense, categoría musical que entre los meses de noviembre y diciembre de los últimos veinticinco años se está difundiendo en el espacio de la frontera transnacional que conforman los países de Colombia, Brasil y Perú. Entender la esencia del Festival exige, inicialmente, la comprensión de la categoría general “Música Popular”, para luego si abordar la categoría específica “Música Popular Amazonense”.

MÚSICA POPULAR (MP).

Históricamente por la influencia y hegemonía de Europa occidental y Estados Unidos la música reconocida, estudiada y aceptada en la academia y en las clases dominantes es la denominada Música Clásica, Música Culta o Música Erudita; de alguna manera “ser culto” está relacionado con los anteriores adjetivos que tienen una influencia ideológica externa al contexto de América Latina, aspecto que se puede entender en el contexto de la cultura dominante. En un rápido recorrido histórico tan sólo hasta la mitad del siglo XIX se abrió un espacio para estudiar los fenómenos folclóricos, incluidos los musicales, y en tiempos más recientes, hasta el año de 1983, en un congreso internacional de música se debatió el significado de la expresión “música popular”⁵⁸.

El estudio de los fenómenos folclóricos, que en el caso colombiano está ligado al proyecto nacionalista, de algún modo abrió una ventana para reducir la hegemonía de la música culta en la sociedad; sin embargo, se aclara que si bien los llamados “manuales folclóricos” se convirtieron casi que en los únicos referentes escritos para el direccionamiento de la Música Popular, también es cierto que aquellos no daban cuenta de la complejidad de la música popular tradicional ante todo por limitar la creatividad, negar la diversidad y desconocer la dinámica de la cultura

⁵⁸ Aharonián, Coriun. Músicas populares y educación en América Latina., p. 4
Recuperado de:
[www. http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)

popular⁵⁹. Miñana (2006) también asume una postura crítica al poder que aún tienen los enfoques folclóricos de la cultura y argumenta como una de las causas el poco estudio de la música popular en Colombia.

En la perspectiva de encontrar un punto medio entre la música clásica y el folclore, Carlos Vega⁶⁰ propuso una música intermedia entre ambas que llamó mezomúsica, “una música de todos”, aspecto que contribuyó a un mejor reconocimiento académico de la Música Popular.

Diversos autores han conceptualizado sobre “Música Popular”; en este sentido María Eugenia Londoño⁶¹, desde una mirada clasista considera que es lo propio de las mayorías que constituyen la fuerza de transformación más significativa de una sociedad, es decir, el pueblo. Ana María Ochoa⁶², distingue la “popular music”, que en inglés significa músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural tales como el rock, el pop o la salsa; en el idioma español el término es más ambiguo, refiere tanto a las músicas tradicionales como a las músicas populares urbanas contemporáneas. Olavo Alén Rodríguez⁶³ sostiene que las músicas percibidas con agrado –información estética- por el grupo poblacional mayoritario, merecen recibir la categoría de “Popular”⁶⁴; finalmente, Helena Simonett⁶⁵ caracteriza la música popular bajo los siguientes parámetros: tiene un significado social, se ubican en un contexto y genera sentimientos de identidad.

⁵⁹ Miñana Blasco, Carlos. (2006). Entre el folclore y la etnomusicología. 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia.

Recuperado de:

www.humana.unal.edu.co/colantropos/2006

⁶⁰ Citado por González, Juan Pablo. (2008) Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. Ver: Revista Transcultural de Música No. 12, 2008.

⁶¹ Londoño, María Eugenia. (). Música Popular Tradicional e Identidad Cultural. Revista A Contratiempo.

⁶² Ochoa, Ana María. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, editorial Norma

⁶³ Rodríguez, Olavo Alén. (). Discursos disciplinares alrededor de las músicas populares. Ver: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.

Tomado de:

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla>.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Simonett, Helena. (). “Desde Sinaloa para el mundo”: transnacionalización y reespacialización de una música regional.

Tomado de:

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla>.

Los anteriores referentes conceptuales permiten sintetizar una aproximación al concepto de Música Popular entendida como el conjunto de géneros musicales masivos que transmiten un mensaje apoyado en las realidades socioculturales de los grupos sociales al margen de las élites; dichos grupos sociales encuentran en la Música Popular profundos sentimientos de identidad común. Históricamente este género musical surge en un contexto local-regional, pero, como consecuencia de la globalización con el apoyo de los avances tecnológicos, logran un posicionamiento transnacional (Music Word).

La música popular no se puede entender como un género prístino; por el contrario, la riqueza y fortaleza de la Música Popular encuentra en la hibridación de géneros la esencia rítmica que la caracteriza; en el caso de América Latina dicha hibridación en buena parte estuvo mediada por los complejos procesos históricos y socioculturales de mestizaje poblacional⁶⁶.

MÚSICA POPULAR AMAZONENSE (M.P.A.)

La categoría “Música Popular Amazonense” no puede ser ajena a los procesos históricos, sociales y culturales que vivió el continente suramericano, específicamente la región amazónica, desde el mismo momento en que se produjo la irrupción de los europeos hacia el siglo XV. Dicha categoría, como expresión del profundo y complejo proceso de mestizaje en la región amazónica, ha logrado mixturar (hibridación) una variedad de géneros musicales cuyas raíces se encuentran en Europa, África y el Caribe.

Desde el punto de vista del contexto, así como la Música Popular Brasileira, MPB, está inscrita en el campo simbólico de la música de Brasil⁶⁷, de igual manera la Música Popular Amazonense (M.P.A.) se inscribe en el campo simbólico de las músicas que “suenan” en el espacio de la Cuenca Amazónica en donde fue y sigue siendo vital el río Amazonas por ser el conector cultural, económico y social de los poblados que hacen parte de su radio de influencia; además, fue y sigue siendo el vehículo natural por donde históricamente han circulado, en un permanente flujo y reflujo las músicas amazónicas.

⁶⁶ De acuerdo con los planteamientos ya expuestos en páginas anteriores de Francisco Zumaqué y Edilson Vicente de Lima.

⁶⁷ Tupinamba, Martha. Pertinencia e música popular – Em busca de categorias para analise da música brasileira popular. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.

Recuperado de:

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

Con los argumentos anteriores, la categoría Música Popular Amazonense puede entenderse como el conjunto de géneros musicales propios del campo simbólico de la cuenca amazónica, como expresión estética de la *hibridación ocasionada por la influencia de las corrientes musicales continentales*⁶⁸, asociadas a los procesos históricos, económicos y culturales del poblamiento regional amazónico. De manera específica, la música popular amazonense se vivifica con la sonoridad y circulación de géneros afro-brasileños (baiao, forró, xoti, brega, lambada y carimbo, entre los más representativos); géneros andino-peruanos (huayno, marcha y vals) y géneros caribeños colombianos (cumbia, porros y boleros, entre los más representativos).

La ubicación estratégica de la ciudad de Leticia en un lugar de confluencia comercial y cultural, ubicada en el contexto del espacio trinacional que conforman los países de Colombia, Perú y Brasil, ha permitido a los autores locales la creación de un original y particular género híbrido que se viene denominando Músicas Híbridas Leticianas⁶⁹, que puede catalogarse como una subcategoría de la Música Popular Amazonense. Los géneros musicales: porsam (porro de Colombia y samba de Brasil), cariporro (carimbó de Brasil y porro colombiano) y caricumbia (carimbó de Brasil y cumbia de Colombia), muy identificadas con los *géneros caribes e iberoamericanos*⁷⁰, son claros ejemplos de dicha subcategoría, que fue reconocida por los parámetros del Festival “El Pirarucú de Oro” como una de las alternativas que tenían los autores y compositores para participar en la modalidad autor/compositor e intérprete de los años 2008, 2009 y 2010.

El término hibridación se explica desde los planteamientos de García Canclini⁷¹; según dicho autor se refiere a los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas; pero, las prácticas discretas también fueron el resultado de procesos de hibridación.

⁶⁸ Dávila Ribeiro, Alfonso. (2008). Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”. Documento inédito.o

⁶⁹ Dávila Riberio, Alfonso. *¡¡Egua... La música suena bonÍito mano!!*. Ministerio de Cultura, 2014, p. 12

⁷⁰ Dávila Riberio, Alfonso. *¡¡Egua... La música suena bonÍito mano!!*. Ministerio de Cultura, 2014, p. 12

⁷¹ García Canclini, Néstor. (). La globalización: ¿productora de culturas híbridas?

Recuperado de:

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

Con respecto a los géneros musicales aglutinados en la subcategoría Música Híbrida Leticiana, vale considerar el planteamiento de Luri Lotman (1996:95)⁷², cuando expresa que solamente es necesario para los habitantes de una región que *“una determinada práctica musical tenga sentido, los identifique y les sea útil, para ser considerado como género musical”*. Dicha afirmación invita a redoblar los esfuerzos para posicionar dicha subcategoría de la Música Popular Amazonense como un producto musical, cultural y social auténtico del Trapecio Amazónico, consecuente con las dinámicas migratorias poblacionales colombianas y las interacciones con los vecinos fronterizos de Brasil y Perú; en dicho propósito el papel que está llamado a protagonizar el Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”, como vehículo para que las Músicas Híbridas Leticianas circulen en el plano nacional e internacional, es válido y prioritario.

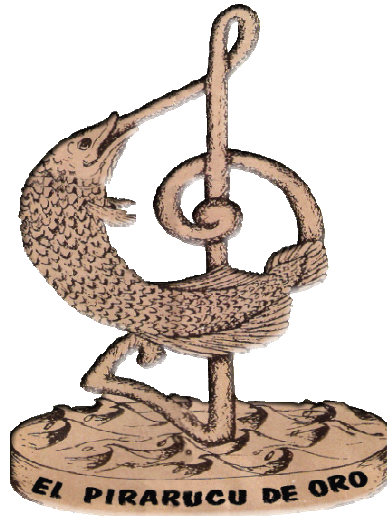
⁷² Citado por Sánchez, Octavio (). Prácticas de Producción en la Música Popular: una visión desde la semiótica de la cultura.

Recuperado de:

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

CAPÍTULO 4

ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA Y MUSICAL DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR AMAZONENSE “EL PIRARUCÚ DE ORO”



OBJETIVOS DEL FESTIVAL.

De acuerdo con la documentación estudiada sobre el Festival, años 2008, 2009 y 2010, no se encontró un texto relacionado con el objetivo general del mismo; solamente se encontraron los siguientes textos que se asumen como las bases reglamentarias del festival.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Propiciar la creación y expresión musical como incentivo a intérpretes, autores y compositores de la Cuenca Amazónica.
- Difundir el patrimonio artístico regional a través de un proceso dinámico e interactivo que permita su mayor vigencia en el panorama de la cultura nacional.

- Reafirmar y revitalizar los valores que constituyen nuestra identidad interregional, representados en este caso en la cultura musical de los países que la conforman (Colombia, Perú y Brasil).

Así mismo el Festival Internacional de Música Popular Amazonense (FINMUPA), promocionará en forma continua y orgánica los seminarios de Historia y evolución de las músicas populares amazónicas (M.P.A.), como un acercamiento y conocimiento de la cultura musical de los distintos países que la integran.

COBERTURA GEOGRÁFICA DEL FESTIVAL

La sede oficial para el desarrollo del Festival es la ciudad amazónica de Leticia, capital del departamento de Amazonas, de acuerdo con la Constitución de 1991. El espacio prioritario de convocatoria, consecuente con uno de los objetivos del Festival, es la cuenca del río Amazonas abarcando a los países de Colombia, Perú y Brasil, distinguiendo los siguientes contextos:

- A nivel del microtexto trifronterizo: El Festival convoca a los músicos y compositores de las ciudades de Tabatinga, Benjamín Constant y Atalaya do Norte, por parte de Brasil. A nivel de Perú, las poblaciones de Santa Rosa y Caballo Cocha y por la parte de Colombia la ribera del río Amazonas, especialmente la ciudad de Puerto Nariño.
- A nivel del mezocontexto: La ciudad de Manaus (capital del estado de Amazonas en Brasil) y la ciudad de Iquitos (capital del departamento de Maynas en Perú). Vale aclarar que los compositores e intérpretes de la ciudad de Iquitos son los que más han aprovechado el espacio que brinda el Festival.
- A nivel del macrocontexto la ciudad de Bogotá.

TIEMPO CRONOLÓGICO DEL FESTIVAL.

Entre los años 2008, 2009 y 2010 el Festival no tuvo una fecha exacta para su desarrollo, pero si hay un común denominador en cuanto a las etapas que implicó el montaje del mismo; en consecuencia, para dar una idea del tiempo cronológico del mismo se retoma, a través de la siguiente tabla, todo el proceso de montaje y desarrollo del festival del año 2010, correspondiente a la versión XXI⁷³.

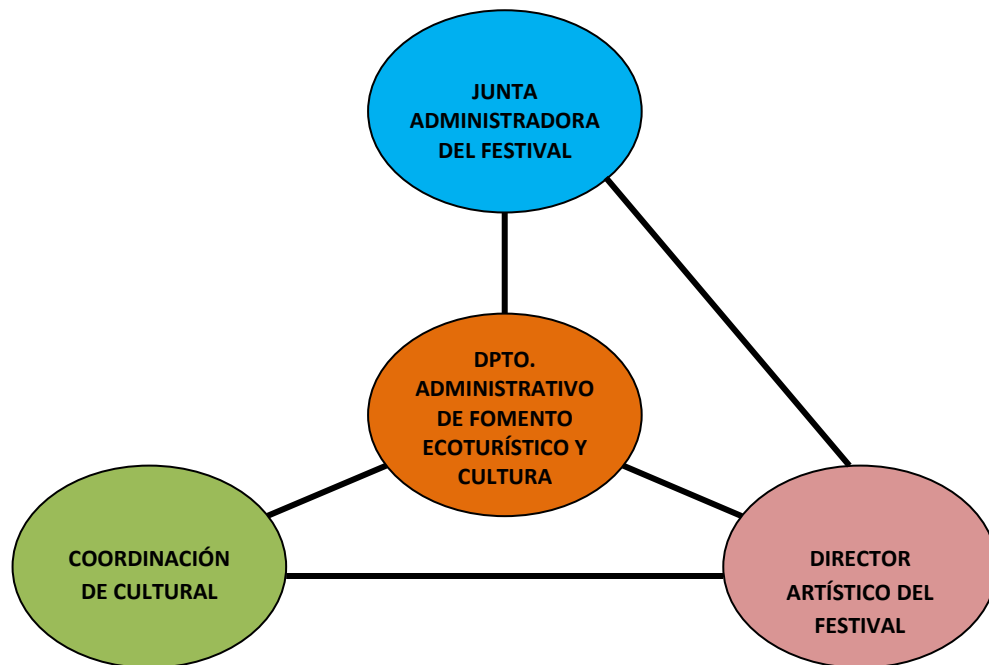
ETAPAS – MESES	SEP.	OCT.	NOV.	DIC.
1. Reunión del Consejo Departamental de Música.	XX			
2. Convocatoria y socialización de las bases del Festival.	15	hasta el 20		
3. Inscripciones.		Hasta el 30		
4. Preselección de tema e intérpretes.			6 y 7	
5. Montaje de temas finalistas con el grupo base.			22, 23, 24 y 25	
6. Desarrollo del Festival. Seminario de historia y evolución de las Músicas Populares Amazónicas.			26, 27 y 28 25, 26 Y 27	
7. Evaluación por parte del director artístico.				XX

⁷³ Alfonso Dávila Ribeiro. Documento en power point “XXI festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”. Agenda de concertación ante la Junta Administradora del FINMUPA 2010.

ESTRUCTURA ORGÁNICA DEL FESTIVAL

Estructura administrativa.

De acuerdo con la Ordenanza No. 036 del 28 de octubre de 2008, el Festival tiene la siguiente estructura organizacional.



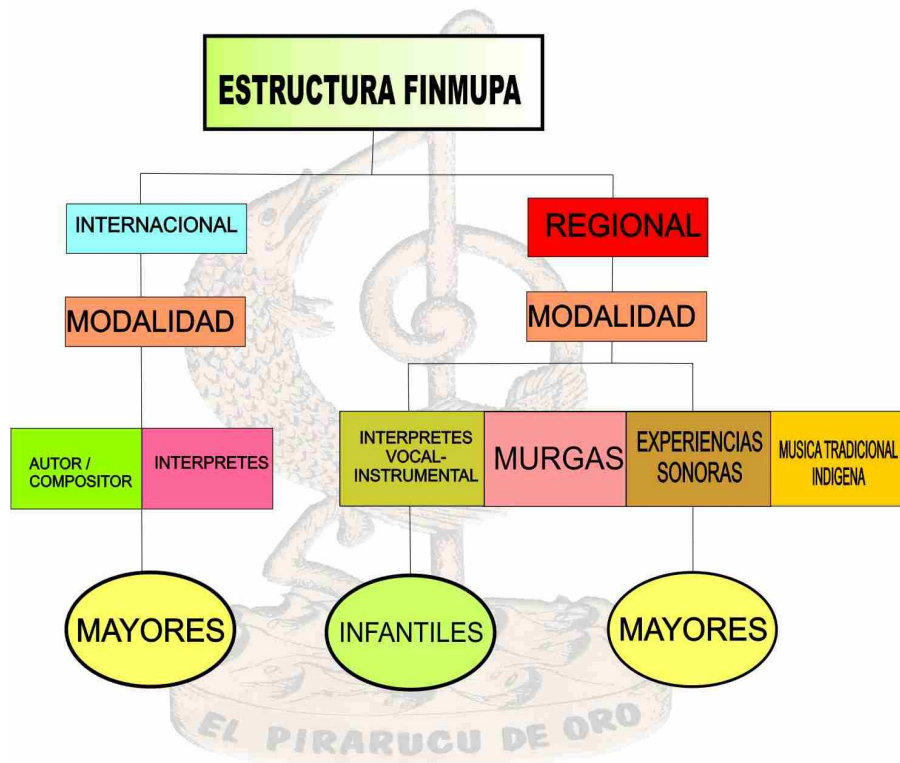
Composición de la Junta Administradora del Festival.

De acuerdo con el artículo 4° de la Ordenanza No. 036 del 28 de octubre de 2008 la Junta Administradora del Festival tiene la siguiente composición:

- El Señor Gobernador del departamento o su delegado quien la presidirá.
- El Director del Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico DAFE.
- El Director del Departamento Administrativo de Educación, Cultura y Deporte, DAECD, quien ejercerá la secretaría técnica.
- El Coordinador de Cultura del departamento.

- Un Representante de la Asociación de Autoridades Tradicionales Indígenas (AATIS).
- Un Representante del Consejo Departamental de Juventudes.
- El Presidente del Consejo Departamental del Música.
- Un Representante del Consejo Departamental de Cultura.

Desde el campo artístico musical el Festival Internacional de Música Popular Amazonense –FINMUPA- “El Pirarucú de Oro”, tiene la siguiente estructura⁷⁴:



Breve explicación de las modalidades. Para ilustración de los lectores, a continuación una breve descripción de las modalidades que estructuran el Festival, aclarando que los objetivos de esta investigación están centrada solamente en el estudio de la modalidad internacional autor/compositor e intérprete.

⁷⁴ Alfonso Dávila Ribeiro. Documento en power point “XXI festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”. Agenda de concertación ante la Junta Administradora del FINMUPA 2010.

- **Campo internacional.**
 - Modalidad autor/compositor e intérprete, categoría mayores. Busca la recreación y difusión de la Música Popular Amazonense (M.P.A.), en el espacio de la triple frontera conformada por Colombia, Perú y Brasil.
- **Campo regional.**
 - Modalidad vocal-instrumental, categoría infantil. Con esta modalidad se busca la interpretación y divulgación de las composiciones musicales de los autores regionales.
 - Modalidad Murgas. Esta modalidad hace parte de la historia y tradición musical de la ciudad de Leticia. Si bien es cierto que hacia el año de 1938 la Intendencia del Amazonas, a través de la Subdirección de Educación del Amazonas, recibió la primera invitación para participar en un concurso nacional de música popular, a través de la modalidad de murgas, tan sólo hasta la segunda mitad de la década de los años cincuenta del siglo pasado el formato de murga empezó a florecer en la ciudad, en el antiguo Liceo Orellana direccionado por los hermanos cristianos de La Salle; en la década de los años sesenta logró su mayor difusión entre la juventud leticiana constituyéndose *“en una de las prácticas musicales de mayor representatividad de nuestra identidad local”*⁷⁵

Según el estudio del maestro Dávila Ribeiro, el formato básico de las “Murgas leticianas” en la década de los años sesenta lo constituía *“el rondín (dulzaina), una clave, una guacharaca, una timba, marímbula y un cantante; Otras por el contrario fueron más allá incluyendo un acordeón y dos guitarras”*⁷⁶.

En el caso del Festival “El Pirarucú de Oro”, las bases reglamentarias estipulan el siguiente formato:

- Vocal: Uno (1) o varios cantores.
- Melódicos: Rondín o dulzaina, acordeón de tecla o de botones, clarinete, saxofón, trompeta, trombón, etc.
- Armonía: Guitarras acústicas.

⁷⁵ Gobernación de Amazonas, Secretaría de Turismo y Cultura Departamental. Documento Bases Regionales del Festival “El Pirarucú de Oro”, año 2013.

⁷⁶ Dávila Ribeiro, Alfonso. 2010. ¡¡¡Que vivan las murgas!!! Inédito.

- Percusiones: Guiro, claves, cencerros, bongoes, timbaletas, congas, bombos y tambores regionales.
- Modalidad experiencias sonoras. Esta modalidad está concebida como un espacio para la práctica, la exploración, la interacción del hacer sonoro en vivo (instrumental, vocal o mixta). Los géneros musicales a interpretar son libres teniendo en cuenta como base las obras de los compositores regionales.
- Música tradicional indígena. Es un espacio para la recreación, la interpretación, el disfrute, el intercambio y divulgación de los cantos y las danzas tradicionales de las comunidades indígenas amazónicas. Dicha modalidad no será calificada por los jurados.



Foto No. 1 El parque Orellana, sitio en el cual se encuentra la Concha Acústica, máximo escenario para el desarrollo del Festival "El Pirarucú de Oro"

Descripción de participantes.

Todos los intérpretes, autores y compositores nacionales y extranjeros residentes en la Cuenca Amazónica.

Relaciones interinstitucionales.

Desde el contexto local: Entre la gobernación de Amazonas, alcaldía del Municipio de Leticia y de Puerto Nariño, desde las secretarías de cultura.

Desde el Contexto Nacional: Con el Ministerio de Cultura.

Desde el Contexto Internacional: El Gobierno Regional de Loreto (Perú) y el gobierno del Estado de Amazonas (Brasil)

Parámetros de evaluación en la modalidad autor/compositor e intérprete.

En la versión XIX del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro” que se llevó a cabo entre el 20 y el 23 de noviembre de 2008, la reglamentación estipuló los siguientes aspectos para evaluar la modalidad autor/compositor e intérprete por parte del jurado calificador:

- Contenido temático regional.
- Creatividad y originalidad,
- Estructura melódica, rítmica y armónica.
- Adecuación a los géneros y coherencias de las mixturas.
- Afinación.
- Capacidad expresiva.
- Manejo del público y escenario.
- Apropiación del tema.

Para la versión XXI del Festival, que se llevó a cabo entre el 25 y el 28 de noviembre de 2010, la organización dividió los criterios en dos grandes parámetros como se muestra a continuación:

- Modalidad autor-compositor:
 - Contenido temático regional.
 - Creatividad y originalidad,
 - Estructura melódica, rítmica y armónica.
 - Adecuación a los géneros y coherencias de las mixturas.

- Modalidad de intérpretes:
 - Afinación.
 - Capacidad expresiva.
 - Manejo del público y escenario.

- Apropiación del tema.

Conformación del jurado calificador.

El jurado calificador del concurso estará conformado en número no inferior a cinco (5), ni superior a siete (7), por eminentes músicos de reconocida idoneidad y trayectoria musical en el ámbito regional, nacional e internacional, quienes desempeñarán su labor de acuerdo con las pautas fijadas en las bases y parámetros de evaluación. Interpretarán el significado cultural del concurso y serán prenda de garantía por su imparcialidad.

El jurado calificador realizará su trabajo utilizando cuadros especiales de evaluación en los cuales hará constar sus opiniones, observaciones y valoraciones.

Contenido del folleto informativo dirigido a los participantes.

El folleto informativo dirigido a los participantes del festival, años 2008 a 2010, en general contiene la siguiente información:

- Portada y presentación con el trofeo oficial del evento y fechas en la que se llevará a cabo.
- Breve reseña histórica.
- Objetivos
- Bases y/o requisitos de participación.
- Lugar de inscripciones.
- Requisitos para la inscripción.
- Información relacionada con la preselección.
- Información sobre la alimentación a participantes fuera del perímetro urbano de Leticia.
- Información sobre la dirección, arreglos y orquesta.
- Información sobre las presentaciones por cada uno de los días del Festival.
- Sobre el jurado.
- Parámetros de evaluación.
- Explicación de las modalidades.
- Premiación.

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS MUSICAL DE LOS TEMAS GANADORES EN LA MODALIDAD AUTOR/COMPOSITOR E INTÉRPRETE, AÑOS 2008, 2009 Y 2010

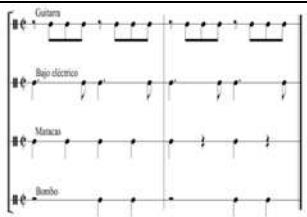

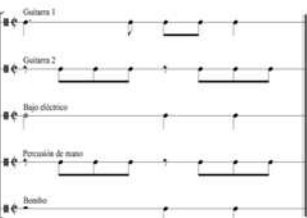

El análisis musical de los temas ganadores del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”, modalidad autor/compositor e intérprete, correspondiente a los años 2008, 2009 y 2010, tiene como soporte teórico y metodológico el modelo sistémico propuesto por el maestro Néstor Lambuley Alférez en el documento de su autoría intitulado “Análisis y Sistematización de Músicas Populares Colombianas y Latinoamericanas” (2002). A través del principio de sistematicidad se hace el estudio de las relaciones e interacciones entre los niveles internos que estructuran un tema musical, aspecto que conduce a una análisis sincrónico para develar las “reglas de juego” de una música determinada (Lambuley 2002). En consecuencia, el análisis musical de cada uno de los temas ganadores tiene el siguiente derrotero:

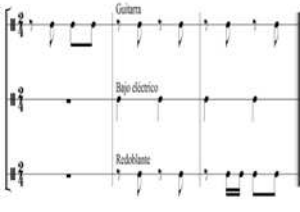
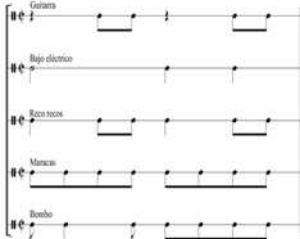
- **Métrico rítmico.** En este apartado será muy importante establecer y encontrar la relación entre la propuesta rítmica del tema musical con los ritmos aglutinados en la categoría Música Popular Amazonense que se orientan desde las bases del Festival “El Pirarucu de Oro”
- **Acordico-armínico.** Igual consideración que el anterior.
- **Melódico.**
- **Técnico- expresivo.**
- **Relación música – contexto.**
- **Contenido temático de las composiciones, relación del contexto amazónico:**
 - . la naturaleza
 - . Vivencias del hombre amazónico
 - . Representación musical de mitos y leyendas
 - . Problemática social amazónica
 - . Identidad amazónica
 - . Otros.

A continuación se desarrollan los presupuestos teóricos fundamentales de las estructuras sometidas al análisis:

- **MÉTRICO-RÍTMICO.** Se analiza la configuración duracional y acentual de la composición musical para determinar las “matrices musicales” de las músicas populares amazonenses, detrás de las cuales se encuentra un legado histórico, económico y cultural, propio del contexto amazónico. Específicamente se trata de analizar si las rítmicas utilizadas en la composición finalista de la modalidad autor/compositor e intérprete son pertinentes con las músicas que identifican la categoría “música popular amazonense”; además se trata de identificar la presencia o no de matrices presentes desde el formato “sincretismo leticiano”.

A continuación se caracterizan los ritmos y temas más representativos de la Música Popula Amazonense (M.P.A.)

M.P.A.			
RITMO Y TEMA REPRESENTIVO	PATRÓN RÍTMICO	TONALIDAD DEL TEMA	COMPORTAMIENTO ARMÓNICO
Ritmo: Regue-Xote Tema: El lamento de un nativo. Autor:		F# menor	Im IVm Im V7 Im
Ritmo: Danzón Tema: Pirarucú. Autor: Luís A. Osorio		La menor La mayor	1er. momento: Im V Im I7 IVm VII III II7 V V7 Im 2do. momento: I V7 I
Ritmo: Carimbó Tema: Morena do Pará. Autor: Pedro Bernal Méndez.		La menor	Im IVm V7 Im
Ritmo: Porsam Tema: Paisaje tropical. Autor: Ricardo Marín.		La mayor	1er momento: I VI IIm V V7b dis I 2do momento: I VI IIm IV IVm V VI IIm V7 I

Ritmo: Marcha Amazonica. Tema: La palizada Autor: Alfonso Dávila Ribeiro.		Re menor	1er momento Im III V7 Im 2do momento VIBb III V7 Im V7 Im
Ritmo: Carimbó Tema: Gira gira Menhinada Carimbó. Autor: Pinduca.		Re mayor	I IV V7 I

Para una mejor comprensión de este apartado, los ritmos de las composiciones ganadoras en la modalidad autor /compositor e intérprete, que serán sometidos al análisis métrico-ritmo son los siguientes:

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR AMAZONENSE MODALIDAD: AUTOR/COMPOSITOR E INTÉRPRETE RITMO DE LOS TEMAS GANADORES				
AÑO	NOMBRE DEL TEMA	NOMBRE DEL AUTOR MÚSICA Y LETRA; NACIONALIDAD	NOMBRE DEL INTÉRPRETE Y NACIONALIDAD	RITMO REGISTRADO, SEGÚN LA FICHA DE INSCRIPCIÓN
2008	Indio Amazonense	Luís García. Colombiano	Paulo Parménidez Martínez. Colombiano	Xote-boy
2009	Esta es mi tierra	Jhon Charles Álvarez. Colombiano	Jhon Charles Alvarez. Colombiano.	M. P. A.
2010	Remembranzas	Armando Londoño. Colombiano	Armando Londoño. Colombia	M. P. A.

- **ACÓRDO-ARMÓNICO.** A través de la cual se determinan los acordes utilizados en la composición musical y el tipo de relación que se establece entre estos en su discurrir armónico. Se trata de analizar en qué medida los

autores/ compositores de los temas ganadores utilizaron las cadencias armónicas más comunes de la música popular como son: I-V-I; I-IV-V y IIm-V-I. Así mismo, la influencia sobre la Música Popular Amazonense (M.P.A.) por parte de las músicas Caribe-Iberoamericana cuyas cadencias armónicas giran sobre los grados I-V-I o, I-IV-V, (triadas y acordes de séptima), en donde la relación dominante- tónica, siempre está presente, sin descartar el uso de la septimización de la armonía, propio de la influencia del jazz en las armonías bohemías, brasileñas, salseras.

- **MELÓDICO.** Se trata del estudio de la línea melódica de la composición musical a partir del uso de las escalas diatónicas y cromáticas para determinar los perfiles alturales sobre la relación armonía/melodía. Este análisis permite sintetizar los “melotipos” que identifican a las músicas populares amazonenses.
- **TÉCNICO EXPRESIVO.** Es el análisis de los elementos que dan fuerza y riqueza expresiva a la composición musical, a través de los comportamientos instrumentales y vocales.
- **RELACIÓN MÚSICA TEXTO.** Análisis de lo acentual prosódico y acentual musical.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR AMAZONENSE

MODALIDAD: AUTOR/COMPOSITOR E INTÉRPRETE

ANÁLISIS MUSICAL DEL TEMA GANADOR DEL AÑO 2008

NOMBRE DEL TEMA MUSICAL: Indio Amazonense

RITMO REGISTRADO POR EL COMPOSITOR: Xote-boy

AUTOR DE LA LETRA Y MÚSICA: Luís García, de nacionalidad colombiana.

INTÉRPRETE: Paulo Parménidez Martínez, de nacionalidad colombiana

INDIO AMAZONENSE

XOTE BOY

Autor y compositor
Luis Garcia Cruz
País Colombia
Interprete
Paulo P. Martinez
País
Colombia

Soy or gu llo sa men tea ma zo nen se que roa mi

pa tria ya moa mi re giòn soy le ti cia noy lle voen mis ve nas la san gre del

in dioy del Es pa ñol vi voor gu llo so siem pre de mi ra za mi tie rraes

cu na de paz y dea mor aùn con ser vo las sa nas cons tum bres soy de la

sel va a moy se ñor yo soy el in dio pu roa ma zo nen se be bo ma za toy pa ya gua ru

yo soy hui to to ya gua o ti cu na soy de la tie rra del pi ra ru cu

yo soy el in dio pu roa ma zo nen se be bo ma za toy pa ya gua ru

yo soy hui to to ya gua o ti cu na soy de la tie rra del pi ra ru cu u

(Audio Nro. 1)

2da ESTROFA O PERÍODO B

Yo soy el hombre que ama su tierra
me duele tanto verla maltratar.

Miren que el río ya se está secando,
la fauna y la flora se puede a acabar.

Luchemos todos por salvar la tierra
el mundo esta en vía de extinción.

Te invito a que luchemos por la vida
no hagamos tanta contaminación.

CORO B

Yo soy el indio que reclama a su pueblo
dejemos ya la deforestación.

Yo soy el hijo de la madre selva,
yo soy cultura, canto y tradición (bis)

3ra ESTROFA O PERÍODO C

Vivo a orillas del río Amazonas
terruño hermoso donde un día nací.
Yo me crié bebiendo caldo de cucha,
comiendo chontaduro, aguaje y asaí.

Soy de la tierra de Zé Batista
el que entonaba alegre su acordeón.

También recuerdo a Pachito Vela
un gran maestro, músico y pintor.

CORO C!

Soy leticiano indio amazonense,

INTRODUCCION

2.4 Estructura rítmica de los instrumentos básicos de acompañamiento.

2.4.1. La guitarra electroacústica. Ejecuta el acompañamiento propio del ritmo de xote (shotis). (Audio Nro. 2)

2.4.2. La guitarra eléctrica. Una variación del xote (shotis). (Audio Nro. 3)

2.4.3. El bajo eléctrico. Típico del xote y del forró, utilizado por el compositor como expresión de la mixtura de ritmos populares amazónicos. (Audio Nro. 4)

2.4.4. El bombo (zurdo). Desarrolla el golpe típico del ritmo Boi bumba, similar al golpe de la cumbia o el porro colombiano. (Audio Nro. 5)



2.4.5. El triángulo. Similar al ritmo de la guitarra acompañante en el ritmo de xote. (Audio Nro. 6)



2.4.6. El redoblante o tarola. Ejecuta el golpe del forró, utilizado por el compositor en la composición como expresión de la mixtura de ritmos populares amazónicos. (Audio Nro. 7)



(Audio Nro. 8 Ensamble)

INDIO AMAZONENSE (fragmento)

XOTE-BOY

LUIS GARCIA CRUZ

♩ = 85

Musical score for 'Indio Amazonense' (fragmento) by XOTE-BOY, composed by Luis Garcia Cruz. The score is in 2/4 time and features a tempo of 85 beats per minute. The instrumentation includes Triangle, Claves, Snare Drum, Bass Drum, Acoustic Guitar, Electric Guitar, Electric Bass, and Accordion. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is a rest for all instruments. The second measure begins with a dynamic marking of *mf* for the drums and *ff* for the bass and accordion. The Triangle part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Claves part features a steady eighth-note pattern. The Snare Drum part features a pattern of eighth notes followed by a quarter rest. The Bass Drum part features a pattern of eighth notes followed by a quarter rest. The Acoustic Guitar part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Electric Guitar part features a pattern of eighth notes with accents. The Electric Bass part features a steady eighth-note pattern. The Accordion part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents.

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top staff is for Trgl. (Tambourine), showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Clv. (Clavichord) staff has a simple bass line of quarter notes. The S.Dr. (Snare Drum) and B. Dr. (Bass Drum) staves show a consistent rhythmic pattern. The Ac.Gtr. (Acoustic Guitar) staff features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and accents. The E.Gtr. (Electric Guitar) and E.B. (Electric Bass) staves provide harmonic support with chords and a walking bass line. The Acc. (Accompaniment) staff at the bottom has a melodic line with eighth notes and rests. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of the system.

The musical score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Trgl. (Tambora), Clv. (Clarinete), S.Dr. (Saxofón Soprano), B. Dr. (Saxofón Barítono), Ac. Gtr. (Guitarra Acústica), E. Gtr. (Guitarra Eléctrica), E.B. (Bajo Eléctrico), and Acc. (Acordeón). The score is in 3/4 time and G minor. It features a first ending (10) and a second ending (2.).

3. ANÁLISIS ACÓRDICO ARMÓNICO. La composición “Indio Amazonense” se estructura sobre triadas mayores y menores. Así, además de utilizar la secuencia I-IVm-V, utiliza todos los acordes de la escala de Sol menor (Gm), básicamente triadas; en ningún momento utiliza el segundo grado de la tonalidad. En la región dominante es frecuente el acorde cuatriada de D7 (Re 7 o séptima de dominante) que conduce siempre al primer grado o tónica (cadencia dominante).

3.1 La introducción: Inicia en el cuarto grado menor –Cm- de Gm y utiliza el sexto grado (Eb) para llegar a la dominante, aspecto que es poco común en las matrices armónicas, situación que se presenta en el sexto compás y finalización

de la dominante a la tónica (cadencia dominante) muy usual en la música popular amazense.

INTRODUCCION

3.2 Período “A”. Tonalidad Gm (Sol menor); consta de 16 compases.

Soy or gu llo sa me tea ma zo nen se qui roa mi pa tria ya mo mi re
 gión soy le ti ciano y lle vo emis ve nas la san gre del in dio del es pa ñol vi vo or gu
 llo so siem pre de mi ra za mi tie rra es cu na de paz y dea mor aún con
 ser vo las sa nas cons tum bres soy de la sel va a moy se ñor

3.3 Coro: Período A!. Tiene 16 compases

A! CORO Cm Cm

yo soy el in dio pu roa ma zo nen se be bo ma za

4 Cm Gm Gm Eb
toy pa ya gua ru yo soy Hui to to Ya gua o Ti cu

7 D7 D7 Gm
na soy de la tie rra del pi ra ru cú yo soy el

10 Cm Cm Cm
in dio pu roa ma zo nen se be bo ma za toy pa ya gua ru

13 Gm Gm Eb D7
yo soy Hui to to Ya gua o Ti cu na soy de la

16 D7 Gm
tie rra del pi ra ru cú

3.4. El interludio o puente. Presenta una cadencia armónica básica de tónica (Gm) a la dominante siete (D7) y tónica (cadencia dominante).

D7 Gm D7

8 Gm D7 Gm D7
Gm D7 Gm D7

15 Gm

3.5 La coda final. Consta de 7 compases; repite la última frase del coro C! tres veces, es una armonía básica de I a V7 y I (Gm-D7-Gm)

soy de Co lom bia Bra sil y Pe rú

soy de Co lom bia Bra sil y Pe rú

soy de Co lom bia Bra sil y Pe rú

4. ANÁLISIS MELÓDICO. La línea melódica de la composición Indio amazonense está basada en la escala diatónica; no utiliza en ningún momento la escala cromática. Por otra parte, la melodía tiene un ámbito o extensión de una octava mas una cuarta, partiendo de la nota re (D) del primer espacio adicional abajo y se extiende hasta la nota sol (G), primer espacio adicional superior en clave de sol; en síntesis, presenta un intervalo de una octava más una tercera menor descendente; es decir, desde un re (D) a un sol (G) agudo.

Los sonidos de la escala que se utiliza en la melodía de la composición Indio amazonense corresponden a la escala de sol menor armónica (Gm); no presenta en ningún momento modulaciones, cambios de velocidades o de tonalidad.

Los intervalos utilizados por el compositor son: unísonos, grados conjuntos, segundas menores, segundas mayores, terceras menores, terceras mayores y cuarta justa.

4.1 El contorno melódico de la introducción. Presenta una línea con los tres tipos de movimientos: horizontal, ascendente y descendente; por lo tanto adquiere el formato de una melodía mixta

INTRODUCCION

Efecto de sampoña, 2da vez efecto de acordeón

4.2 El contorno melódico del período A. Presenta movimientos horizontales, ascendente y descendentes; por lo tanto es una melodía mixta. Por otra parte, en este período al analizar el fragmento, a pesar de que se evidencia un marcado poblamiento de sonidos por compases (siete), la melodía no presenta mucha tensión; por lo tanto, es bastante pasiva y tranquila con respecto al período A! (coro),

A

Soy or gu llosa sa mentea ma zo nen ___ se quieroa mi

pa tria ya ___ moa mi re gión

4.3 El contorno melódico del período A! (coro). Continúa presentando, de manera repetitiva, los movimientos horizontales, ascendentes y descendentes, por lo que en este período la melodía es mixta; así mismo, se nota un marcado poblamiento rítmico situación que provoca una melodía más activa, con mayor tensión, respecto al período A.

A! Cm Cm

yo soy el ín dio pu roa ma zo nen se be bo ma za

Cm Gm

4 — toy pa ya gua ru

4.3 El contorno del interludio o puente. Se caracteriza por ser una sección muy pasiva y tranquila con sonidos que nos hacen pensar en la selva y comunidades indígenas del Amazonas. La melodía presenta movimientos horizontales, ascendentes y descendentes; así mismo, se encuentra la nota más alta que corresponde al Do (C) agudo.

D7 Gm

6 D7 Gm D7

12 Gm D7 Gm

Para volver al período B, B! y C, C! siempre se interpreta el interludio o puente, seguidamente de la introducción.

4.4 La coda final. Consta de 7 compases y hace parte del período C! o coro. Se destaca que la coda final comienza en el segundo tiempo con un silencio de

semicorchea y tres semicorcheas, propio de las músicas caribeñas como la cumbia y el porro.

CODA FINAL

soy de Co lom bia Bra sil y Pe rú_____ soy de Co

lom bia Bra sil y Pe rú_____ soy de Co lom bia Bra sil y Pe rú

Gm

5. Componente técnico expresivo. El interprete de la canción Indio Amazonense, Paulo Parménidez Martínez Cruz, es hijo de la frontera, de padre colombiano y madre brasileña. Creció ambientándose con las músicas nordestinas que en la época de San Juan se cantaban en las *fogueiras* (hogueras) del mes de junio. De ahí que la interpretación de la canción tiene una riqueza tímbrica propio de los hijos “Bracopes”; es decir, leticianos de padres colombo-brasileños; colombo-peruanos; peruanos-brasileños y otras mezclas raciales al incluir la indígena Ticuna propia del Trapecio Amazónico. La tesitura del interprete se ajusta a la de un Barítono-Tenor.

5.1 Afinación. Se presentan algunas falencias de afinación cuando canta en la vocal “e” mas allá de la nota Re (D) como sucede en el compás 19, hecho que se repite varias veces durante la primera parte de la grabación, pareciera que la voz se encuentra cansada. Aunque la voz se siente forzada en la segunda parte las notas son mas precisas.

5.2 Timbre. El cantante tiende a cantar de manera gutural-nasal, pareciera una combinación de las dos. Si bien la voz tiende a ser, en terminos coloquiales “ronca” es una característica a favor de la interpretación. Presenta pequeños desfases al parecer no intencionados, mas bien un rasgo propio del artista como se escucha en “patria” compás 4. No se presentan vibratos o algún recurso vocal adicional.

6. La relacion música-texto. Los acentos del texto se ajustan al acento musical en cada compás. Las notas ligadas estan bien utilizadas y no se pierde el sentido de la palabra. Algunas sinalefas como el compás 6 donde dice “lle voen” o entre el compás 19 y 20 en “ma za toy” se pierde el acento de las palabras graves “llevo” y “mazato” pero se acentúan las sílabas siguientes “en” del compás 6 e “y” del compás 20. La melodía interpretada no presenta tresillos o rubatos y se ajusta al ritmo sin variaciones en el tempo.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR AMAZONENSE

MODALIDAD: AUTOR/COMPOSITOR E INTÉRPRETE

ANÁLISIS MUSICAL DEL TEMA GANADOR DEL AÑO 2009

NOMBRE DEL TEMA MUSICAL: Esta es mi tierra.

RITMO REGISTRADO POR EL COMPOSITOR: Música Popular Amazonense
(M.P.A.)

AUTOR DE LA LETRA Y MÚSICA: Jhon Charles Álvarez L., de nacionalidad colombiana.

INTÉRPRETE: Jhon Charles Álvarez L., de nacionalidad colombiana.

ESTA ES MI TIERRA (Audio No. 9)

(completo)

ESTA ES MI TIERRA

M.P.A.

Autor Compositor
Jhon Charles Alvarez L.
País Colombia
Interprete
Jhon Charles Alvarez L.
País Colombia

Solista y teclado add libitum

The musical score is written in G minor, 4/4 time. It features a melody line with lyrics and a piano accompaniment line with chords. The score is divided into sections: an introduction, a first stanza (1ra ESTROFA), and a chorus (1er CORO). The introduction starts with a Gm chord and a triplet of eighth notes. The first stanza begins at measure 4 with a Gm chord and a D7 chord. The chorus begins at measure 24 with a D7 chord and a Gm chord. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Cuan do le can toa mi tie rra sien to u na gran e mo ción sien to la tir eñ mi
pe cho laa le grí a mi co ra zón Ao ri llas del río A ma zo nas es ta Le
ti cia la gran ciu dad ro dea da de fau nay flo ra se vé
lin da de ver dad su gen te en can ta do ras co moe
lla no hay o trai gual ca li dad ya co ge do ra en mi
tie rra tro pi cal ca li dad ya co ge do ra es mi
tie rra tro pi cal Es ta es ta sies mi tie rra
la mas pu ray be lla es ta es ta sies mi tie rra

2

ESTA ES MI TIERRA

la que sa bea sel__ va es__ ta es ta sies mi tie__ rra

la de mu je res be llas es__ ta es ta sies mi tie

__ rra la que mue ro por e lla

2da ESTROFA

Leticia es un paraíso de lo más lindo para vivir
 Los mejores atardeceres no se pueden describir
 es un rincón de Colombia de mucha tranquilidad
 por eso es que la llamamos bello remanso de paz
 por eso es que la llamamos bello remanso de paz

2 do CORO

Esta, esta si es mi tierra la de las grandes leyendas
 Esta , esta si es mi tierra la de mujeres bellas
 Esta, esta si es mi tierra la que sabe a selva
 Esta, esta si es mi tierra aqui el que llega se queda

CODA FINAL

Cuan do le can toa mi tie__ rra sien to u na gran e mo

ción sien to la tir 3n mi pe cho laa le gría__ mi co ra zón

1. ESTRUCTURA DE LA COMPOSICIÓN.

La composición musical “Esta es mi Tierra” presenta la siguiente estructura:

- “Solista y piano *add libitum*” de 5 compases.

- Introducción de 21 compases, 8 compases en ritmo de samba. y 13 compases en ritmo de técnico-cumbia.
- Período “A” o primera estrofa de 20 compases en ritmo de técnico-cumbia.
- Interludio “B” o el período “B” de 8 compases en ritmo de técnico-cumbia y con mambo tropical en el bajo eléctrico. (Audio Nro. 10, ver score, fragmento)

Score

ESTA ES MI TIERRA

TECNO-CUMBIA

JHON CHA

$\text{♩} = 100$

Guiro

Bongo Drums

Conga Drums

Snare Drum

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Electric Bass

Metales

6

Gro.

Bgo. Dr.

C. Dr.

S. Dr.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

E. B.

- Período “C como primer Coro y pregones de 16 compases, con acompañamiento de mambo tropical en el bajo eléctrico y tumbao de

salsa en el piano en ritmo de tecno-cumbia. (Audio Nro. 11, ver score, fragmento)

Score

ESTA ES MI TIERRA

TECNO-CUMBIA

JHON CHARLES ALVAREZ

$\text{♩} = 100$

Guiro

Bongo Drums

Conga Drums

Snare Drum

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Electric Bass

Tumbao de salsa piano

CORO

es ta es ta sies mi tie rra la más pu ray be

6

Gro.

Bgo. Dr.

C. Dr.

S. Dr.

Ac. Gtr.

E. Gtr.

E. B.

lla es ta es ta sies mi tie rra la que sa bea sel va es ta

©

- Interludio “D ” o período “D” de 16 compases: 8 compases en ritmo de técnico-cumbia y 8 compases en ritmo de tecno-cumbia y mambo tropical en el bajo eléctrico.
- Vuelve al periodo “A” como segunda estrofa, los primeros 4 compases solamente suenan voz y percusión en ritmo de técnico-cumbia; luego entra la parte armónica de tecno-cumbia hasta completar los 20 compases.
- Interludio “D” o período “D” de 8 compases en ritmo de tecno-cumbia y mambo tropical en el bajo eléctrico.
- Período C” como segundo coro y pregones de 16 compases en ritmo de técnico-cumbia y mambo de piano y bajo eléctrico.
- Nuevamente el interludio “B” o período “B” de ocho compases en ritmo de técnico-cumbia y mambo tropical en el bajo eléctrico.
- Para finalizar, nuevamente al período “C” como segundo coro y pregones de 16 compases, solamente voz y percusión de técnico-cumbia por 8 compases y entra la armonía de técnico más el mambo en el bajo eléctrico y piano hasta completar el compás 14; los últimos 2 compases del coro *add libitum* entre voz y piano.
- *Coda final.* Igual que el inicio de la composición, solista y piano *add libitum*.

2. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS RÍTMICAS.

2.1 El metro-rítmico. En los primeros 5 compases y en la coda final el metro-rítmico es:



En los demás compases la métrica es:



La métrica anterior es propia de las músicas afro-caribeñas.

2.3.1.4 Bombo de la batería. (Audio Nro. 15)



2.3.1.5 Acompañamiento del Zurdo. (Audio Nro. 16)



2.3.1.6 Acompañamiento del Reco Reco o cabasa, instrumentos propios del Brasil. (Audio Nro. 17)



Esta es mi Tierra (Samba). (Audio Nro. 18. Ensemble)

ESTA ES MI TIERRA (fragmento)

SAMBA

JHON CHARLES ALVAREZ

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged for a seven-piece ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Cabasa:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a dynamic marking of *f*.
- Snare Drum:** Provides a steady backbeat pattern.
- Guitar:** Features a melodic line in the treble clef, primarily using eighth notes.
- Acoustic Guitar:** Provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.
- Electric Bass:** Plays a bass line in the bass clef, starting with a dynamic marking of *f*.
- Bombo:** Plays a pattern of eighth notes.
- Surdo:** Plays a pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *f*.

The score begins with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The first system contains measures 1 through 5. A section starting at measure 6 is indicated by a '6' above the staff lines. This section includes parts for Cab. (Cabasa), S.Dr. (Snare Drum), Gtr. (Guitar), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), and a pair of drums (Bombo and Surdo). The score concludes with a double bar line.

©

2.4.1 Segundo momento. Ritmo Tecno-cumbia.

2.4.1.1 Bajo eléctrico, similar al acompañamiento del porro en Colombia y a la música tropical. (Audio Nro. 19)



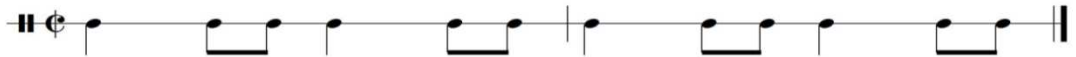
2.4.1.2 Guitarra eléctrica. (Audio Nro. 20)



2.4.1.3 Guitarra electroacústica. (Audio Nro. 21)



2.4.1.4 Guacharaca. (Audio Nro. 22)



2.4.1.5 Congas. (Audio Nro. 23)



2.4.1.6 Redoblante, caja o *tarola* en el Brasil. (Audio Nro. 24)



2.4.1.7 Bongoes. (Audio Nro. 25)



Esta es mi Tierra (tecno-cumbia). (Audio Nro. 26. Ensemble)

Score

ESTA ES MI TIERRA (fragmento)

TECNO-CUMBIA

JHON CHARLES ALVAREZ

$\text{♩} = 100$

Guiro

Bongo Drums

Conga Drums

Snare Drum

Acoustic Guitar

Electric Guitar

Electric Bass

efecto sintetizador

f

ff

f

6

Gro.

Bgo. Dr.

C. Dr.

S.Dr.

Ac.Gtr.

E.Gtr.

E.B.

efecto acordeón


©

3. ANÁLISIS ACÓRDICO ARMÓNICO.

Solista *add libitum*

The musical notation is in 4/4 time. The first line contains measures 1 through 5. Measure 1 has a Gm chord and a quarter rest. Measure 2 has a Gm chord and a triplet of eighth notes. Measure 3 has a Gm chord and a quarter note. Measure 4 has a Bb chord and a quarter note. Measure 5 has an A chord and a quarter note. The second line contains measures 6 through 8. Measure 6 has a Gm chord and a quarter note. Measure 7 has a D7 chord and a quarter note. Measure 8 has a Gm chord and a quarter note. The melody consists of eighth and sixteenth notes with triplets and rests.

En los primeros 5 compases la melodía es *add libitum*; presenta una armonía tonal distribuida entre las grandes regiones tonales I IV I V7 I, sobre las cuales se organizan las progresiones; por lo general los acordes son triadas mayores y menores.

3.1 La introducción: La armonía está distribuida sobre las tres grandes regiones tonales: tónica, dominante siete y subdominante, con acordes básicos de triadas mayores y menores. La introducción inicia desde el compás seis hasta el compás veinticinco y está conformada por nueve frases musicales así: “a” “b” “c” “d” “e” “f” “g” “h” “i”. A partir del compás seis hasta el compás trece en ritmo de Samba y la métrica es el compás de . Desde el compás trece(13) hasta el compás veinticinco (25) en ritmo de tecno-cumbia peruana; es de aclarar que dicho ritmo logró una amplia difusión y apropiación en el contexto de la triple frontera que comparten los países de Colombia, Perú y Brasil, a través de la cantante Rossy War. Por otra parte, la tecno-cumbia guarda cierta similitud con la raspa o música tropical en Colombiana desde el punto de vista ritmo-métrico; desde el componente instrumental la tecnocumbia es enriquecida con la presencia de los instrumentos electrónicos como el sintetizador y la batería electrónica.

Por lo general se aprecia que casi todas los inicios de las frases de la introducción entran a contratiempo, o sea, con tres corcheas antes del siguiente compas, típico de los porros y cumbias colombianas.

INTRODUCCION

4 "b" Eb D7 "c"

7 "d" Gm

10 Tecno-cumbia "e" Gm "f"

13 Cm "g" Gm

16 D7 Gm "h" Cm

19 Gm D7 "i" Gm

22 D7

3.2 Período "A". El período "A" o 1ra estrofa consta de 20 compases distribuidos entre 10 frases musicales así: "a" "b" "c" "d" "e" "f" "g" "h" "i" "j". Gira básicamente entre las tres grandes regiones tonales: tónica, dominante y subdominante; se destaca que en el compás 18 utiliza el si bemol (Bb) del tercer grado de la escala de Sol menor (Gm), que viene siendo la tónica, como un acorde de paso.

PERIODO "A" o 1ra ESTROFA

Ao ri llas del ríoA ma zo nas es ta Le

4 "b" D7 Gm "c" Cm
ti cia la gran ciu dad ro dea da de fau nay flo

7 Gm "d" Cm Gm
ra se ve lín da de ver dad su gen

10 "e" D7 "f"
te en can ta do ras co moe lla nohay o trai gua

13 Gm "g" D7
ca lí dad ya co ge do ra en mi

16 "h" Gm "i"
tie rra tro pi cal ca lí dad ya co ge do

19 Bb D7 "j" Gm
ra es mi tie rra tro pi cal

3.2 Período "B" o interludio "B". Consta de 8 compases y distribuídos entre 4 frases musicales así: "a" "b" "c" "d". En este primer interludio la base armónica gira sobre tónica y dominante sobre el ritmo de tecno-cumbia; lo único que cambia es el tumbao que hace el bajo eléctrico, como a continuación se observa:

PERIODO "B" o interludio "B"

3.3 Período "C" o primer coro. Consta de 16 compases distribuidos entre 8 frases musicales así: "a" "b" "c" "d" "e" "f" "g" "h"; este período gira sobre la base armónica de tónica y dominante: Es de anotar que el bajo mantiene el acompañamiento del período "B", mientras que el teclado acompaña con un tumbao de salsa.

PERIODO "C" o primer CORO

Es ta es ta sies mi tie rra
 la más pu ray be lla es ta es ta sies mi tie
 rra la que sa bea sel va es ta
 es ta sies mi tie rra la de mu je res
 be llas es ta es ta sies mi tie rra
 la que muc ro por e lla

3.4 Período "D" o interludio "D". Consta de 16 compases y 8 frases musicales así: "a" "b" "c" "d" "e" "f" "g" "h"; gira sobre la base armónica de tónica y dominante.

Tecno-cumbia
Gm

4 D7 "c"

7 "d" Gm Tecno-cumbia con mambo tropical en el bajo "e"

10 D7 "f" Gm

13 "g" D7 "h"

16 Gm

3.5 Coda final. Consta de 5 compases y gira sobre las tres grandes regiones tonales: tónica, dominante y subdominante. Solamente suena la voz y el teclado.

CODA FINAL

Cuan do lē can toa mi tie__ rra sien to u na gran e mo

3 Gm Cm Gm D7

ción sien tō la tir en mi pe cho laa le grí a__ mi co ra

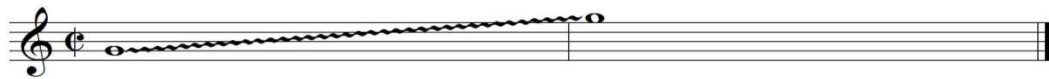
5 Gm

zón

4. ANÁLISIS MELÓDICO.

La composición “Esta es mi Tierra” presenta una línea melódica basada en la escala diatónica; no utiliza en ningún momento la escala cromática.

Por otra parte, la melodía tiene un ámbito o extensión de una octava, partiendo de la nota sol (G) de la segunda línea del pentagrama y se extiende hasta la nota sol (G), primer espacio adicional superior en clave de sol. Presenta un intervalo de una octava más una cuarta justa descendente; es decir, desde la nota sol (G) hasta el sol (G) agudo.



Los sonidos de la escala utilizados en la melodía de la composición “Esta es mi tierra” corresponden a la escala de SOL menor armónica (Gm); por otra parte, no presenta modulaciones de tonalidad de menor a mayor y tampoco presenta cambios de agógica.



Los intervalos utilizados por el compositor son: unísonos, grados conjuntos, segundas menores, segundas mayores, terceras menores, terceras mayores, cuarta justa, sextas y octavas.

1.1 El contorno melódico del solista y teclado. Presenta una línea con los tres tipos de movimientos: horizontal, ascendente y descendente; por lo tanto, es una melodía mixta.

SOLISTA Y TECLADO

Cuan do la can toa mi tie__rra sien to u na gran e mo
 ción sien to la tír eñ mi pe cho laa le grí a_____ mi co ra
 zón

4.2 El contorno melódico de la introducción. Presenta una línea con los tres tipos de movimientos: horizontal, ascendente y descendente; por lo tanto, es una melodía mixta. Por otra parte, es notable el poblamiento de sonidos por compás (6), aspecto que hace de la introducción una melodía activa.

INTRODUCCION
Samba

Cuan do la can toa mi tie__rra sien to u na gran e mo
 ción sien to la tír eñ mi pe cho laa le grí a_____ mi co ra
 zón

4.3 El Contorno melódico del Período "A"o 1ra Estrofa. Como se puede observar el desplazamiento de la línea melódica también presenta los tres tipos de movimientos: horizontal, ascendente y descendente. En esta parte es notable el poblamiento de sonidos por cada compás (6), situación que hace activa la melodía.

Tecno-cumbia

The musical score for 'Tecno-cumbia' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff contains the melody for the first two measures, with lyrics 'Ao rí llas del río A ma zo nas es tá Le' and a Gm chord above. The second staff continues the melody for the next two measures, with lyrics 'ti cia la gran ciu dad ro dea da de fau y flo' and chords D7, Gm, Cm, and Gm above.

4.4 El contorno melódico del Período “B” o 1er Interludio. El desplazamiento de la línea melódica presenta una melodía bastante repetitiva en sonidos horizontales más que los sonidos ascendentes y descendentes; así mismo, se evidencia mayor tensión en la línea melódica por la presencia de una mayor cantidad de sonidos por compás (7).

PERIODO B o 1er Interludio

The musical score for 'PERIODO B o 1er Interludio' is written in 4/4 time with a key signature of two flats. The first staff shows a melodic line with a Gm chord above the first measure and a D7 chord above the second measure. The second staff continues the melodic line with a Gm chord above the first measure.

4.5 El contorno melódico del Período “C” o 1er Coro. A diferencia del período anterior, está caracterizada por tener menor poblamiento de sonidos por compás, lo que hace que la melodía presente mayor quietud. También presenta los tres tipos de movimientos: horizontal, ascendente y descendente.

PERIODO "C" o 1er Coro

Es ta es ta sies mi tie rra

la más pu ray be lla es ta es ta sies mi tie

rra

4.6 Período "D" o Interludio "D". Como podemos apreciar el contorno melódico del período "D" muestra una línea melódica con los tres tipos de movimientos horizontales, ascendentes y descendentes, por lo tanto presenta una melodía mixta.

PERIODO "D" o Interludio "D"

Gm

D7

Gm

4.7 Coda Final. El desplazamiento de la línea melódica también presenta los tres tipos de movimientos: horizontal, ascendente y descendente; por lo tanto, es una melodía quebrada o mixta y se caracteriza por tener bastante poblamiento de sonidos por compás (10); sin embargo, el desplazamiento de la línea melódica en este sector presenta la mayor quietud de toda la composición.

CODA FINAL

Gm *SOLISTA Y TECLADO* Gm Gm D7

Cuan do la can toa mi tie__rra sien to u na gran e mo

3 Gm Cm Gm D7

ción sien to la tír eh mi pe cho laa le grí a _____ mi co ra

5 Gm

zón

5. ANÁLISIS TÉCNICO EXPRESIVO. El tema grabado se ajusta a la tesitura de un Tenor; las notas altas son definidas por el cantante con facilidad y resuelve muy bien las pocas notas graves. El intérprete es afinado en términos generales, la voz gutural o de pecho es muy clara en la definición de las notas; algunas notas agudas parecen ser nasales pero son mas el producto de utilizar los resonadores medios y altos (de la parte media de la nariz hacia la frente) para proyectar el sonido.

5.1 Fraseo: Las frases son llevadas de manera apropiada por el intérprete ya que en su mayoría son cortas, permitiendo aprovechar el aire para mantener la afinación y la intensidad del sonido. El cantante apoya las notas agudas con tranquilidad, debido al manejo simultáneo de una apropiada respiración y al manejo del diafragma.

5.2 Vocalización: La letra se entiende durante toda la interpretación. Algunas palabras como: “bello”, “bellas”, “Mi”, “de”, “pecho”, “aquí”, parecieran ser nasales, como si las consonantes frenaran la salida del sonido, como producto quizá de la dosificación del aire.

El vibrato es prácticamente ausente, no existen glissandos intencionados y la voz no utiliza recursos adicionales para realzar el tema o alguna de sus partes, pero de todas maneras es una interpretación limpia.

6. LA RELACIÓN MÚSICA-TEXTO

6.1 Acentual prosódico: El compositor mantiene el acento de las palabras en conexión con el acento musical en cada compás. Es frecuente escuchar

las notas ligadas para mantener el acento como sucede entre el compás 1 y 2, 8 y 9 o entre el 11 y 12 donde las palabras graves “tierra”, la palabra aguda “ciudad” y la palabra grave “flora” no pierden el acento natural y son resaltadas por el acento musical del compás. Algunas palabras como “alegría” en el compas 4, disuelven la sinalefa con el acento del compás, acentuando en la “a”, pero el intérprete hace una pausa para diferenciar el acento en la “i” como debe ser.

La Interpretación del tema es simultánea con el ritmo. La melodía esta ligada a los 4/4 y no solo mantiene los acentos, sino, además, estos son reforzados por el acento natural de las palabras. Los tresillos del compás 3, 18 y 22 son definidos suavemente por el intérprete amarrados al ritmo marcado por el bajo.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR AMAZONENSE

MODALIDAD: AUTOR/COMPOSITOR E INTÉRPRETE

ANÁLISIS MUSICAL DEL TEMA GANADOR DEL AÑO 2010

NOMBRE DEL TEMA MUSICAL: Remembranzas.

RITMO REGISTRADO POR EL COMPOSITOR: Música Popular Amazonense
(M.P.A.)

AUTOR DE LA LETRA Y MÚSICA: Armando Londoño Franco, de nacionalidad colombiana.

INTÉRPRETE: Armando Londoño Franco, de nacionalidad colombiana.

REMEMBRANZAS (completo). (Audio Nro. 27)

REMEMBRANZAS

M.P.A

Autor compositor
Armando Londoño F.
País Colombia
Interprete
Armando Londoño F.
País
Colombia

La _____ la ia _____ la la ia _____

7 la _____ la la _____ la la ia _____ la

13 **1ra ESTROFA**
ia _____ la ia _____ Le ti _____ cia mi tie rraa ma _____ da lle vo tuhis

19 to rían mi men _____ te teen tre _____ go mas a ño ran zas pues lo pe di a tu gen _____ te en tiem

25 _____ pos de cauche rí _____ a can ta ban Six toy Ro ber _____ to Es ter _____ ling con la trom pe _____ ta to ca ba

31 **1er CORO**
siempre con cier _____ tos ya no seo ye la mur _____ ga de Car los Sán chez _____

38 ni los Ti cú nas dea _____ quel se sen tai seis _____ ya no can ta A bel Ve _____ la con los ti

44 gri llos _____ ni Ba cu rao hoy can _____ ta con Car va jal _____ je jey _____

REMEMBRANZAS

Segunda Estrofa

La, la, ya, la, la, ya, la, la, ya, la, la, ya, la, la, ya.
Pasaron tantas bonanzas,
recuerdo mucho el talento de Istmenia, Góez, Gonzalvis,
voces que no lleva el viento.
Con Willis canté Añoranzas pero se fue para el cielo,
los ángeles lo llevaron, el pueblo aún guarda su duelo.

Segundo Coro

Generación laureada los La Sallista,
la juventud pujante que ya no está.
Nunca regresaré a la finca de Pancho,
buenas cosas de los tiempos de Biró,
Je, jey...

Tercera Estrofa

La, la, ya, la, la, ya, la, la, ya, la, la, ya, la, la, ya.
El clásico futbolero era con Valencia y Peruca,
Ramírez, Chingue, Perea craques que no olvido nunca.
Darío, Mario y Nory tres amazónicos grandes,
reinaron en la frontera cual cóndor sobre los Andes.

Tercer Coro

Los Floden no volvieron de la Florida,
el Huracán Sangama no olvidará.
El Padre Juan murió y me dejo consejos,
esos que yo practico hoy para vivir.
Je, jey...

Cuarta Estrofa

La, la, ya, la, la, ya, la, la, ya, la, la, ya, la, la, ya.
Colombia miró asombrado Kápax nadó el Magdalena;
se fue don Cesar Moreno dejando al pueblo en pena.

Noriega y Avellaneda dos profesores leyenda;
Recuerdo a Dimas Riascos trazó en las calles mi senda.

Cuarto Coro

La fiesta navideña era con Pastora,
el tamal Navarrito no existe más.
Los Lagos con Parente y Escobedo
forman hoy una historia de gloria y paz.
Je, jey...

1. ESTRUCTURA DE LA COMPOSICIÓN.

La composición “Remembranzas” está estructurada sobre cuatro (4) estrofas y cada una de ellas presenta la siguiente dinámica:

1.1 PRIMERA ESTROFA. Contiene:

- Introducción. Contiene 24 compases.
- Período “A” compuesto por 16 compases que corresponde al coro.
- Período “B” compuesto por 16 compases que corresponde a la primera estrofa.
- Período “C” compuesto por 18 compases relacionado con el primer coro.

1.2 SEGUNDA ESTROFA. Contiene:

- Período “A”, compuesto por 16 compases.
- Período “B”, corresponde a la segunda estrofa con 16 compases.
- Período “C” compuesto por 18 compases y corresponde al segundo coro.

1.3 TERCERA ESTROFA. Contiene:

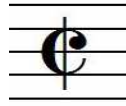
- Introducción. Contiene 24 compases.
- Período “A”.
- Período “B” o tercera estrofa compuesta por xx compases.
- Período “C” que corresponde al tercer coro compuesto por xx compases.

1.4 CUARTA ESTROFA. Contiene:

- Período “A”, con 16 compases.
- Período “B” o cuarta estrofa compuesta por 16 compases.
- Período “C” que corresponde al cuarto coro con 16 compases.
- Coda final.

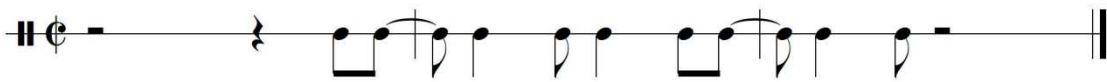
2. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS RÍTMICAS.

2.1. El metro-rítmico. Corresponde al compás



propio de todas las músicas “afro-caribeñas”, de notable influencia en la Música Popular Amazonense (M.P.A.).

2.2 Matriz rítmica. Este articulador o matriz rítmica actúa de forma recurrente en la formación de las frases musicales, como a continuación se observa:



2.3 La introducción. Consta de veinticuatro (24) compases y está conformada por ocho semifrases “a”, “b”, “c”, “d”, “e”, “f” “g” “h”, como a continuación se muestra:

Introducción Acordeón

Musical score for accordion introduction, measures 1 to 22. The score is written in 2/4 time and includes the following labels:

- Measures 1-6: Introducción Acordeón
- Measure 7: Metales
- Measures 10-12: guitarra electrica
- Measures 16-18: Metales
- Measures 22: Metales y guitarra electrica

2.4 Estructura rítmica de acompañamiento que ejecutan algunos instrumentos musicales.

2.4.1. El bajo eléctrico. Ejecuta el acompañamiento sobre estructuras propias del porro, la cumbia colombiana y la lambada brasileña. (Audio Nro. 28)

Musical notation for electric bass accompaniment, showing a simple rhythmic pattern in 2/4 time.

2.4.2. La guitarra electroacústica. Desarrolla el acompañamiento propio del ritmo de lambada de la Música Popular Brasileña (MPB), también con influencia en la estructuración de la Música Popular Amazonense (M.P.A.); la lambada logró

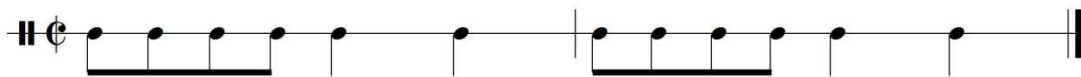
un notable arraigo en la década de los años ochenta del siglo pasado a través del tema musical “Llorando se fue”, muy difundido en el espacio de la triple frontera que comparten los países de Colombia, Brasil y Perú. (Audio Nro. 29)



2.4.3. El bombo (zurdo). Ejecuta el golpe característico del porro colombiano, similar al golpe de las toadas del boy bumbá, ritmo propio de la amazonia brasileña. (Audio Nro. 30)



2.4.4. Las congas. (Audio Nro. 31)



2.4.5. Los platillos. (Audio Nro. 32)



(Ensamble. Audio Nro. 33)

REMEMBRANZAS (fragmento)

M. P. A. ARMANDO LONDOÑO FRANCO

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in a grand staff format with seven parts. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures by a double bar line with repeat dots. The parts are:

- Trumpet in B♭:** Rests in both measures.
- Cymbals:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents in the first measure, and a similar pattern in the second measure.
- Conga Drums:** Rests in the first measure, then plays a series of eighth notes in the second measure.
- Bass Drum:** Rests in the first measure, then plays a series of eighth notes in the second measure.
- Acoustic Guitar:** Rests in the first measure, then plays a series of chords in the second measure, marked *mf*.
- Electric Bass:** Rests in the first measure, then plays a series of eighth notes in the second measure, marked *mp*.
- Accordion:** Rests in the first measure, then plays a series of chords in the second measure, marked *f*.

2

REMEMBRANZAS (fragmento)

The musical score is for a fragment of 'REMEMBRANZAS'. It consists of seven staves: Bb Tpt., Cym., C. Dr., B. Dr., Ac. Gtr., E.B., and Acc. The key signature is two sharps (F# and C#). The score is divided into two endings, labeled '1.' and '2.'. The first ending is marked with a double bar line and repeat dots. The second ending is marked with a double bar line and repeat dots. The Bb Tpt. staff has a '5' above the first measure. The Cym. staff has a '5' above the first measure. The C. Dr. staff has a '5' above the first measure. The Ac. Gtr. staff has a '5' above the first measure. The E.B. staff has a '5' above the first measure. The Acc. staff has a '5' above the first measure.

2.5 Análisis de los períodos.

2.5.1 El período "A". Está constituido por 16 compases, dos frases de seis compases "a", "b" y una frase "c" de cuatro compases.

A CORO

"a"

La _____ la ia _____ la la ia _____ "b"

la _____

8

"c"

_____ la ia _____ la la ia _____ la ia _____ la ia _____

2.5.2 El período "B". Consta de 16 compases o cuatro frases de cuatro compases "a" "b" "c" "d", que se articulan sin ningún tipo de variación.

B Primera estrofa

"a"

Le ti cia mi tie rraa ma da lle vo tuhís

4

"b"

to ríen mi men te teen tre go más a ño ran

7

zas pues lo pe dí a tú gen te en tiem

10

"c"

pos de cau che rí as can ta ban Six toy Ro ber

13

"d"

to Es ter ling con la trom pe ta to ca ba

16

siem pre en con cier to

2.5.3 El período “C”. Consta de 18 compases: tres frases de cuatro compases “a” “b” “c” y una frase “d” con seis compases.

C CORO

Ya no seo ye la mur ga de Car los San chez

4 ni los ti cu nas dea quel ce sen tais seis

8 ya no cantaA bel ve la con los ti gri llos

12 ni Ba cu rao hoy can ta conCar va jal

16 je jey

2.6 Coda final. Corresponde a la misma introducción, aclarando que a partir del compas 17 la composición va muriendo poco a poco hasta su finalización.

CODA FINAL

Acordeón

5

9 Metales

13 Guitarra eléctrica

16 Muriendo y fuera

20 Metales y guitarra eléctrica

3. ANÁLISIS ACÓRDICO ARMÓNICO. Las músicas Caribe-Iberoamericanas, con influencia en la Música Popular Amazonense (M.P.A.), son obras de una alta determinación armónicas porque giran alrededor de las cadencias I V I y, I IV V. Este aspecto es muy notorio en la obra “Remembranzas”, en donde la relación dominante- tónica siempre está presente y la mayoría de los acordes básico que utilizó el compositor son triadas mayores y menores.

La tonalidad básica utilizada en la obra en análisis es la tonalidad de mi Mi menor (Em).

La introducción y el período “A” están en la relativa mayor Sol mayor (G); el periodo “B” está en la relativa Mi menor (Em); el período “C” y la coda finale están en la relativa Sol mayor (G).

En la región dominante es frecuente el acorde cuatriada de Re7 (D7) cuando la tonalidad está en Sol mayor y Si7 (B7), o séptima de dominante, cuando está en la tonalidad Mi menor (Em) que conduce siempre a la Tónica.

3.1 La introducción: La composición inicia en la tonalidad de Sol mayor (G) desde el compás 1 hasta el compás 9; en el compás 10 modula a la dominante Fa7 (F7) de la relativa menor, para luego caer a Mi menor (Em) que es la tonalidad básica de la obra.

The musical score for the introduction is as follows:

- Staff 1 (Measures 1-3):** Labeled "Introducción Acordeón". Chords: G, D7, G.
- Staff 2 (Measures 4-6):** Chords: G, D7, G.
- Staff 3 (Measures 7-9):** Labeled "Metales". Chords: F7, Em.
- Staff 4 (Measures 10-12):** Labeled "Guitarra eléctrica". Chords: F7.
- Staff 5 (Measures 13-15):** Chords: Em, F7.
- Staff 6 (Measures 16-18):** Labeled "Metales y guitarra eléctrica". Chords: Em, F7, Em.

3.2 Período "A" o 1er Coro. Tonalidad de Sol mayor (G). Este periodo también se construye a partir de las grandes regiones tonales: tónica, dominante y subdominante. El coro inicia con el acorde que corresponden al cuarto grado

de la tonalidad de Sol mayor (G), o sea, Do mayor (C), y finaliza en Mí menor (Em).

A CORO

La la ia la la ia la

8 la ia la la ia la ia la

15 Em ia

3.2 Período “B” o 1ra Estrofa. Mantiene la tonalidad de Mi menor (Em) sobre las tres grandes regiones tonales: tónica, dominante y subdominante. Para pasar de Tónica a Dominante el compositor utiliza el sexto grado mayor, Do mayor (C), como un pequeño puente, tal como se observa en el segundo tiempo de los compases tres y once.

B Em 1ra ESTROFA

Le ti — cia mi tie rraa ma — da lle vo tuh is

4 Em C B7
to riaen mi men — te teen tre — go más a ño ran

7 Em
— zas pues lo pe dí a tú gen — te en tiem

10 Em C
— pos de cau che rí — as can ta ba Six toy Ro ber

13 B7
— to Es ter — ling con la trom pe — ta to ca ba

16 Em
siem preen con cier — to

3.3 Período “C” o 2do. Coro. Inicia en la relativa mayor, Sol mayor (G), y a partir del compás quince pasa a la dominante siete de la relativa menor, es decir, Si7 (B7), para finalizar en la tonalidad de Mi menor (Em), manteniendo las tres grandes regiones tonales: tónica, dominante y subdominante.

2do CORO

Yano seoye la mur ga deCar los San chez_____

5 ni los Ti cu nas dea... quel se sen tay seis_____

9 ya no cantaA bel Ve... la conlos ti gri llos_____

13 ni Ba cu rao hoy can... ta conCar va jal... je jey

17

3.4 Coda final. Inicia en la tonalidad de Sol mayor (G) desde el compás 1 hasta el compás 9; en el compás 10 modula a la dominante Fa7 (F7) de la relativa menor, para luego caer a Mi menor (Em) que es la tonalidad básica de la obra. A partir del compás 17 la composición empieza a finalizar (Fade and out)

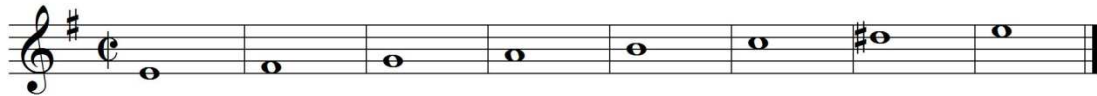
CODA FINAL

Muriendo y fuera.....

4. ANÁLISIS MELÓDICO. En la composición “Remembranzas” la línea melódica está basada en la escala diatónica; no utiliza en ningún momento la escala cromática. Por otra parte, la melodía tiene un ámbito o extensión de una octava más una tercera, partiendo de MI, primera línea del pentagrama, y va hasta la nota sol, primer espacio adicional superior en clave de sol. Presenta un intervalo de una octava más una cuarta justa descendente; es decir, desde un Mi (E) a un Sol (G) agudo.

Los sonidos de la escala utilizados corresponden a la escala de MI menor (Em) armónica, con modulaciones de tonalidad de menor a mayor (relativa menor a

relativa mayor y viceversa). Es importante anotar que la composición mantiene el tempo, sin cambios de agógica

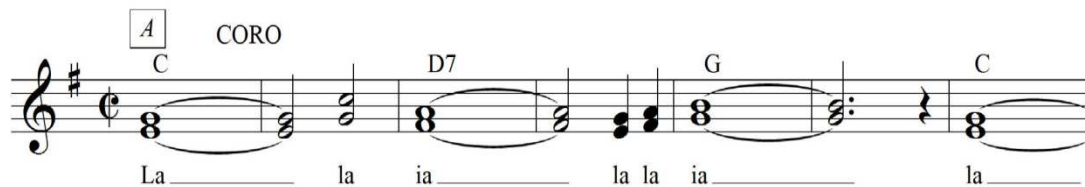


Los intervalos utilizados por el compositor son: unísonos, grados conjuntos, segundas menores, segundas mayores, terceras menores, terceras mayores y cuarta justa.

4.1 El contorno melódico de la introducción. Presenta una línea con los tres tipos de movimientos: horizontal, ascendente y descendente, curvas melódicas que se aprecian, de manera recurrente, en toda la introducción; por lo tanto, es una melodía mixta o quebrada; así mismo, presenta la mayor población rítmica por compas, seis sonidos por compás, y se encuentra el sonido más agudo, la nota sol.



4.2 El contorno melódico del Período “A”. Se observa la presencia de los tres tipos de movimientos, pero prevalece el horizontal. A diferencia de la introducción, presenta menos poblamiento rítmico por compás, situación que conlleva a deducir que la melodía en este período presenta mayor quietud o reposo.



4.3

El contorno melódico del Período “B”. En este período también se encuentra la mayor tensión de la composición, en atención al poblamiento rítmico por compás, seis sonidos por compás. Con respecto al contorno melódico del período “B” presenta una línea melódica con los tres tipos de movimientos: horizontal,

ascendente y descendente; por lo tanto, este período la melodía es mixta o quebrada. Por otra parte, encontramos el sonido más grave de la composición, la nota “B” (Si) debajo de la primera línea adicional inferior.

4.4 El contorno melódico del Período “C”. La melodía presenta el sonido más agudo que corresponde a la nota G (So) y se encuentra hacia el final del mismo. Por otra parte, si bien es cierto que en este período la composición mantiene los tres tipos de movimiento, prevalece el movimiento horizontal, tal como se observa en el compás cinco y seis.

4.5. El contorno melódico de la coda final. Utiliza curvas melódicas de manera recurrente con los tres tipos de movimientos: horizontal, ascendente y descendente, situación que también lleva a sugerir que en la coda la melodía es mixta o quebrada; así mismo, es notable el marcado poblamiento rítmico por compás, seis sonidos por compás.

5. ANÁLISIS TÉCNICO EXPRESIVO. Con relación a lo técnico expresivo en el canto, la melodía se ajusta a la tesitura de un barítono, siendo la nota Mi (E) la más alta para la voz principal, apoyada por una tercera arriba en la voz

acompañante o segunda voz que llega hasta la nota Sol (G). Es de notar que en la expresión “Jey, Jey”, que corresponde al compás 49, se percibe la dificultad de la voz principal para alcanzar el Mi (E) debido quizá a la falta de apoyo o a una inadecuada respiración.


5.1 Afinación. La pérdida de afinación es constante en todas las frases; es frecuente en la presencia de pequeños glissandos ascendentes donde, tanto el cantante como la voz acompañante, buscan compensar la pérdida de afinación como sucede en la frase “Ni Bacurao hoy canta con Carvajal” en el compás 48 al pasar a B7, o en el compás 36 de la segunda estrofa al resolver a D7 en la palabra “Lasallistas”.

5.2 Fraseo. La respiración es tomada a tiempo, pero el aire se pierde demasiado rápido para mantener la expresión durante cada frase, afectando con ello la afinación. Este comportamiento de la voz afecta igualmente la intensidad del sonido que se pierde desde el compás 46 hasta el 50.

5.3 Vocalización. El barítono articula de manera adecuada las consonantes permitiendo el reconocimiento del texto durante toda la interpretación.

5.4 Timbre. La interpretación del tema en general se hace de manera gutural, con voz de pecho; no obstante, cuando el interprete alcanza la nota Do, la voz se siente nasal y lo es mucho más al llegar a la nota Mi del compás 49. El vibrato que generalmente se hace al final de cada frase no es marcado ni prolongado, la falta de aire y la ausencia de apoyo no permite al cantante utilizar este recurso con facilidad.

6. LA RELACIÓN MÚSICA-TEXTO. Desde el punto de vista de los acentos prosódicos, el intérprete, que es el mismo compositor, cuida de mantener el acento de las palabras en conexión con el acento musical en cada compás. Es frecuente escuchar las notas ligadas para mantener el acento como sucede entre el compás 16 y 17 o entre el 19 y 20 donde las palabras graves “Leticia” y “Mente” no pierden el acento natural y son apoyadas por el acento musical del compás.

La Interpretación del tema es simultáneo con el ritmo. La melodía está ligada al compás 2/2 o  y no solo mantiene los acentos, sino, además, estos son reforzados por el acento natural de las palabras; en ningún momento se presenta una separación de la estructura binaria y las notas ligadas son simplemente el resultado de extender las sílabas para mantener el acento

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Una vez efectuado el análisis sincrónico de cada uno de los temas ganadores en la modalidad autor/compositor e intérprete, del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”, versiones 2008, 2009 y 2010, a la luz del planteamiento de sistematicidad de las músicas populares del maestro Lambuley (2002), a continuación se presenta las conclusiones finales, para lo cual se tendrán en cuenta los siguientes parámetros formulados en la pregunta de investigación y en los objetivos trazados para el presente estudio monográfico:

1. La pertinencia de los temas ganadores con la categoría música popular amazonense, desde el análisis sincrónico de las estructuras musicales.
2. El impacto en el fortalecimiento de la música popular amazonense.
3. La estructura administrativa del Festival para el fortalecimiento de la música popular amazonense
4. Recomendaciones para el mejoramiento cualitativo del Festival.

1. La pertinencia de los temas ganadores con la categoría música popular amazonense, desde el análisis sincrónico de las estructuras rítmicas.

Desde el análisis de las estructuras rítmicas: El tema ganador del año 2008 se inscribió con el ritmo de xote-boy, mientras que los temas de los años 2009 y 2010 se inscribieron con el ritmo de Música Popular Amazonense (M.P.A.).

Al efectuar un análisis más profundo al tema “Indio Amazonense”, cuyo ritmo fue inscrito por el compositor Luís García Cruz como xote-boy, para significar una fusión entre los ritmos brasileños del xote y el que corresponde a las toadas del boy bumbá, se encontró que coincide con la métrica de 2/4, propio de la Música Popular Brasileña con influencia en la Música Popular Amazonense. Desde el punto de vista instrumental se evidencia el papel preponderante que cumple el acordeón en el desarrollo de la toda la composición como instrumento melódico y armónico, clave en la ejecución del xote. Así mismo, la guitarra electroacústica, el bajo eléctrico y el triángulo desarrollan el acompañamiento propio del xote,

mientras que el bombo (zurdo) desarrolla el acompañamiento del boy bumbá. Llama la atención que el compositor también se explayó hacia el ritmo del forró desde el acompañamiento desarrollado por la tarola (redoblante), situación que puede entenderse en el marco de expresión de la mixtura de ritmos populares amazónicos. Entonces, el tema “Indio Amazonense”, desde los instrumentos armónicos y percutivos y considerando el desarrollo musical de la composición se ajusta a la estructura rítmica del xote-boy-forró. En consecuencia, se concluye que el tema “Indio Amazonense” se ajusta a parámetros generales de la Música Popular Amazonense, específicamente en la subcategoría de las Músicas Híbridas Leticianas. Una evidencia de lo anterior se observa en los audios Nos, 1 y 27.

El tema “Esta es mi tierra” ganador de la modalidad autor y compositor del año 2009 y cuyo compositor registrado en la ficha oficial de inscripción es Jhon Charles Álvarez Lozada con el ritmo de MPA (Música Popular Amazonense) permite deducir una parte *add libbitum* al inicio y final de la composición y entre estos dos el desarrollo del ritmo samba de Brasil, los primeros 8 compases de la introducción, que se evidencia con el acompañamiento dado por los siguientes instrumentos: guitarra electroacústica, bajo eléctrico, redoblante o tarola, bombo de la batería, zurdo y reco reco; luego el desarrollo de la tecno-cumbia, que copa la mayor parte de la composición y se evidencia en las estructuras rítmicas del acompañamiento que ejecuta el bajo eléctrico, guitarra electroacústica, guitarra eléctrica, guacharaca, congas, redoblante y bongoes. Por lo expuesto, la composición “Esta es mi tierra” evidencia en la ejecución de instrumentos armónicos y percutivos la pertinencia con los ritmos de samba de Brasil y tecno-cumbia peruana, pero en dos momentos diferenciados.

Con el análisis anterior, surge el interrogante si el samba y la tecnocumbia desarrollados por el compositor en el tema “Esta es mi tierra” hacen parte de la categoría Música Popular Amazonense. En las bases reglamentarias del Festival de Música Popular Amazonas “El Pirarucú de Oro”, versión 2009, con respecto a los géneros musicales se explicitan los siguientes: “*carimbó, lambada, brega, porsam, caricumbia, cariporro, huayno, vals criollo, balada, xote (Shotis), MPB, forró, etc y demás géneros sincréticos o híbridos leticianos elaborados a partir de los géneros expresados anteriormente (M.P.A)*”. Desde el análisis del texto anterior no aparece explícito el samba y la tecnocumbia como ritmos “oficiales” del Festival; sin embargo, al escribirse la palabra etc la organización del Festival dejó una ventana abierta para el “ingreso” de nuevos ritmos; tal podría ser el caso del samba y la tecno-cumbia, este último con agregados del ritmo de salsa en el piano

y el bajo eléctrico⁷⁷. Con el análisis anterior, no es clara la pertinencia rítmica del tema “Esta es mi tierra” con la Música Popular Amazonense, ya que dicha categoría no puede entenderse con la acción de replicar ritmos por el hecho simple de “sonar” en la región; por el contrario, la Música Popular Amazonense responde a contextos histórico-culturales que han propiciado la creación de ritmos propios de la cuenca amazónica.

El tema ganador del año 2010 fue la composición “Remembranzas”, inscrito oficialmente con el ritmo MPA (Música Popular Amazonense), cuyo autor de la letra y música es el leticiano Armando Londoño Franco. El análisis metro-rítmico muestra que la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, el platillo y las congas ejecutan el acompañamiento de lambada ritmo de la Música Popular Brasileña; por su parte, el bombo o zurdo desarrolla el golpe del ritmo de las toadas de Boi Bumbá⁷⁸.

A continuación se aclara lo referente a los ritmos utilizados en la composición:

- Lambada: Según el maestro Alfonso Dávila Ribeiro⁷⁹, la lambada es un género musical-dancístico originario del *Estado do Pará*. Tiene como exponentes a Joaquín de Lima (Vieira), quien considera que la lambada obedece “a la conjunción de varios ritmos brasileiros alegres como merengue, arrasta-pé, baião, maxixe, entre otros, aunque en el fondo lo que se percibe es una gran relación e influencia con el carimbó. Se diferencia de este por tocarse a una velocidad más rápida... Mantiene una fuerte relación melódica armónica con los géneros caribeños... y (Brasil). Así, las bases reglamentarias del Festival lo reconocen como uno de los géneros que hacen parte de la Música Popular Amazonense.
- Toadas Boi Bumbá. Originario de la isla de Parintins del Estado de Amazonas (Brasil). Según Dávila Ribeiro⁸⁰ “Es una danza dramática

⁷⁷ Como ocurre en el Interludio “D ” o período “D” de 16 compases: 8 compases en ritmo de tecno-cumbia y 8 compases en ritmo de tecno-cumbia y mambo tropical en el bajo eléctrico. Así mismo, en el Período C” como segundo coro y pregones de 16 compases en ritmo de tecno-cumbia y mambo de piano.

⁷⁸ El ritmo brasileño que floreció en la ciudad amazónica de Parintins (Estado de Amazonas), irrigándose con fuerza en la región trinacional que conforman los países de Colombia, Brasil y Perú y que es similar al porro y a la cumbia colombiana

⁷⁹ Dávila Riberio, Alfonso. *¡¡Egua... La música suena bonlíito mano!!* Ministerio de Cultura, 2014, p. 17

⁸⁰ Dávila Riberio, Alfonso. *¡¡Egua... La música suena bonlíito mano!!*. Ministerio de Cultura, 2014, p. 68

de origen portugués practicada en la navidad y en las fiestas juninas en homenaje a San Juan, en donde el buey es el centro de atención”

A partir del análisis anterior se puede concluir que el compositor del tema “Remembranzas” asumió el ritmo MPA (Música Popular Amazonense) a partir de la “mixtura” o entre los ritmos de lambada y boi bumbá; en consecuencia, desde lo metro-rítmico el tema analizado es pertinente con la categoría Música Popular Amazonense.

Un aspecto que llama la atención tiene que ver con la nacionalidad de los ganadores: los tres fueron colombianos, tanto en la autoría de la letra y música como en la interpretación. Lo anterior puede sugerir un mayor nivel en la comprensión de la Música Popular Amazonense por parte de los ganadores, situación que se puede explicarse desde el desarrollo de talleres de capacitación sobre dicha temática a partir de los desarrollados por el maestro Alfonso Dávila, en donde es más factible la participación de los colombianos; pero al mismo tiempo, el hecho anterior obliga a replantear la estrategia de capacitación buscando que los demás autores y compositores fronterizos de Brasil y Perú también tengan la oportunidad de ser partícipes de los mismos.

REMEMBRANZAS (fragmento)

M. P. A.

ARMANDO LONDOÑO FRANCO

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in a grand staff format with seven parts. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains rests for all instruments. The second measure begins with a repeat sign and contains the following parts:

- Trumpet in B \flat** : Rest.
- Cymbals**: A rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Conga Drums**: A rhythmic pattern of eighth notes.
- Bass Drum**: A rhythmic pattern of eighth notes.
- Acoustic Guitar**: Chords with a *mf* dynamic marking.
- Electric Bass**: A bass line with a *f* dynamic marking.
- Accordion**: A melodic line with a *f* dynamic marking.

The image displays a musical score for the piece "REMEMBRANZAS (fragmento)". The score is arranged in seven staves, each labeled with an instrument: B♭ Tpt., Cym., C. Dr., B. Dr., Ac. Gtr., E.B., and Acc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures, with a first ending (1.) and a second ending (2.). The B♭ Tpt. part is mostly silent, with some notes in the second ending. The Cym. part has a simple rhythmic pattern. The C. Dr. part has a steady eighth-note accompaniment. The B. Dr. part has a simple bass line. The Ac. Gtr. part has a steady eighth-note accompaniment. The E.B. part has a simple bass line. The Acc. part has a simple accompaniment.

2. El impacto en el fortalecimiento de la música popular amazonense.

Desde el componente rítmico se evidenció un conocimiento y apropiación de la Música Popular Amazonense entre los temas ganadores de los años 2008 y 2010; mientras que en el año 2009 la composición ganadora se apartó de los ritmos establecidos en las bases oficiales del Festival. Sin embargo, ponderando los resultados entre los tres análisis efectuados, se puede concluir que en general los temas ganadores, años 2008 y 2010, evidenciaron la pertinencia con la Música Popular Amazonense, esencia del Festival Internacional “El Pirarucú de Oro”. Desde este punto de vista, el espacio músico-cultural del Festival se convirtió en proyector de la cultura amazónica al impactar favorablemente en la difusión de dicha categoría musical.

En buena parte la pertinencia de los temas ganadores con la Música Popular Amazonense obedeció a la trayectoria musical de quienes oficiaron como autores/compositores de los temas de los años 2008 y 2010. Efectivamente, tanto Luís García como Armando Londoño Franco, como “hijos de la frontera”, pudieron expresar sus vivencias e interacciones musicales que se evidencia en una producción regional de varios años.

Desde la perspectiva de los objetivos específicos trazados para el Festival se rescata que entre los años 2008 y 2010, en general, se logró reafirmar y revitalizar los valores que constituyen la identidad musical amazónica, a partir de la difusión de la Música Popular Amazonense.

3. La estructura administrativa del Festival para el fortalecimiento de la música popular amazonense.

Retomando el organigrama administrativo del Festival (pag.54) se evidencia la necesidad de un Comité Técnico Musical como apoyo a la labor del director artístico; una de las funciones de dicho comité sería revisar previamente las composiciones para detectar la pertinencia con la Música Popular Amazonense y aconsejar a tiempo su revisión. Es muy posible que por la carencia de dicho comité se haya presentado el caso ya referenciado con el tema ganador de año 2009.

Por otra parte, desde las bases reglamentarias que se dan a conocer a los participantes, se considera importante para mejorar la calidad musical de los temas participantes, revisar la redacción relacionada con los géneros musicales que exige el Festival. Para entender lo anterior se transcribe el contenido que presenta las bases del festival:

“carimbó, lambada, brega, porsam, caricumbia, cariporro, huayno, vals criollo, balada, xote (Shotis), MPB, forró, etc y demás géneros sincréticos o híbridos leticianos elaborados a partir de los géneros expresados anteriormente (M.P.A)”.

En el contenido anterior se nota:

- Imprecisión en la especificación de los ritmos; es el caso por ejemplo del ritmo porsam, caricumbia y cariporro que figuran como ritmos independientes cuando hacen parte de la categoría de géneros sincréticos o híbridos; así mismo, el carimbó, lambada, brega, huayno, vals criollo, balada, xote (Shotis), forró, se asocian a la categoría Música Popular Amazonense; queda como un bloque aparte la Música Popular Brasileira que no especifica ningún ritmo en particular.
- Al escribirse la palabra “etc” se abre una ventana para el ingreso de otros ritmos, situación que ocurrió con el tema ganador del año 2009; inclusive abre la posibilidad para la especulación musical que puede desvirtuar los objetivos del Festival.

Al efectuar el análisis de la estructura musical del Festival se encuentra que la categoría autor/compositor e intérprete, está catalogada como internacional; este aspecto es positivo por cuanto permite el logro de uno de los objetivos específicos del Festival: *“Propiciar la creación y expresión musical como incentivo a intérpretes, autores y compositores de la Cuenca Amazónica”*.

4. Recomendaciones para el mejoramiento cualitativo del Festival.

- 4.1 El estudio, a fondo, de las bases musicales, con los músicos, autores, compositores e intérpretes, para lograr mayor apropiación y comprensión de lo que pretende el festival desde la Música Popular Amazonense. En dicho estudio se abordaría, en primera instancia, la conceptualización de lo que se entiende por Música Popular Amazonense y en segunda instancia, los géneros que conforman dicha categoría musical y sus estructuras rítmicas, armónicas y melódica.
- 4.2 Estudio de los orígenes histórico-culturales de la Música Popular Amazonense; así mismo, estudio de las músicas híbridas leticianas.
- 4.3 Creación del comité técnico del Festival, como instancia asesora del director artístico.

- 4.4 Organizar el congreso técnico antes del inicio del Festival, como un espacio más para aclarar dudas, con la asistencia de los jurados, organizadores, autores/compositores, intérpretes, director del grupo base, presentadores y los medios de comunicación.
- 4.5 Exigir a todos los participantes la entrega de la línea melódica; a mediano plazo, la exigencia del score y partes debe ser obligatorio.
- 4.6 Los jurados deben disponer, con tiempo suficiente, de toda la literatura relacionada con la Música Popular Amazonense para un desempeño más asertivo en las decisiones.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Gobernación de Amazonas. Archivo Departamento Administrativo de Fomento Ecoturístico y Cultura.

Asamblea Departamental de Amazonas. Ordenanza No. 036/2008

FUENTES SECUNDARIAS

Acosta et al. 1997. Estructura y dinámica social, cultural y económica del área P.A.T. En: Zonificación ambiental para el plan maestro colombo-brasilero. Bogotá, p. 269

Aristizabal B. Carlos Andrés. Teoría y metodología de la investigación. Fundación Universitaria Luís Amigó. Colombia

Cueva Ramírez, Alejandro. 2013. *25 años del Festival de la Confraternidad Amazónica*. Bogotá, editorial Gente Nueva

Dávila Ribeiro, Alfonso. 2012. *Músicas Populares Tradicionales del Trapecio Amazónico. ¡¡Egua... La música suena boníito mano!!*. Mincultura, imprenta Nacional.

_____. La cuenca amazónica. Músicas populares urbanas. En: Revista a Contratiempo No. 3, 1988: 24-37

Domínguez, Camilo (Ed.) 1999. *Departamento de Amazonas. El hombre y su medio*. Gobernación de Amazonas, Universidad Nacional de Colombia.

IsuizaTrigoso, Javier. 1999. *Galería de autores y compositores loretanos. Apuntes sobre música popular internacional y peruana*. CTAR-Loreto.

Niño, Hugo. 2006. *Francisco de Orellana. Descubridor del río de las Amazonas*. Colombia, Panamericana Editorial Ltda.

Lambuley Alférez, Néstor. 2002. "Análisis y Sistematización de Músicas Populares Colombianas y Latinoamericanas"

Londoño, María Eugenia. Música Popular tradicional e identidad cultural. En: Revista a Contratiempo No. 3, 1988: 3-10

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, editorial Norma.

Picón Acuña, Jorge Enrique. 2014. *Transformación Urbana de Leticia. Énfasis en el período 1950-1960*. Bogotá, editorial Gente Nueva.

Zambrano, Fabio, et al. 1993. *Ciudad y territorio. El proceso de poblamiento en Colombia*.

Zárate Botía, Carlos. 2012. La frontera amazónica de Colombia, Brasil y Perú después del conflicto de 1932. En: Textos y debates, Boa Vista, n.22, p. 47-69, jul/diez.

_____. 2008. *Silvícolas, siringueros y agentes estatales. El surgimiento de una sociedad transfronteriza en la amazonia de Brasil, Perú y Colombia. 1880-1932*. Bogotá, editorial Universidad Nacional de Colombia.

ANEXO No. 1

El Pirarucú de oro. Sus inicios

Pedro Bernal, Cantautor Amazonense y su participación en el festival.

Corría el año de 1987. El entonces comisario especial del Amazonas de la época, doctor Gustavo Navia Reyes, le solicita a la directora de extensión cultural, la señora Nury Campos de Bastidas, organizar un evento musical propio de la comisaria, ya que existía el “Festival de la Canción Amazonense”, organizado por la junta regional de Cultura del Amazonas. Festival, que en el año de 1985, fui ganador absoluto como compositor e interprete recibiendo la lira de oro de Sayco. Una tarde cualquiera, no recuerdo la fecha, se convocó a todos los músicos de la época. Nos reunimos en el salón de la Secretaria de Educación Departamental (parte de abajo que a veces sirve de salón de conferencias). La señora Nury Campos de Bastidas nos comenta que se va a realizar ese año un evento musical llamado “**I CONCURSO DE RITMOS AUTOCTONOS DEL AMAZONAS**”, que se iría a realizar a finales de noviembre y que tiene unas características muy especiales. Me llamo mucho la atención el desconocimiento que se tenía sobre las músicas de frontera. Pues decía en su reglamento que tenía que ser ejecutado con instrumentos propios de la región amazónica, que no podía tener ningún tipo de influencias de Perú ni de Brasil. Y mucho más, la canción ganadora sería declarado como el ritmo del Amazonas mediante decreto comisarial (ojo, la canción ganadora). Ese día entre todos tuvimos una discusión muy provechosa entre los músicos y los organizadores.

En esa reunión estaba el cantautor amazonense Armando Londoño Franco, muy amigo de la señora Nury Campos quien propuso que se invitara al maestro Alfonso Dávila Ribeiro, para asesorarlos en este tema tan delicado. Así fue. El maestro Dávila fue invitado por el Comisario Especial del Amazonas, para apoyarlos en esta iniciativa y de paso ser Jurado del evento.

Recuerdo que fueron noches de mucha lluvia, pues esos meses de finales de año son de puro invierno. Gracias a las lluvias, la final del concurso se tuvo que realizar en horas de la mañana en las instalaciones del Inem “José Eustasio Rivera”. Ese año, (1987) venia de grabar mi primer Long Play (disco larga duración en vinilo), con canciones de mi autoría en la ciudad de Belem del Para, gracias al conocido artista internacional “Pinduca o rey do Carimbo”, a quien

conocí en una de sus presentaciones en la ciudad de Tabatinga, y los “Amazónicos”, agrupación en la que yo era el cantante principal fue la encargada de acompañarlo en su show. Establecimos una gran amistad, se tornó mi padrino artístico y logre entrar en el cerrado mercado musical paraense. Entonces ya tenía varias canciones mías con temáticas amazonenses y sobre todo con un género musical popular amazonense que estaba proponiendo desde hace varios años, como la “Paseata o Mariquinha”.

En ese I CONCURSO DE RITMOS AUTOCTONOS DEL AMAZONAS, solo hubo participación local. Es decir participaron solo los músicos, compositores e intérpretes de la ciudad de Leticia. La organización del evento no contrato un grupo base. Los mismos participantes se acompañaban o pedían el favor de otros músicos para hacerlo. El gran ganador fue el maestro Ricardo Marín, con su canción “LA CURUPIRA”, en un ritmo que llamo “Porsam”.

Mi canción “EGUA SAPO”, en ritmo de Paseata o Mariquinha, fue declarada fuera de concurso. Según el maestro Dávila fue considerada en ese entonces, como la mejor canción amazonense (La anécdota que recuerdo y se lo comente en la época al maestro Dávila al felicitarme, es que mientras una canción ganaba unos pesitos, la mejor canción recibía una mención de honor).

El concurso entra en una etapa de transición por casi 2 o tres años, en la cual se llamó “CONCURSO REGIONAL DE MUSICA AMAZONENSE” y es ahí donde el maestro Alfonso Dávila Ribeiro se apersona, asume la asesoría y la dirección musical del evento, pero le da un vuelco total al tema. El evento fue propuesto, teorizado, conceptualizado, escriturado y finalmente en 1990. Sale a luz pública el “FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA POPULAR AMAZONENSE, EL PIRARUCU DE ORO” (FINMUPA).

Seguí participando del festival. En 1991 ocupó el segundo lugar con mi canción “AMAZONIA”. Ocho años después, en 1994, fui ganador absoluto, como compositor e intérprete del VIII Festival Internacional de Música Popular Amazonense “El Pirarucú de Oro”, con el tema “LA OTRA BONANZA”. Además de los premios en dinero en efectivo, recibo de manos de los representantes de SAYCO, por segunda vez el trofeo Lira de Oro.

He acompañado el festival desde sus inicios. Como participante, como asistente del maestro Dávila, como presentador, algunas veces como jurado y en los últimos 4 años, como Director Artístico.

ANEXO 2
REGISTRO DE AUDIOS. Se anexa c.d. con 32 audios