



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:

#### RESTABLECIMIENTO DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES MUISCAS: UNA APROXIMACIÓN A LAS MÚSICAS INDÍGENAS DESDE LA GUITARRA CLÁSICA

Presentado por el estudiante

**IVAN DARIO AGUILAR GARAVITO**

Cédula: 1030550618

Código: 2013175001

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

- La estructura investigativa y metodológica fue coherente y se desarrolló de manera exhaustiva, tanto en lo musical como en la comprensión de la cosmovisión Muisca.
- La disciplina y profundidad del trabajo de campo y análisis posterior actúa como base fundamental para un ejercicio de composición con excelentes resultados.
- El nivel técnico y musical de la obra resultante, posee calidades compositivas e interpretativas de nivel internacional.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	LILA ADRIANA CASTAÑEDA		5.0
Jurado 2 - lector	OSCAR ORLANDO SANTAFE		5.0
Asesor	EDWIN GUEVARA		5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto cero

Dado en Bogotá D.C. a los veinte (20) días del mes de Febrero de 2018.

**RESTABLECIMIENTO DE LAS PRACTICAS MUSICALES MUISCAS A  
PARTIR DEL MESTIZAJE:  
Una Aproximación a las músicas  
Indígenas desde la guitarra clásica.**

**IVÁN DARÍO AGUILAR GARAVITO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C  
2018**

**RESTABLECIMIENTO DE LAS PRACTICAS MUSICALES MUISCAS A PARTIR  
DEL MESTIZAJE:**

**Una Aproximación a las músicas  
Indígenas desde la guitarra clásica.**

**IVÁN DARIO AGUILAR GARAVITO**

**Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música**

**ASESOR**


**EDWIN GUEVARA GUITIÉRREZ**

**(Asesor Específico)**

**Estudios de perfeccionamiento en Guitarra del Conservatorio Superior de  
Música del Liceo de Barcelona.**

**Master en Dirección Sinfónica. Universidad Nacional de Colombia.**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ  
2018**


 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

I. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	RESTABLECIMIENTO DE LA PRACTICAS MUSICALES MUISCAS APARTIR DEL MESTIZAJE: Una aproximación a las músicas indígenas desde la guitarra clásica
<b>Autor(es)</b>	Aguilar Garavito, Iván Darío
<b>Director</b>	Edwin Guevara Gutiérrez
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018, 105 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Análisis musical, composición musical, etnografía, guitarra clásica, Muiscas, música tradicional - autóctona, organología.

2. Descripción
La investigación analiza el estado de arte de la música Muisca en Bacata y partir de los elementos musicales identificados se realizo como resultado final una composición para guitarra clásica.

3. Fuentes
<p>BERMÚDEZ E (1985) Los Instrumentos Musicales En Colombia. Bogotá D.C. Universidad Nacional de Colombia</p> <p>BERMUDEZ E. (2010) La Música De Colombia: Presente y Pasado. Bogotá D.C</p> <p>BERMUDEZ E. (2013) The Death of the Mojas (Boy-Singers of the Muisca) Human Sacrifices, Song and Ritual in the Nuevo Reino de Granada (Colombia), 1563. Flower world Music Archaeology of the Americas. Vol 2</p> <p>DURAN A. (2016). Btyscua: Hacia una 'recuperación' sistémica de prácticas Musicales muiscas. (Tesis de pregrado) Bogotá D.C: Pontificia Universidad Javeriana.</p> <p>DAZA, A. NEUTA H y AREVALO. E. 2013. "Hilando caminos Tejiendo futuro". En: Retornando por el Camino de los Antiguos: el sendero para reorganizar la vida, ed. Cabildo Indígena Mhuysqa de Bosa. Bogotá D.C.: Alcaldía Mayor de Bogotá, (49-78, 79,80)</p> <p>ESCOBAR L. (1986) La Música Precolombina Págs. 162. Bogotá DC. Fundación Universidad Central. Intergráficas.</p> <p>GOMEZ P (2008). Los Chyquys De La Nación Muisca Chibcha Ritualidad Re-significación y Memoria. Bogotá D.C. Universidad De Lo Andes</p> <p>GONZALES J. (2012.) Las prácticas musicales de la comunidad prehispánica muisca: creencias primordiales sobre los campos musicales, artísticos y culturales a partir de las crónicas de la conquista. Saarbrücken: Editorial Académica Española.</p> <p>MIÑANA C (2009). Investigación Sobre Músicas Indígenas. Bogotá D.C. Revista: A Contratiempo. Música en la cultura, N° 13. Pags 1-50.</p> <p>PASTAS L (2009). Reconocimiento De La Cultura Muisca A través Del Canto "Fijisca Muyca Fiba" Bogotá D:C Universidad Pedagógica Nacional.</p>

4. Contenidos
Este trabajo de grado tiene cuatro partes la primera son los aspectos fundamentales de la investigación, la segunda sección argumenta el contexto cultural de la comunidad muisca. La tercera parte es la metodología enfoques y herramientas de ayuda para dicha metodología. Y la última sección es el desarrollo metodológico, conclusiones y resultados esperados.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

**6. Conclusiones**

Para tener una identidad es necesario aprender, reforzar, recuperar, reinterpretar y actualizar las memorias indígenas a través de la cosmogonía y enseñanzas de los ancestros, ya que, por medio de estos elementos se plantea una visión totalizadora del mundo, partiendo desde lo espiritual. Esto configura identidades culturales. Dentro del marco del reconocimiento sociocultural, los viajeros, investigadores, naturistas, etnomusicólogos, compositores y músicos, entre otros, son el medio de documentación y producción de resultados sobre los aspectos culturales y sociales en los territorios indígenas.

Comprender dichos aspectos culturales dentro de la comunidad muisca se puede hacer por medio de la música porque ésta facilita percibir la lógica de pensamiento del muisca por medio de la cosmogonía que es la que proporciona un significado a cada acción de la vida cotidiana de la comunidad, es decir la cosmogonía Muisca propone una relación del individuo con el entorno, el universo, con el "Gran espíritu" porque cada persona hace parte del universo. Esto se aprecia cuando se observa a un muisca. Él comprende la ecología humana, cuando hace significativo un objeto lo transforma en algo simbólico en sagrado ,trascendental, cuando hace relación con el territorio mediante la interacción con animales, plantas, objetos y los vuelve uno mediante un acto social cotidiano como cantar, bailar, sembrar, cocinar, mediante de la sencillez del espíritu. Estos actos es lo que el Muisca cataloga ecología humana.

Elaborado por:	Ivan Dario Aguilar Garavito
Revisado por:	<i>Edmundo Guzmán</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	00	0	00
-----------------------------------	----	---	----

*“Tupá, el espíritu supremo y protector de mi raza, encontré un día en un bosque florecido y me dijo: "Toma esta caja misteriosa y descubre sus secretos". Y encerrando en ella todas las avejillas cantoras de la floresta y el alma resignada de los vegetales, la abandoné en mis manos. Tómela, obedeciendo el mandato de Tupá, poniéndola bien junto al corazón; abrazado a ella pasé muchas lunas al borde de una fuente. Y una noche, Jasy, retratada en el líquido cristal, sintiendo la tristeza de mi alma india, dióme seis rayos de plata para con ellos descubrir sus arcanos secretos, y el milagro operó: desde el fondo de la caja misteriosa, brotó la sinfonía maravillosa de todas las voces vírgenes de la naturaleza de América. Mangore”*

Tomado de: Agustín Barrios Mangore (1885-1944)

## **Resumen**

Esta monografía da cuenta de la producción investigativa y el análisis del estado de arte de la música de Bacatá. Y se pregunta sobre los elementos musicales que hacen parte de lo muisca para dar como resultado final una composición para guitarra clásica. Esto evidenciado dentro de la identidad de lo muisca y de sus lógicas de pensamiento.

Tras la llegada de los invasores españoles al altiplano las prácticas culturales y espirituales de los habitantes del territorio comenzaron a sufrir unas transformaciones bruscas debido a la colonización, evangelización y a adoctrinamiento de las lógicas de pensamiento muisca; la música siendo parte fundamental de las prácticas culturales de la comunidad muisca sufrió estos mismos procesos de pérdidas. Sin embargo con la ayuda de comunidades indígenas cercanas al lenguaje como los taironas y kogis, parte del remante de dichas prácticas musicales y culturales fueron guardadas para así hacer el restablecimiento de lo muisca. Es así como el muisca del siglo XXI se reinventa, se actualiza, se re significa; unificando lo contemporáneo con lo ancestral.

## **Abstract**

This monograph accounts for the production investigative and the analysis of the state of art of the music muisca of Bacatá. And he wonders on the musical elements that part of the muisca does to give like final result a composition for classic guitar. This demonstrated inside the identity of muisca and its logics of thought.

After the arrival of the Spanish invaders to the plateau the cultural and spiritual practices of the inhabitants of the territory began to suffer a few sudden transformations due to the colonization, evangelization and to indoctrination of logics of thought muisca; the music being a fundamental part the cultural practices of the community muisca suffered the same losses processes. Never the less with the help of indigenous communities near to language as the taironas and kogis, part of the remainder of the above mentioned music and cultural practices was kept this way to do there establishment of the muisca. It is as well as the muisca of the XXI century is reinvented, updated und remains; unifying the contemporary thing with the ancestral thing.

## Contenido

INTRODUCCIÓN.....	8
1. Aspectos Generales De La Investigación.....	9
1.1. Planteamiento del problema.....	9
1.2. Pregunta Investigación.....	13
1.3. Antecedentes.....	13
1.4. Justificación.....	15
1.5. Objetivo general.....	17
1.6. Objetivos Específicos.....	17
2. Marco Teórico.....	18
2.1. Estado del arte.....	18
2.2. Referentes Conceptuales.....	32
2.2.1. Origen, Ubicación y Territorio Muisca.....	32
2.2.2. Organización política y social.....	39
2.2.3. Actividades Económicas de la Comunidad Muisca.....	41
2.2.4. Cosmogonía.....	44
2.2.5. Elementos Generales de la Música Muisca.....	50
3. Metodología.....	62
3.1. Tipo de investigación.....	62
3.2. Diseño Metodológico.....	62
3.2.1. Etapa No 1 (observación).....	64
3.2.2. Etapa 2 (Análisis de la Música).....	64
4. Desarrollo Metodológico.....	67
4.1. Etapa 2: (Análisis de la música muisca).....	67
4.1.1. Análisis prescriptivo y descriptivo de “Gallinazo-tymanso”, “Mama “sol/Paba Sua” y “Zorro/Fo”.....	68
4.2. Etapa 2: / Composición de una pieza guitarrística.....	80
Conclusiones.....	96
Glosario.....	99
Índice de Figuras.....	103
Índice de tablas.....	105
Bibliografía.....	106
Anexos.....	111

## INTRODUCCIÓN

A través de esta investigación se analizará el estado del arte de la música Muisca en Bacatá de los últimos 20 años y a partir de los elementos musicales identificados se pretende obtener como resultado final una composición para guitarra clásica. Este estudio hará un aporte general de los estilos e intervenciones musicales desarrolladas durante estos años, evidenciando el proceso que ha tenido la música en la cultura Muisca, en aspectos como sus principales músicos, ritos, instrumentos y danzas que hacen parte del contexto e identidad musical Muisca. De este modo se fortalecerá el conocimiento cultural de la música Muisca y a partir de los resultados de la investigación se creará una obra artística-musical, aportando a la música tradicional local y nacional, así mismo se brindarán elementos pedagógicos (escritos y sonoros) para el análisis y composición de este tipo de música.

Este trabajo se desarrollará a partir de datos provenientes de información primaria y secundaria que servirán como soporte a la investigación. De igual manera, contará con la asesoría de importantes compositores e intérpretes de la guitarra a nivel nacional para los aspectos relacionados con el análisis musical y la composición.

Éste, es un trabajo pionero porque pretende consolidar y analizar la información histórica de la música Muisca con la finalidad de obtener los elementos fundamentales para la creación de una obra de la música Muisca de Bacatá para guitarra clásica. El análisis de la información consolidada permitirá generar una propuesta didáctica para facilitar el aprendizaje e interpretación para estos tipos de música. También será un ejemplo de cómo un músico puede aportar de manera integral al desarrollo del arte mostrando otras facetas complementarias a la interpretación

**.Palabras claves:** análisis musical, composición musical, etnografía, guitarra clásica, Muisca, música tradicional -autóctona, organología.

## 1. Aspectos Generales De La Investigación.

### 1.1. Planteamiento del problema.

La guitarra es un instrumento que se adapta fácilmente a una comunidad; por este motivo es el instrumento que genera y contribuye musicalmente a la construcción de nuevas identidades culturales, cuya evolución ha venido en aumento desde sus antepasados: la vihuela renacentista y el laúd.

La guitarra se ha destacado por tener un valor significativo en donde su aceptación ha dependido de una condición social; en un principio fue un instrumento de las clases sociales más humildes, lo cual generó que fuera un instrumento conocido por todas las culturas populares; por este motivo se convirtió en objeto de estudio de muchos músicos. (Herrera 2004)

Sylvius Leopold Weiss, laudista de la época barroca, junto con Bach hizo investigaciones sobre el laúd, permitiendo avances musicales tanto para el repertorio, como para la evolución del instrumento.

Fernando Sor y Mauro Guiliani hicieron realmente las grandes contribuciones para la guitarra clásica las cuales sean manifestado en forma biográficas, monográfica y catálogos musicales de obras insignes para guitarra, considerando a la guitarra como un instrumento versátil por su condición propia que va ligada a la calidad de sonido, el cual puede variar su timbre y hacerse sentir como si fueran varios instrumentos que se tocaran a la vez. Es una pequeña orquesta como percibió Berlioz alguna vez. *“La guitarra tiene varios timbres para un mismo sonido: ésa es su gran condición”* (Escande 2007). Sor y Guiliani llevaron a la guitarra a un alto estatus y en el siglo XIX este instrumento conquistó las grandes salas de concierto. (Herrera 2004)

A finales del clasicismo, la música académica adoptó la enseñanza de la guitarra, creando de este modo una escuela que tiene estética, estilos y técnicas intrínsecamente europeas. Este instrumento llegó a Latinoamérica y por su versatilidad inspiró a los músicos americanos a la creación de repertorio para el instrumento. Esto incluye la música folclórica influenciada por la técnica y el carácter de la música europea. De esta manera se va conformando la escuela representativa latinoamericana que se caracteriza por hacer música nacionalista basada en ritmos y melodías tradicionales. Un ejemplo de esto es el compositor Héitor Villalobos (Estudios 1-12, Suite popular Brasileira, entre otras), Agustín Barrios Mangore (La Catedral, La Maxixa, choro da saudade y muchas más) y en Colombia Gentil Montaña (Suites Colombianas 1-5, Estudios de pasillo 1-12). Estos músicos aportaron al desarrollo musical nuevas técnicas, sonoridades formas de acompañamientos. A través de la fusión de estas culturas se muestran todos los elementos técnicos y estilísticos musicales que se ha venido desarrollando desde el descubrimiento de América.

En este punto, es preciso plantear discusiones sobre el interés que tiene la música de Colombia, especialmente en el altiplano cundiboyacense, donde se pretende abordar un análisis de la música Muisca, de tal manera que se evidencie un desarrollo estilístico de dicha música.

Cabe aclarar que en este trabajo no se pretende hacer un énfasis detallado de cada uno de los aspectos culturales de los Muiscas, lo que se busca es abstraer los rasgos fundamentales de las características de su música para aplicar en ellas una nueva técnica estilística. Por lo tanto, el estudio detallado de cada aspecto de esta cultura sería objeto de otras investigaciones. Lo que se busca es hacer un recorrido dinámico, mostrando cómo ha sido la música Muisca.

Al estudiar las características más trascendentales de los aspectos culturales de cualquier sociedad se reconocen los sucesos que han dado forma a la realidad del mundo actual: identidad, ideas, conceptos, valores que se han forjado en el

desarrollo de su idiosincrasia y de su forma de vida actual (Kottak 2000, García 1990).

El interés de los compositores colombianos en el siglo XXI por crear obras musicales para orquestas, bandas e instrumentos solistas, con ritmos de la música tradicional colombiana e incorporar material musical autóctono ha estado en auge en los últimos años. Sin embargo el análisis del estado del arte y la creación de composiciones de la música Muisca explícitamente de Bacatá para la guitarra clásica y la disposición material didáctico para su aprendizaje e interpretación aún no se ha tenido en cuenta.

Por otra parte, el vacío está ligado a los estudiantes de guitarra clásica y a los músicos en general. La interpretación de este instrumento se ha convertido en leer la partitura, memorizar y hacer “sonar el instrumento”. Esto afecta a la ejecución del instrumento y por ende a la mala interpretación. Este problema puede estar relacionado con los siguientes aspectos: 1) No se hace una articulación adecuada de los aspectos teóricos e históricos de la música con el instrumento. 2) Falta de organización de una rutina efectiva de práctica con el instrumento 3) Falta de contextualización de la técnica del instrumento y 4) Falta de análisis de las obras musicales (partitura). Como una alternativa a este vacío que tienen los intérpretes; se desarrolla esta propuesta de análisis musical, composición e interpretación, como una alternativa para volver a poner en contexto lo que se considera ajeno a la música y de esta manera ofrecer un discurso sonoro más adecuado.

De esta manera se realizará un aporte documental, musical y de elementos pedagógicos, así como de partituras de la obra acompañado con registros sonoros de la composición.

Por otro lado, con la llegada de los extranjeros europeos al Altiplano cundiboyacense se dio comienzo a un proceso invasor que atacó de raíz las prácticas culturales y espirituales de los nativos, ocasionándoles graves

limitaciones e impedimentos. Evidentemente las manifestaciones musicales también se vieron afectadas en su práctica y desarrollo. Sin embargo algunos remanentes ancestrales como las fuentes arqueológicas, las tradiciones orales de los habitantes locales, la documentación a través de la historia y el saber de pueblos indígenas cercanos a los muisca (los de Sierra Nevada de Santa Marta) han hecho que se guarden algunas memorias culturales.

Por otra parte, los procesos de restauración y recuperación de lo Muisca han tenido un reconocimiento dentro del marco de derechos de los pueblos indígenas consignados en la carta constitucional de 1991, mediante cabildos indígenas y su recuperación cultural y territorial. Estos grupos proponen una revitalización de las prácticas y el pensamiento ancestral desde su resignificación y actualización, aplicando así elementos culturales y musicales en nuestro tiempo, más allá de un conocimiento exclusivamente histórico o museológico. Es así como lo muisca se reinventa y se recupera, relacionando las nuevas prácticas humanas con la memoria ancestral del territorio. Es de este modo que la música es reinventada y reconstruida partiendo de lo contemporáneo de los remanentes, se da una reconstrucción del pasado. (Duran, 2016)

Las prácticas musicales de la comunidad Muisca se entienden desde el pensamiento indígena, el cual es una acción integral y armónica. Para la mayoría de pueblos indígenas de América lo musical es un elemento esencial de cómo el hombre se relaciona con su medio ambiente. La música es el medio de interacción con los elementos del entorno, el hacer música es una herramienta poderosa que directamente está relacionada con la búsqueda de un buen vivir en este plano terrenal y que da el equilibrio de las fuerzas de la vida.

## **1.2. Pregunta Investigación.**

¿Cuáles son las estructuras musicales que hacen parte de las visiones cosmogónicas de los muiscas de Bacatá, que sirven para la realización de una composición guitarrística?

## **1.3. Antecedentes.**

Durante las últimas décadas se han realizado varias investigaciones sobre la importancia de tener una identidad cultural y las músicas tradicionales juegan un papel importante en el momento de construir cultura, como por ejemplo, las primeras obras del maestro Leo Brouwer (*Estudios Simples 1-20, Elogio a la Danza y Canticum*) en las que se presenta su contexto con las tradiciones rítmicas de la música afrocubana.

Otro ejemplo es el trabajo que hace el arreglista, compositor y guitarrista Roland Dyens, quien explora muchos estilos musicales en sus composiciones que comprenden desde canciones tradicionales francesas, como *Chansons Françaises* volumen 1 y 2, hasta ritmos latinoamericanos como Bossa Nova y Tango en obras como *Tango in Sky, Las Saudades 1,2 y 3*, entre otras. En ellas Dyens fusiona un lenguaje propio con ritmos tradicionales de diversos países. como por ejemplo las obras: *Tango in Sky, Las Saudades 1, 2 y 3* entre muchas otras.)

En Colombia existen compositores que han escrito importante material cultural con música tradicional de cada región del país. El maestro Victoriano Valencia ha hecho un aporte significativo en la creación de obras para banda y orquesta sinfónica, abordando lenguajes populares, sinfónicos y contemporáneos. Una de sus producciones más recientes son los *Ritmos de la Tierra*. Ésta es una colección de 10 piezas musicales basadas en géneros y ritmos tanto colombianos como latinoamericanos.

Por otra parte, el maestro Gentil Montaña, quien es reconocido por ser pionero en la composición e interpretación de la guitarra en Colombia, tiene entre sus múltiples composiciones para guitarra clásica obras como: Suites Colombianas con cinco movimientos, suites para trío típico colombiano, conciertos para guitarra y orquesta, duetos, cuartetos de guitarra y saxofón y obras para Quinteto de cámara. En estas composiciones el autor muestra un interés profundo en la difusión de la música tradicional colombiana en formatos similares a las Suites para Laúd de Bach.

Bermúdez (1985) desarrolló un enfoque hacia la musicología y etnografía en su libro *Instrumentos Musicales de Colombia*. Allí expone las regiones de Colombia diferenciando los instrumentos de uso popular y los instrumentos representativos de las culturas indígenas más importantes del país. De igual manera, Bermúdez (2013) interpreta a partir de elementos sonoros, un ritual de sacrificio muisca, realizado en Ubaque a finales de diciembre de 1563.

Así mismo, Carlos Miñana-Blasco (2005), en su trabajo *Entre el Folklore y la Etnomusicología*, hace una descripción de la música tradicional colombiana, basándose en 60 años de estudios sobre la música popular tradicional colombiana.

También se han realizado algunas investigaciones sobre temáticas interpretativas de análisis de músicas tradicionales, como en el caso de Luis Castellanos (2013) quien realizó una investigación musical sobre el pasillo y sus variaciones (Pasillo Santaferño, Pasillo Fiestero, Pasillo Canción y Pasillo Contemporáneo) para guitarra clásica y diseñó una serie de estudios interpretativos para guitarristas.

Alejandro Duran (2016) hace una propuesta investigativa de las practicas musicales Muisca en donde desarrolla una propuesta de recuperación desde una visión integral y practica que comprenden los diversos elementos de la cultura Muisca, recursos sonoros, usos y sentidos de dichos recursos.

Así mismo Laura Pastas (2009) hace un tipo de reconocimiento a la cultura Muisca desde las lógicas de pensamiento de dicha comunidad, abarcando elementos generales de la comunidad para así comprender lo trascendental del canto “*Fijisca Muyca Fiba*”,

En la actualidad algunos maestros como Edwin Guevara-Gutiérrez se destacan por haber interpretado en diversos escenarios mundiales y nacionales las obras de Gentil Montaña. Cabe destacar que Guevara-Gutiérrez, fue designado por Montaña para culminar la obra *Concierto para Guitarra y Orquesta*. Así mismo, Guevara-Gutiérrez ha desarrollado diversos arreglos e interpretación de la música colombiana para cuarteto de guitarras y para la orquesta guitarras de la Universidad Pedagógica Nacional. Así mismo ha compuesto para guitarra clásica algunas obras como: *Bambuco No. 2 en Re* y el bambuco *Natalia*. Por lo anterior Guevara-Gutiérrez es considerado por el Instituto Cervantes en el (2005) como uno de los mejores guitarristas de Iberoamérica.

#### **1.4. Justificación.**

Este trabajo tiene dos propósitos; el primero es aportar material musical e investigativo en el que se muestra una identidad de Bogotá, sus ciudadanos y su idiosincrasia de los mismos desde la música, apoyándose en un discurso netamente creativo para ratificar su validez. Dicho trabajo será enfocado desde la academia hacia la sociedad, lo cual implica un diálogo musical entre el músico (intérprete-compositor), su herencia cultural y el público que hace un remembranza de su legado (indígena-africano-español), logrando así uniones más fuertes para fomentar una nueva escuela original de la cultura bogotana.

El segundo propósito es aportar una referencia para que los músicos se motiven y accedan a lenguajes musicales olvidados, como la música indígena de la cultura

muisca y poder crear un discurso multicultural del bogotano del siglo XXI. Es importante resaltar que la pluralidad constituye el enriquecimiento del conocimiento y que es factible analizar, componer e interpretar estas músicas a partir de un modelo académico desde el racionalismo europeo, complementado con las experiencias de vida de las culturas precolombinas.

Este trabajo pretende proveer de una experiencia significativa a los músicos facilitándoles la indagación en el campo de la cultura Muisca y en el desarrollo de la música de Bogotá desde la época precolombina hasta la época actual.

Otro aporte importante de esta investigación es una composición para guitarra clásica, que se espera amplíe el repertorio guitarrístico bogotano y nacional. Cabe resaltar que en Colombia se han hecho infinidad de obras para guitarra pero no existe una composición específica sobre la música muisca. De este modo se abrirán nuevos campos de investigación, composición e interpretación para la música Bogotana y colombiana.

También es importante resaltar que el músico debe ser un artista integral y para esto debe explorar el campo de la investigación y de la composición y no quedarse solamente en la interpretación, pues estas dos primeras actividades son las que permitirán el desarrollo de nuevos campos de acción. Estas experiencias le facilitarán la articulación de aspectos teóricos y prácticos clásicos de la música con aspectos tradicionales de culturas ancestrales e históricas de Bogotá. Este último aspecto puede considerarse como un patrimonio cultural invaluable, con gran importancia académica y musical, pues permite que se rescate y perpetúe desde la música la idiosincrasia, y se convierta en un precedente para entender y para promover el desarrollo musical de la música bogotana.

### **1.5. Objetivo general.**

Componer una obra para guitarra clásica a partir de los elementos musicales que tradicionalmente han pertenecido a la cultura muisca

### **1.6. Objetivos Específicos.**

Recopilar información histórica y musical de la cultura muisca para realizar una composición para guitarra clásica.

Identificar los elementos de la música muisca

Realizar un análisis de la música muisca

Componer una pieza para guitarra clásica con los elementos de la música Muisca

## 2. Marco Teórico.

### 2.1. Estado del arte.

A continuación se presenta una serie de tablas (Tabla 1 a 12) para relacionar el estado del arte de este proyecto con el fin de presentar una revisión bibliográfica rápida de los temas que darán soporte argumentativo a este trabajo.

**Tabla 1 Ficha sinóptica del estado del arte. Egberto Bermúdez Instrumentos Musicales de Colombia.**

<b>Autor</b>	Egberto Bermúdez
<b>Título</b>	Instrumentos Musicales de Colombia
<b>Síntesis</b>	<b>palabras clave</b>
Este libro relaciona parte de la organología de cada una de las regiones de la geografía de Colombia sin dar detalle de su origen pero diferenciando aquellos instrumentos de uso popular y los usuales en las culturas indígenas más documentadas.	Culturas indígenas, instrumentos musicales, etnología, Colombia, organología, regiones geográficas.
<b>Resumen</b>	<b>tipo de documento</b>
El autor cuenta el hecho de que los instrumentos de la Obra han sido considerados como objetos que pueden emitir algún tipo de sonido y propone el estudio de cada uno de ellos, Describe un análisis y considera cada instrumento con un valor único, los clasifica como sugiere Von Hornbostel y Sachs-(1914).el libro deja una necesidad de ampliar precedentes y proponer nuevas categorías de los instrumentos y la importancia para cada una de las culturas.	Libro de consulta Pontificia Universidad Javeriana

**Tabla 2. Ficha sinóptica del estado del arte. Egberto Bermúdez Historia de la música de Santafé y Bogotá 1538-1938**

Autor	Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque
Título	Historia de la música de Santafé y Bogotá 1538-1938
Síntesis	Palabras clave
La historia música de y a la capital colombiana comienza desde su fundación con Gonzalo Jiménez de Quesada hasta la actualidad. Recoge la tradición musical de la capital desde el siglo XVI, cuando la producción musical estaba concentrada en los centros religiosos. Pasando por las épocas que preceden de la conquista y colonia.	Historia, musicología, música Bogotá, música colombiana.
Resumen	Tipo de documento
En este libro se describe los hechos y las características de las etapas musicales entre siglo XVI y la actualidad. El libro facilita al lector la apertura de escenarios de investigaciones histórico-musicales de la ciudad con algunas reseñas y características estilísticas los períodos culturales de la música Europea en un contexto ya no del viejo continente sino del territorio descubierto , para lo cual se identifican perfiles y tendencias investigativas, temáticas, contenidos, y modelos epistemológicos dominantes.	Libro de consulta Pontificia Universidad Javeriana

**Tabla 3 Ficha sinóptica del estado del arte. Egberto Bermúdez La música en el arte colonial de Colombia**

Autor	Egberto Bermúdez
Título	La música en el arte colonial de Colombia
Síntesis	palabras clave
Este trabajo tiene como fin documentar la música y la organología de las obras musicales en Colombia durante el periodo colonial	Artes, Colonia, Colombia iconografía, iconología, instrumentos de cuerda pulsada y música.
Resumen	tipo de documento
El libro documenta el tipo de música y los instrumentos de la época. La fuentes principales son la pintura y la escultura, objetos relacionados con la música. Se tiene en cuenta en este material bibliográfico los escasos de fuentes documentales, iconográficas y le da el libro una validez a los instrumentos musicales que aún sobreviven porque estos brinda un proceso importante para la reconstrucción de historia de Colombia. Por otra parte describe la tradición que tiene la guitarrería y la violera española en tierras latinoamericanas	Libro de consulta Biblioteca Pontificia Universidad Javeriana

**Tabla 4 Ficha sinóptica del estado del arte. Luis Antonio Escobar La música en Santafé de Bogotá**

<b>Autor</b>	Luis Antonio Escobar
<b>Titulo</b>	La música en Santafé de Bogotá
<b>Síntesis</b>	<b>palabras clave</b>
Luis Antonio Escobar nos muestra un análisis de la historia de la colonización y fundación de Santafé de Bogotá, contando los diferentes tópicos musicales que desde un principio se manifestaron.	Bogotá. Culturas indígenas, etnología, instrumentos musicales, música ,periodos históricos de Bogotá
<b>Resumen</b>	<b>tipo de documento</b>
El autor nos narra la historia desde la llegada de Gonzalo Jiménez de Quesada y describe la vida de los pueblos indígenas de la sabana de Bogotá, características culturales de esos pueblos, colonia los músicos de esta época. Habla sobre la historia de las chirimías los primeros músicos académicos y expone en forma cronológica los músicos de Santafé de Bogotá.	Libro de consulta Biblioteca Luis Ángel Arango

**Tabla 5 Ficha sinóptica del estado del arte. Luis Antonio Escobar La música precolombina**

Autor	Luis Antonio Escobar	
Título	Música Precolombina	
Síntesis	palabras clave	
El texto reúne de manera documentada todo el acervo cultural de la música, danzas, creencias religiosas costumbres de las distintas culturas. Precolombinas.	. Música Indígena, organología, zonas geográficas.	
Resumen	tipo de documento	
El texto se organiza en varios temas, veinticinco en total, en donde se explica en forma detallada las características de instrumentos, la visión del arte indígena, danzas y rituales y una comparación de instrumentos melódicos precolombinos de acuerdo con la zona de origen.	Libro de consulta : Pontificia Universidad Javeriana y Biblioteca Luis Ángel Arango	

**Tabla 6 Ficha sinóptica - Estado del arte Músicas regionales Colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas. Samuel Bedoya, Luis Horacio López, Néstor Lambuley y Jorge Enrique Sossa**

Autor	Samuel Bedoya, Luis Horacio López, Néstor Lambuley y Jorge Enrique Sossa.	
Título	Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas	
Síntesis	palabras clave	
Compendio del resultado investigativo del maestro Samuel Bedoya en la búsqueda de una resignificación, de la musicología y restructuración de los complejos fenómenos que se presentan con las músicas campesinas.	Músicas campesinas Regionalización Musicología	
Resumen	tipo de documento	
El autor toma un sistema de 32 regiones musicales propuesto por otro investigador, Pablo Vila, y genera una adaptación con los fenómenos actuales, desde lo macro estructural hacia lo micro estructural, aplicando el modelo en las músicas del eje subregional andino- llanero, proponiendo un modelo de regionalización que puede ser usado para otras zonas del país	Publicación de la Fundación Nueva Cultura, que agrupa una serie de artículos del maestro Samuel B. publicados en la revista A contratiempo	

**Tabla 7 Ficha sinóptica Estado del arte Nociones Interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista. Luis Castellanos Sánchez**

<b>Autor</b>	Luis Castellanos Sánchez
<b>Título</b>	Nociones Interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista
<b>Síntesis</b>	<b>palabras clave</b>
propuesta metodológica para la guitarra solista, que concretiza los elementos del análisis musical, el estudio etnográfico y musicológico, el análisis de la organología instrumental, la inmersión sonora de prácticas instrumentales y conceptos de expertos en la interpretación, en una aplicación pedagógica bajo parámetros constructivistas.	Guitarra, pasillo colombiano, interpretación, música tradicional, etnografía, musicología, análisis musical, estudios, tradición, Metodología, constructivismo.
<b>Resumen</b>	<b>tipo de documento</b>
Esta monografía está repartida en 4 capítulos los cuales expone cada uno de ella en ciertos temas de la interpretación; el capítulo primeo cuenta la situación del problema delimitación de los temas objetivos justificación y algunos antecedentes. El capítulo segundo los referentes conceptuales del pasillo y un recuento histórico de éste. En el capítulo tres la metodología del proyecto y el último capítulo son los resultados y conclusiones, en donde se agregan resultados sonoros.	Monografía de pregrado en Licenciatura en música Universidad Pedagógica Nacional 2013

**Tabla 8 Ficha sinóptica .Estado del arte Investigación sobre las músicas indígenas en Colombia. Carlos Miñana**

Autor	Investigación sobre músicas indígenas en Colombia
Título	Carlos Miñana Blasco
Síntesis	palabras clave
Es un artículo de producción investigativa que se hizo en los años 80, en el que se pregunta sobre los cambios o continuación de las culturas indígenas, y que existen aún en nuestro país donde se centra en un marco netamente musical.	Música indígena, Colombia, estado del arte, investigación, etnomusicología.
Resumen	tipo de documento
El artículo cuenta la investigación que se han desarrollado en el último siglo, habla de las poblaciones indígenas que aún siguen vigentes y se pregunta por los cambios y continuidades, puntos de vista teóricos y metodológicos, por las regiones y sus tipos de poblaciones y tipos de músicas estudiadas. Es un artículo que se divide en partes la primera aborda un panorama regional y la segunda sobre los campos disciplinares e investigativos del trabajo realizado por los investigadores.	Artículo de internet

**Tabla 9 Ficha sinóptica. Estado del arte. Interpretación musical. John Rink**

Autor	John Rink
Título	La interpretación musical
Síntesis	palabras clave
Guía para estudiantes, profesores e intérpretes de todos los niveles. Revela la complejidad de la interpretación musical y se centra en los aspectos principales del aprendizaje, la ejecución y la manera en que escuchamos y respondemos a la música	.Análisis e interpretación musical.
Resumen	tipo de documento
Este libro es una guía para los músicos, ya que orienta de forma explícita todos aspectos de la interpretación musical. Esta guía está dividida en cuatro grandes partes. El primer capítulo hace referencia a los concepto y preconceptos de la interpretación musical; el segundo capítulo habla sobre el aprender a interpretar, el tercer capítulo trata de la acción de hacer música y los elementos que conlleva este ejercicio y el último capítulo nos orienta sobre la interpretación crítica de lo que se está ejecutando.	Libro guía ; Biblioteca Personal

**Tabla 10 Ficha sinóptica Tratado de fuga. André Gedalge**

	André Gedalge
Título	Tratado de fuga
Síntesis	palabras clave
Es una guía metodología que explica detalladamente los principios de la fuga y las diferentes formas en que se puede adoptar la fuga enfocada como procedimiento de composición musical .	. Barroco, estilo, fuga, tratado
Resumen.	tipo de documento
Este libro enseña al músico a elaborar detalladamente, paso a paso cómo componer una fuga. Está dividido en 14 capítulos. ellos se explican los elementos de la literatura y materiales de este estilo concebido por J.S Bach.	Libro guía biblioteca personal

**Tabla 11 Ficha sinóptica. Una Guía Práctica De Composición Musical. Alan Belkin**

Autor	Alan Belkin	
Título	Una Guía Práctica De Composición Musical	
Síntesis	Palabras clave	
Libro-guía que fundamenta los principios de la composición musical en forma concisa y práctica, orienta al estudiante a la composición musical.	.Composición musical, estilo, forma.	
Resumen	Tipo de documento	
El libro-guía orienta a los estudiantes de composición musical en muchos aspectos prácticos; especialmente en lo que concierne a la forma musical. A menudo no se discute de un modo que resulte útil para el compositor aprendiz que permita resolver problemas comunes. Está dividido 8 capítulos abordando la composición desde “un inicio, nudo y desenlace”	Libro de Internet pdf	

**Tabla 12 Ficha sinóptica. Enciclopedia de la Guitarra. Francisco Herrera.**

Autor	Francisco Herrera	
Titulo	Enciclopedia De La Guitarra	
Síntesis	palabras clave	
<p>Es un compendio de carácter enciclopédico de todas las cuestiones consideradas a la guitarra clásica basados en estudios realizados por el autor, de documentos valiosos de la historia de este instrumento</p>	<p>Biografía, danza, historia, organología, técnica.</p>	
Resumen	tipo de documento	
<p>Esta enciclopedia consta de cuatro tomos en donde se describe detalladamente todo lo relacionado con la guitarra clásica, música, guitarristas, compositores, etc. Hace un recuento histórico de este instrumento.</p>	<p>Diccionario Enciclopédico. Biblioteca Personal</p>	

**Tabla 13 Ficha sinóptica Btyscua: Hacia una recuperación sistémica de prácticas musicales muiscas. Alejandro Duran.**

Autor	Alejandro Duran Velasco	
Titulo	<i>Btyscua</i> : Hacia una ‘recuperación’ sistémica de prácticas musicales muiscas	
Síntesis	palabras clave	
<p>Es un repositorio de tesis que señala La música, como elemento fundamental de dichas prácticas culturales indígenas y el proceso recomposición de estas prácticas musicales.</p>	<p>Etnografía, historia, Musicología, practicas musicales. Organología.</p>	
Resumen	tipo de documento	
<p>Esta investigación consta de 3 grandes capítulos donde describe detalladamente lo relacionado a los procesos de recuperación de las prácticas culturales muiscas desde algunos cantos de dicha comunidad.</p>	<p>Tesis. Pontificia Universidad Javeriana</p>	

**Tabla 14 Ficha sinóptica Reconocimiento De La Cultura Muisca A Través Del Canto “Fijisca Muyca Fiba” Laura Pastas Salamanca**

Autor	Laura Pastas Salamanca	
Titulo	Reconocimiento De La Cultura Muisca A Través Del Canto “Fijisca Muyca Fiba”	
Síntesis	palabras clave	
<p>Tomando un canto de la comunidad Muisca de Bacatá (Bogotá), como hilo Conductor de la etnografía, la autora expone la lógica indígena inmersa en la cotidianidad de este grupo étnico y la contrasta con el pensamiento occidental nacido en la modernidad, abordando los aportes que puede ofrecer el diálogo de saberes entre estos dos entes respecto a la pedagogía musical.</p>	<p>Etnografía, comunidad Muisca, canto indígena, diálogo de saberes, lógica moderna occidental</p>	
Resumen	tipo de documento	
<p>El primer capítulo busca dar el contexto del canto al lector, explicando cuál es el grupo humano abordado, sus características más generales. el segundo lo aborda de Lleno. Es así como se explica qué significado tiene para la comunidad el canto en sí mismo, desde su concepción de música, y su relación con la danza. El tercer capítulo ofrece una confrontación de las lógicas Muisca evidenciadas en el canto “Fijisca Muyca Fiba”, frente al pensamiento occidental nacido en la Modernidad.</p>	<p>Tesis repositorio Universidad pedagógica nacional, facultad bellas artes</p>	

## **2.2. Referentes Conceptuales.**

Es necesario entender las lógicas del pensamiento muisca para comprender cualquier tipo de manifestación artística, ya que con el arte el ser humano recrea con una finalidad estética, un aspecto de la realidad, un sentimiento o lo espiritual del cosmos. Por este motivo antes de abordar la música muisca es preciso contextualizar cómo es la comunidad y sus lógicas de pensamiento.

El pensamiento muisca es un sistema globalizador; ya que dentro de él los fenómenos, cosas aprehendidas y construidas por la comunidad muisca y el orden del discurso tienen un lugar y un momento determinado en el espacio, y un propósito, una función regular para cumplir dentro del cosmos, donde es manejado, manipulado por las potencias sobrenaturales. Las lógicas del mundo indígena están constituidas y parten desde un principio totalizador de la vida, es decir, todo lo pensado y hecho por el muisca es comprendido en la relación con el medio ambiente, y la relación del espíritu. El puente es el camino espiritual que orienta hacia una representación empírica y positiva de un algo físico que bien se allega a la noción representativa del espacio ideal, del cosmos creado por los dioses; el avance de esta espiritualidad es el entendimiento del Gran Espíritu del Gran aliento el *Fihizca*. (Gauta 1997)

### **2.2.1. Origen, Ubicación y Territorio Muisca.**

#### **2.2.1.1. Origen.**

Según varias teorías formuladas acerca de la aparición del hombre en América, la que más sobresale es la teoría de la invasión asiática por el estrecho de Bering.

El Pleistoceno fue un período donde se produjeron fenómenos climáticos denominados glaciaciones, la temperatura descendía considerablemente y grandes superficies de hielo se extendieron sobre el Norte de Asia, Europa y América. Luego las temperaturas se fueron elevando hasta hace unos 47.000 años aproximadamente; para dar paso al último glacial que finalizó hace unos 10.000 años, aprox.



Fig 1 Posibles rutas migratorias.( Sosa 2004)

Animales como el mamut, el bisonte, el alce, el toro, el ciervo y otras especies fueron de motivación para el desplazamiento de grandes comunidades humanas que ingresaron por Alaska en rutados hasta el sur del continente Americano. Colombia hizo parte por su posición geográfica como ruta de invasión del hombre primitivo. Para el caso de Colombia las evidencias arqueológicas según la estratigrafía y pruebas de carbono 14 corresponden a industrias de lascas y los abrigos rocosos del Abra (Zipaquirá), Tequendama (Soacha y Sibate)

Según los estudios hechos por Thomas Van Der Hammen y Gonzalo Correal Urrego, la etapa paleo indígena en Colombia se puede situar entre 5000 y 14000 años del presente; aquellos pobladores no practicaban en la agricultura y por tal motivo para subsistir tuvieron que recorrer grandes distancias, ya que eran cazadores recolectores de frutos silvestres, tubérculos, raíces, moluscos y pesca.

Vivían en los abrigos naturales de las rocas, y se protegieron con elementos naturales como pieles y ramas. Los utensilios que escogieron eran materiales duros y de fácil fractura como el sílex, y pedernales, estos materiales con golpes intencionales se fueron labrando y perfeccionado hasta ser herramientas agudas con bordes cortantes, sirviéndoles como lanzas y proyectiles para la caza. (Sosa. 2004).

Las primeras evidencias humanas en Colombia fueron obtenidas en las excavaciones en 1967, bajo la coordinación del Instituto Colombiano de Antropología, La Universidad de Ámsterdam y La Universidad de los Andes. Las evidencias fueron localizadas bajo los abrigos rocosos del Abra en Zipaquirá y son conocidos como “Rocas de Sevilla”. Ese mismo año se encontraron los abrigos rocosos del Tequendama, una secuencia cultural continua desde Pleistoceno superior, hasta le época de los Chibchas, abarcando alrededor de 12.000 años aproximadamente.

Los Chibchas hicieron su ingreso al territorio Colombiano procedentes del Centro de América, en el siglo (V d. C). Fueron grupos humanos de la cultura lingüística Chibcha y una de las pobladoras de Colombia. El término Chibcha describe la costumbre que tenía la población de ubicarse cerca de los pantanos y su relación con el hábito de la pesca. Fue una cultura altamente desarrollada y muy densa en población, nómadas y seminómadas; se caracterizaban por ser cazadores y recolectores de frutas moluscos y peces. Entre los grupos de lengua Chibcha más importantes están los Tayronas quienes ocuparon la Sierra Nevada de Santa Marta y los Muiscas quienes prefirieron las cordilleras de los Andes, ubicados más exactamente entre los departamentos de Cundinamarca ,Boyacá, y Santander. Otras familias lingüísticas se dispersaron por todo el territorio colombiano y ocuparon el altiplano cundiboyacense; posiblemente por un parentesco lingüístico o mezcla con los Chibchas .por consiguiente no sólo los chibchas vivieron en el territorio sino otras familias indígenas.

Cada grupo Chibcha se realizó como una cultura propia, es decir hubo muchos grupos y variedades de culturas Chibchas, los cuales adquirieron el nombre por el grupo que las creó. De esta manera referente a la palabra muisca, se debe aplicar al grupo Chibcha que habitó en Cundinamarca, Boyacá y Santander. (Sosa.2004)

La palabra Muisca según Suaga Gua Ingativa Neusa quiere decir ser gente y muisca hace parte de la cinco grandes naciones nativo americanas: los Mayas, los Aztecas, los Muiscas, los Incas y los del Amazonas. Los Muiscas pertenecen al tercer rayo que es la fuerza del amor. Los muiscas por ende son una cultura romántica de contemplación armonía y tranquilidad. Es por esta razón que cuando los extranjeros llegaron al territorio de Bacatá lo que hicieron los abuelos fue compartir con ellos las tierras pero los españoles por su ambición por el oro lo que hicieron fue avasallar a los grandes ancianos de este lugar (Despertar solar 2012)

Por otro lado, según las definiciones de la palabra muisca por el Diccionario y Gramática Chibcha de la Biblioteca Nacional de Colombia dice que Muysquyn, natural, en caso de pertenencia de lugar o cosa que crece y Muyscac en conjugación con el verbo ser (zeguene), significa yo soy hombre, Muysca significa, hombre

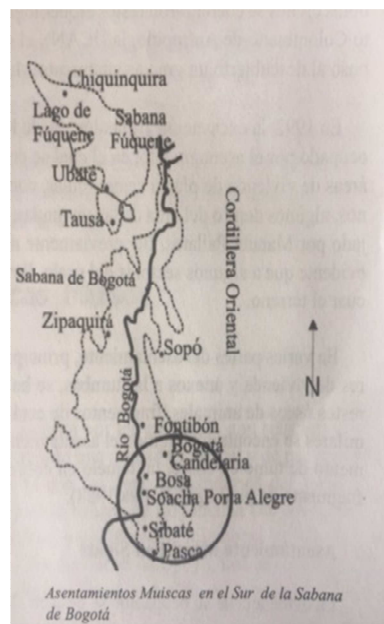
Las investigaciones arqueológicas de los últimos años han determinado unos períodos de poblamiento de la cultura muisca. Los diferentes períodos dependen y corresponden a lugares investigados, (pre muisca o Herrera desde el año 800 a. de C al 800 d. de C o al 1000 d de C; Muisca Temprano 800 d de C al 1000 d de C o del 1000 d de C al 1200 d de C, Muisca Tardío del 1000 d de C al 1600 o del 1200 al 1600 d de C y período Colonial. 1600 al 1950 d de C.) estos períodos varían según el sitio estudiado y porque la ocupación muisca se produjo de forma no uniforme en el territorio, hecho que fomentó cambios en dimensiones políticas y sociales de la comunidad.(Rozo,1997)

Estos estudios arqueológicos dicen que durante el primer período, Herrera, la ocupación del territorio fue alrededor de 32 hectáreas, sobre tierras óptimas para la agricultura, localizados en Fúquene y Susa. Durante esta época la población era baja entre unas 230 y 560 personas. No se ha podido establecer bien cuándo terminó este período, ni si el muisca siguió a éste o fueron contemporáneo durante el tiempo de la ocupación muisca. Se han encontrado en algunos sitios vestigios culturales en cerámica, piedra y orfebrería que también se asocian al período del muisca temprano y tardío. (Broadbent 1989) (Sosa 2004: 55)

El período denominado Muisca Temprano, se caracterizó por un aumento en la población entre 300 y 1100 personas. Esto hizo que el territorio también se extendiera pasando de 32 hectáreas a 62. Los tuestos hallados en los asentamientos grandes son de una proporción igual a los de los asentamientos pequeños y además de ollas de uso doméstico, se introdujeron cuencos que eran vasos de barro y jarras con decoraciones pintadas de color rojo, lo que nos indica que estas piezas se utilizaban para servir chicha. El consumo de esta bebida fue documentada según la etnografía, como elemento de poder político, en el período Herrera, los asentamientos no estaban situados en áreas fértiles y las áreas de población eran densas, lo que nos lleva a pensar que esta circunstancia estaría relacionada con la defensa del territorio.

El Muisca Tardío fue un período en el que se incrementó la población. Alrededor de 1000 a 4000 personas y el área de ocupación era de 200 hectáreas aproximadamente con 500 sitios y aldeas grandes. En este período se perciben dos tendencias: la primera marcada centralización en Fúquene, y como segunda, la variación en los procesos sociales en cada valle. Fúquene fue el asentamiento con mayor tamaño, los fragmentos cerámicos corresponden a utensilios para el procesamiento y consumo de maíz y sobre todo de la chicha.

En el periodo llamado Colonial y Moderno la población de la comunidad aumenta en dos formas: en concentración de núcleos y dispersa. Además de los sitios ya ocupados, la población abarca lugares como Iguaque, Villa de Leyva, el norte del departamento de Boyacá y una parte de Santander. Cuando los españoles llegaron fundaron su centro de gobierno o lo que se llamó la Real Audiencia, cerca del pueblo muisca llamado Bacatá, al que llamaron Santa Fe de Bogotá. Y posteriormente, el pueblo llamado Bacatá pasó a llamarse Funza. (Herrera 2008) (Sosa 2004)



**Fig 2 Asentamiento Muisca Sur de Bogotá. (Sosa 2004)**

### **2.2.1.2. Ubicación y Territorio**

De acuerdo con las investigaciones hechas por algunos antropólogos, los pueblos denominados muisca, que vivieron entre los siglos VIII al XVI d de C, habitaron la parte Norte de los Andes de América del sur, en la parte más ancha de la cordillera Oriental, en los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y el sur de Santander, desde el sur del páramo de Sumapaz, hasta el cañón del Chicamocha, al norte. Ocuparon un territorio a partir de los 1500 m.s.n.m. en clima templado, pasando a los 2800 m.s.n.m en los valles fríos y la región de los páramos a 3400 m.s.n.m. El territorio descendía hasta los Llanos Orientales y al Occidente hacia la vertiente del río Magdalena. Los lugares de la sabana de Bogotá con los principales valles fueron Guatavita, Sopó, Tabio, Tenjo, Ubaté, Choachí, Tequendama, Soacha , Sibaté , Pasca , Fusagasugá y los valles de Boyacá, Tunja, Villa de Leyva, Tenza, Turmequé, Ramirquí y Duitama.

Los muiscas que los españoles encontraron en 1537 a su llegada, ya eran agricultores y densamente poblados, con una cultura desarrollada por sí mismos. Se cree que los muiscas llegaron en el siglo V de la era cristiana y se establecieron en el Magdalena pero las hostilidades con los indígenas caribes, las amenazas constantes de los muzos, vecinos del altiplano y los combates con los panches del Tolima, hicieron que los muiscas se vieran forzados a desplazarse del Magdalena hacia la cordillera sobre los 1500 metros de altura. Sus viviendas eran sencillas de forma circular y cubiertas con paja y empalizadas que rodeaban los caseríos.

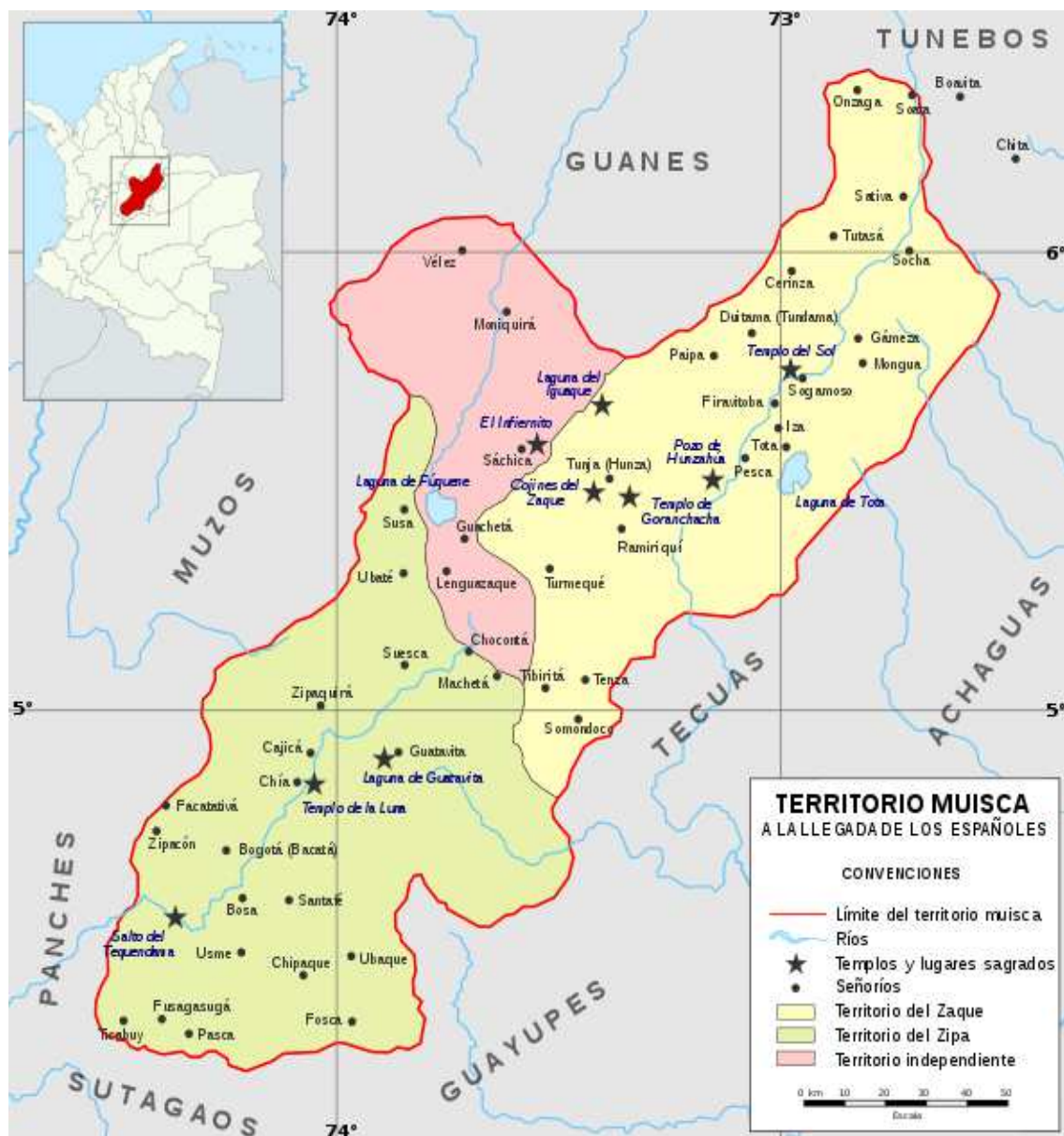


Fig 3 Mapa de territorio Muisca a la llegada de los españoles (Herrera 2008)

## **2.2.2. Organización política y social**

Se tomarán como base dos fases para la descripción política y social de la comunidad muisca. La primera acerca de cómo era dicha organización antes de la llegada de los españoles y las Confederaciones Muisca. En segundo Lugar cómo está establecida en la actualidad la comunidad: Cabildos Indígenas.

La Confederación era la forma de organización política y administrativa la cual se agrupaban en el Zipazgo de Bacatá, el Zacazgo de Hunza, el territorio espiritual y sagrado de Iraca, Tundama y los territorios autónomos. Dentro de la confederación muisca gran parte del territorio y su población se hallaban centralizada entre el Zipa y el Zaque, aunque éstos tenían lazos estrechos debido a su hermandad cultural y tenían conflictos por el territorio.

La unidad más pequeña dentro de la confederación eran las Uta; las cuales eran unidades de territorio y de parentesco de filiación matrilineal, es decir los cargos no se heredaban por la línea paterna de padre a hijo, sino heredaba el sobrino del gobernante, el hijo de su hermana o de la mayor de las hermanas. Las Uta eran conformadas por varios hombres adultos, miembros de varias familias nucleares y las dirigía el jefe de Uta (tybaraque). Varias Uta conformaban un Sybyn una unidad de territorio y de parentesco más grande, que a su vez tenía un gobernante jefe de Sybyn (Zybyntyba), y por último la conformación de varios Sybyn era denominada Zipazgo, el cual era el zipa el jefe.( Langebaek 2008)



Fig 4 Organización jerárquica de la comunidad Muisca. Modificado de (Sosa 2004)

Como ya se ha aclarado, la organización social y política estaba basada en leyes naturales de parentesco materno, con diferentes jerarquías políticas y religiosas. Este tipo de parentesco tiene una explicación acerca de los mitos cosmogónicos de la comunidad y sus leyes de origen. Según éstos, una mujer llamada *Furachoque* o *Bachué* salió de la laguna de Iguaque con un niño. Al cabo de un tiempo ellos copulan y poblaron el territorio.

De esta manera la familia era base fundamental de los muisca. El padre era el que gobernaba, los hijos casados vivían con sus esposas en el mismo sitio que el padre y la nueva mujer entraba a hacer parte de la familia del marido. A pesar de que la jefatura era del varón la herencia se hacía en línea femenina. Al morir el jefe o cacique, el mando pasaba no a su hijo sino al sobrino que fuese el hijo de la hermana mayor del fallecido. (Sosa 2004)

En la actualidad la organización política y social es por cabildos los cuales están divididos por locales autónomos e independientes, y que están vinculados al Cabildo Mayor de pueblo muisca. Este es la máxima representación de la comunidad y se enfoca en la reconstrucción del pueblo y la conservación de las formas propias de su cultura. Los líderes espirituales son los abuelos o Chyquys, ellos tienen una labor importante y es lograr el despertar de la sabiduría muisca, que según ellos, aún se encuentra en el territorio. Son diferentes abuelos líderes dentro de esta comunidad, entre ellos encontramos a *Suaga Gua Ingitiva Neusa*, *Cuchavira Gualcalá*, *Nemequene*, *Comba Nini Kene* y *Xieguazinza*, *Tigua Nika Sua* entre otros. (Pastas 2009)

### **2.2.3. Actividades Económicas de la Comunidad Muisca**

La agricultura era la actividad económica de los Muisca. por la fertilidad del suelo y la antigüedad del territorio en el país, les permitió a ellos desarrollar esta labor y difundirla de generación en generación con avances en la utilización del suelo en forma de terrazas y cultivos de maíz, papa, chucuas, cubios, coca, tabaco, arracacha, ají, tomate, aguacate, frijoles, fique, ahuyama y una gran variedad de frutos dados en el trópico. Complementaban su dieta alimenticia con la caza de especies menores como el conejo, curí, venado, torcazas, palomas y aves más pequeñas, moluscos y peces de lagunas y ríos. (Sosa 2004)

El maíz, el hayo o coca y el tabaco son plantas sagradas para la comunidad, ya que son los protectores de la palabra, éstas son consideradas como abuelos de la sabiduría y dan este valor a la palabra. El objetivo que cumplen las plantas sagradas es guardar el orden de la misma, dentro el círculo de la palabra<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El círculo de la palabra es un ritual acompañado del fuego sagrado, chicha y plantas tabaco y coca. el abuelo Suaga Gua Ingitiva Neusa describe que la palabra no se acaba, y cumple la función como el hilo de una mochila que es entretejer el pensamiento en un orden y una lógica. Es el espacio de reflexión sobre lo ancestral.

Las plantas sustentan la fuerza de la palabra cimentada en dos ejes: el amor que representa La Madre y la Sabiduría que es del Padre. (Pastas 2009)

El maíz es usado en el círculo de la palabra en la elaboración de la chicha principalmente, su principal objetivo es endulzar la palabra. En *Muys<sup>2</sup>cubum* se le llama *Facua*. *Fa* es lo alto, divinidad, poder y *Cua* o *Pecua* es la lengua. La representación de tomar chicha, es tomar una palabra con virtudes de las más altas sabidurías.

La Coca o Hayo y el tabaco comparten una unión matrimonial: la coca es la esposa y es la palabra del amor, la ternura y comprensión, el tabaco es el esposo y en él está la sabiduría.

La Coca o Hayo es la memoria de La Madre es la palabra amorosa de las abuelas por esta razón ayuda al muisca a hacer una introspección y recuperar la memoria ancestral. El uso del Hayo es por medio del mambe. Mambear es poner la hoja sagrada dentro de un poporo donde pulverizan la hoja y luego el polvo de la hoja lo llevan a la boca hacia un lado sin masticar y dejar que suelte toda la esencia que es la raíz de la palabra. Dentro de las leyes de origen <sup>3</sup>, el hombre por lo general es el que usa el Hayo, ya que la planta es la mujer pero como en la actualidad la comunidad está en recomposición se le permite a la mujer mambear para generar recuerdos acerca de su espíritu ancestral pero tan pronto ellas recuerdan quienes son no necesita usarla más. La planta es sabiduría y se usa para establecer una conexión con el espíritu. La sabiduría la tiene la mujer en su espíritu. (Pastas 2009.)

---

<sup>2</sup> Muyscubun o muyscubun idioma muisca de la cultura ancestral muisca en la época colonial Chibcha. Lengua de la gente.

<sup>3</sup> Leyes de origen es el orden establecido en la naturaleza que es vigente e invariable, inmutable, para todos los tiempos y el cumplimiento contribuye al orden y equilibrio de la vida, de la madre tierra el saber y el conocimiento.

El tabaco es el Padre usado bajo el propósito de aclarar el pensamiento. Se usa de varias formas: como rapé (polvo de tabaco), como ambira (pasta de tabaco) y como tabaco (el puro). Según los abuelos el tabaco es una de las plantas más antiguas del mundo. (Nación Muisca Chibcha 2011), (Pastas 2009).

Ahora bien, los muisca fueron desarrolladores de la industria con la producción de sus propias herramientas para la caza, armas de madera, huesos de mamíferos y piedra. A la llegada de los españoles ya trabajaban metales como el oro y el cobre. En la minería alcanzaron técnicas sofisticadas en la utilización de arcillas para elaboración de cerámicas y utensilios para la cocción de alimentos y la construcción de sus viviendas. (Sosa 2004: 64)

Las viviendas o Malokas muisca en un principio utilizaron abrigos rocosos como el del Tequendama para protegerse del clima. Luego los muisca aprendieron a utilizar las maderas y pajonales del medio para construir sus malokas, que básicamente eran cercas empalizadas con chusque para llenar y cubrir de barro pisado. Las cubiertas eran construidas con madera, paja y ramas. (Sosa 2004: 64)



**Fig 5 Hábitat natural del hombre del Tequendama – Sibate (Sosa 2004)**



**Fig 6 Replica de vivienda Muisca en Sibate Vereda San Eugenio (Sosa 2004)**



Fig 7 ilustración de pueblo Muisca sabana de Bogotá 1500 años (sosa 2004)

#### 2.2.4. Cosmogonía

Para las comunidades Indígenas la Cosmogonía<sup>4</sup> tiene un significado trascendental, ya que es un conjunto de teorías míticas, filosóficas, científicas y religiosas sobre el Origen del mundo y del universo. Para el caso muisca, esta cosmogonía está dividida en las leyes de origen que son cuatro relatos mediante una resignificación y recomposición de los mitos de origen que narran cómo fue creado el mundo y lo que los creadores dejaron como ordenanzas en el territorio.

A continuación se relatarán las leyes de origen Muisca, éstas han servido de base para la composición guitarrística de la presente monografía. Los Chyquys (abuelos) no toman como punto de partida a Chiminigagua como el que inició de su mito cosmogónico como lo habían dicho algunos cronistas. Es de esta manera que muchos de los etnohistoriadores ya se habían preguntado por el origen de este dios. Según la lengua Muyscubun la terminación *gua* significa hijo, entonces ¿Chiminigagua de quién es Hijo? (Gomez 2008).

---

<sup>4</sup> Cosmogonía; según la RAE , es el origen de grandes sistemas como galaxias y cúmulos estelares, dentro de la astronomía es la evolución del universo.(RAE, 2018)

### **2.2.4.1. Primera Ley de Origen (Antes de todas las cosas)**

En el principio estaba el Fihazca<sup>5</sup> en medio del silencio, la oscuridad y la calma del universo. Fihazca permanecía dormido pero cuando despertó hizo a Pquy Chie Bague la gran abuela y a Chiminigaghoa el gran abuelo que eran vástagos de su pensamiento.

Entonces Bague estaba sentada en la Tomsa en el ombligo del universo, ella la primera madre es la sabiduría y la memoria del universo y también se encontraba Chiminigaghoa, él era los sueños del universo. Bague y Chiminigaghoa se unieron y en un roce se produjo el seseo como el sonido de una serpiente. De esa primera copulación, acto creador, surgió la “Luz de Luz” y la oscuridad se alejó. Esa luz es Chiminigagua.

Chiminigaghoa le dio a su hijo Chiminigagua dos semillas de quinua y Bague le dio cuatro de maíz. Del pecho de Chiminigagua surgieron como rayos de luz dos grandes aves negras, los Tymansos que volaron

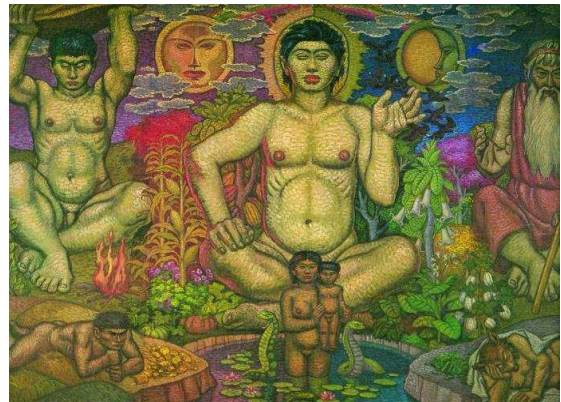


Fig 8 Ilustración dioses primordiales.  
([www.clansolar.com](http://www.clansolar.com))

alrededor del universo. Chiminigagua. La primer Ave que voló Fue el Tymanso

hembra, la cual lleva en su pico las cuatro semillas de maíz. En su primer vuelo alrededor del universo dejó caer la semilla de maíz negro o Aba chisca muy, la cual Chiminigagua sopló y con su Fihazca creó el remolino del norte y con él a Hicha diosa de la Tierra. En el segundo vuelo el Tymanso esparce Aba Tyba, semilla de maíz amarillo y Chiminigagua con un poco de viento crea el remolino del este y al dios del aire Fiba. En el tercer vuelo el Tymanso deja caer la semilla de maíz blanco llamada Aba fuquie pquyhyza que nuevamente Chiminigagua con

<sup>5</sup> Fihazca : alma , aliento , susurro en la lengua muisca diccionario (<http://muysca.cubun.org>)

su Fihizca crea el remolino del sur y a Gata dios del Fuego y en el último vuelo del Tymanso hembra Chiminigagua sopló el maíz rojo llamado Aba Sasamuy y el remolino del oeste es creado con la diosa Sie del agua.

De la misma forma, el Tymanso macho lleva en su pico las dos semillas de quinua, las cuales cayeron en el Tomsa y con ellas dos se crean a los dioses Nyagena dios del oro y de lo que está arriba y a Chuecutagua diosa de la esmeralda y de lo que está abajo. Es de esta manera que se crean los dioses primordiales y creadores de la cosmogonía muisca (Gómez 2008)

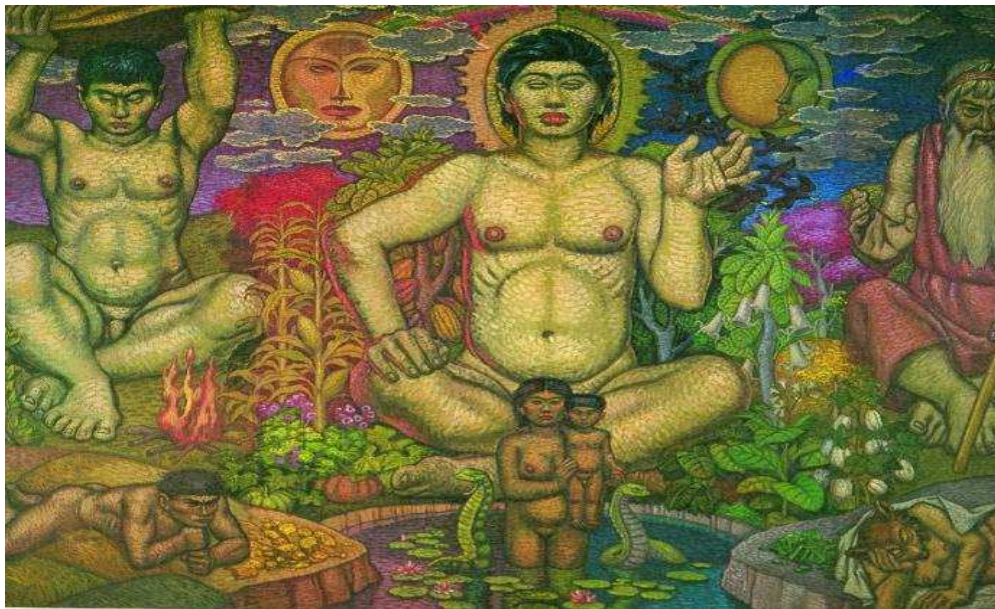


Fig 9 Teogonía de los dioses Chibchas” Hotel Tequendama. Bogotá Obra del pintor Luis Alberto Acuña (1904-1994)

#### **2.2.4.2. Segunda Ley de Origen (El principio de los Muiscas)**

Estando en el Tomsa los dioses primordiales formaron a Quayca (el mundo), a *Guatquyca* (el mundo de arriba), a *Tynaquyca* (el mundo de abajo) y bajo *Muysquyca* (la tierra donde vivirían los Muiscas). Creado estos mundos los dioses iniciaron una danza ceremonial alrededor del Tomsa y que en él cada dios depositó una parte de su Fihizca. Cuando el Tomsa estuvo lleno.; comenzaron a

nacer los dioses gigantes. Salió Chaquen, dios de los límites, peregrinaciones, fiestas sagradas y la guerra. Luego salió de la Tomsa, Nemcatacoa, dios de la irreverencia, embriaguez, la música y la danza. El tercero fue Guahaioque, dios de la muerte. Enseguida fue Fahaoa, diosa de la neblina y de las nubes. Hichu diosa del hielo y de la nieve. El sexto fue Pquahaza dios del rayo. El séptimo Cuchavira, dios de la medicina y el arcoíris mediador entre los dioses y los muiscas. Y el octavo fue Chibchacum dios de protector de los muiscas.



Fig 10 Bachue e Iguaque. Autor Luis Alberto acuña

Chibchacum plantó dos semillas en la tierra una de quinua y otra de maíz. De la semilla de quinua salió un hombre con piel dorada al que llamo Sue y de la semilla de maíz una mujer que le puso Chie. Eran muy fuertes y vivieron muchas eras pero cuando estaban a punto de morir Chibchacum se compadeció de ellos y los inmortalizo convirtiéndolos en el sol y la luna (Sue y Chia). Luego Chibchacum con barro elaboró dos figuras y las depositó en una laguna. Tiempo después emergió una mujer con un niño, Bachué e Iguaque. Algunos han interpretado este mito como madre e hijo, de ahí es que se denomina a esto como incesto. Pero para la interpretación de los abuelos (Chyquys) el niño es la manifestación del padre y nunca fue engendrado por la madre Bachué

Ahora bien, continuando con la línea de la primera ley de origen, se puede ver cómo la relación entre Bachué e Iguaque es marital. Seguramente el varón emergió como niño y concibió a la humanidad con su esposa, *“se debe a la metáfora del padre como los sueños y de la madre como la memoria. Mientras la memoria recoge en una gran matriz la sabiduría del universo y se toma como inmanente e inmutable para ser recordada y reivindicada, los sueños varían, se transforman y crecen.”* Es decir, por parte de Iguaque como papel de padre

indica que el hombre transforma por sus labores cotidianas y crece a través de ellas, de esta manera también van cambiando las condiciones del orden político y social de la comunidad. La mujer ya adulta es la madre, como base de la organización social y familiar de los muisca. (Gómez 2008; 83.)

#### **2.2.4.3. Tercera Ley de Origen (Bochica y las ordenanzas)**

Las diferentes historias que existen sobre la Historia de Bochica que los cronistas españoles relataron fueron unidas. Este es un personaje que se conoció con varios nombres: Chimizapagua, Nemquerequeteba. Sadigua. Y Xue (Correa 2004).

El relato que más se conoce comienza con la creación de los muisca mediante un acto de creación entre Bachué y su esposo Iguaque quienes les enseñaron a honrar a los dioses. Mucho tiempo después, cuando Bachué e Iguaque envejecieron, se transformaron en dos grandes serpientes y volvieron a la laguna, internándose en lo más profundo.

Pasó el tiempo y los muisca habían olvidado las enseñanzas de Bachué e Iguaque. Vivían aconsejados por una mujer muy hermosa llamada Huitaca, quien era la hija de la diosa Chie. Ella les aconsejaba vivir en la lujuria, en fiestas y borracheras y a no honrar a los dioses sino a blasfemar sobre ellos, sobre todo de Chibchacum por lo que éste se indignó y castigó a los muisca con una gran inundación. Hizo crecer los ríos Sopó y Tivitó, cuyos caudales se unieron al río Funza (hoy conocido como el río Bogotá), hasta que la sabana quedó inundada por completo. En ese momento tan crucial para la vida muisca, apareció Bochica desde el oriente en las tierras de Pasca y se desplazó por todo el altiplano cundiboyacense y desapareció por Sogamoso. Bochica con su báculo de oro, al lanzarlo hacia una roca abrió una salida de agua, (el salto del Tequendama), de modo que la sabana quedó libre de agua. Bochica condenó a Chibchacum a cargar la Tierra sobre sus hombros por eso cada vez que cambia de hombro para descansar la Tierra tiembla. (Gómez, 2008)

En el recorrido de Bochica por la Sabana fue transmitiendo a los muisca las enseñanzas de cultivar, vestir, cerámica, orfebrería. Cumpliendo así una labor de héroe civilizador y dejando el legado al cacique Sogamoso. Se afirma que Bochica fundó el gobierno solar de los muisca y todo el significado y simbología política, social y religiosa alrededor de este astro. (Correa 2004)

Como se destaca en la historia muisca, el papel que juega la mujer fue reconstruido y resignificado por lo abuelos Chyquys. Los cronistas dicen que Huitaca fue castigada por Bochica convirtiéndola en lechuza para los Chyquys ella representa el lado “oscuro de la luna” que no perjudicó al hombre, sino que lo puso a prueba. De igual forma, Chibchacum la interpretación que da es: Bochica le entregó el báculo para sostener el espíritu muisca en el Sua Tomsa (ombligo de la tierra). (Gómez 2008)

#### ***2.2.4.4. Cuarta Ley de Origen (El tiempo moderno)***

Según la versión descrita por los cronistas, la labor de Bochica no había sido acabada, el Sol anunció que mandaría a su hijo, el cual nacería del vientre de una doncella. Las hijas del cacique de Guachetá se dirigieron a la cima de un cerro para ser preñadas por el Sol y de una de ellas nació una esmeralda llamada Goranchacha. Fue recibido por el cacique de Ramiriquí con todos los honores por ser el hijo del Sol. Pero al enterarse que en Sogamoso su hermano había muerto por el mismo cacique, Goranchacha lo mató y así fue como tomó el poder, se trasladó para Hunza (Tunja). Dicen que Goranchacha era un líder vertical y su régimen era severo. Construyó el templo de piedra en honor a su padre el Sol. Los abuelos dicen que sus ruinas se encuentran enterradas en la UPTC en Tunja. Goranchacha predijo la llegada de los españoles y desapareció. De su linaje vienen los zaques del norte. Para los Chyquys la desaparición de Goranchacha no se interpreta como la huida para no ver sufrir a su pueblo, como dicen los cronistas para los Chyquys, él es el gran guerrero muisca, cuyo espíritu es el que

pone a prueba la fuerza espiritual de la comunidad. Por eso una de las pruebas más difíciles para los candidatos a ser abuelos espirituales y sabedores del grupo, es ir al templo de Goranchacha y mambear con el Chyquy y ver que pruebas le pone éste a los candidatos. Durante el rito de iniciación del candidato, se hace uso del siguiente cántico para despertar al guerrero muisca “ *Gorancha, Goranchacha, Gorancha, Goranchacha, Gorancha, Goranchacha, ata guecha ye muyesc.*” Que traduce: “*Goranchacha, el primer guerrero del camino de la gente.* (Gómez: 2008)



Fig 11 Goranchacha (UPTC 2017)

### **2.2.5. Elementos Generales de la Música Muisca**

Dentro de las lógicas de pensamiento de las comunidades indígenas, el concepto de música se entiende de forma diferente, ya que algunas palabras como música o instrumento musical, pueden no existir en su lenguaje o simplemente no entenderse dentro del contexto cultural y para la comunidad el canto, el hacer sonar un instrumento se entiende dentro del marco de la manifestación de las voces ancestrales de los abuelos. Para el muisca la música debe tener un

propósito: la comunicación con su antepasado. Porque no existe ninguna “jerarquía” para el muisca . Para él, el rezo, el agitar una maraca están tan cerca de la música, como la oración o la medicina ¿Existe un límite entre la música como un elemento sonoro diferente e independiente al baile? ( Miñana 2009;6)

En el caso muisca la música no necesariamente implica sonido o por lo menos no en un plano físico, la música es la manifestación del espíritu es decir, la hace éste y puede o no sonar. De este modo se puede bailar sin un aparente canto y se puede cantar en una aparente quietud.

Para el muisca la música no sólo es para los hombres sino para todos los seres creados en el universo. Por esta razón es común escuchar hablar de los cantos de la “Gran Madre”, representada en las montaña y los animales. Se dice que estos seres son los que enseñan al hombre a cantar porque sus espíritus siempre han estado en el mundo y algunos cantos son similares a mantras budistas. (Pastas: 2009).

La música muisca como ya se ha dicho, tiene afinidades con otras culturas de la misma familia lingüística chibcha. La influencia de los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta es de gran importancia, ya que la memoria de los sabedores de esta comunidad ayuda a recordar aspectos vitales para la comunidad muisca, de esta forma existe un vínculo bilateral.

Debido a lo anterior, muchos de los cantos muisca comparten características ritmo-melódicas con otras culturas. El modo pentatónico<sup>6</sup> predomina mucho en esos cantos. En el trabajo investigativo del musicólogo Alejandro Duran, se observa que en los tres



Fig 12 Registro y modo pentatónico de los cantos estudiados (Duran 2016)

<sup>6</sup> Para una mejor aproximación y entender el lenguaje musical Muisca se hará una aproximación a la música académica. Esto no quiere decir que las músicas Muisca estén enmarcadas dentro de un ámbito occidental; sino por su proximidad de afinación es posible usar un término occidental.

cantos de Mama Luka (gallinazo, madre tierra y tigre) existe el acercamiento a la escala pentatónica Sol, La, Do, Re, Mi. (Duran; 2016 )

De igual forma, se presenta en los cantos realizados por Xieguazinsa Ingativa Neusa "*Limpia de semillas*" una aproximación a la escala pentatónica mayor de La, utilizando los sonidos diatónicos (Mi, La, C#, F#, B) en la flauta. Esta escala con este rango de sonidos nos brinda las posibilidades sonoras de los instrumentos aerófonos, que se estudiarán más adelante. La mayoría de estos cantos van por grados conjuntos dentro de la escala pentatónica.

Tanto en los cantos de mama *Luka*<sup>7</sup> como en los cantos de *Xieguazinsa Ingativa Neusa*, es recurrente el énfasis entre las notas Mi y La, tanto al comienzo de las frases como al terminarlas. Este gesto creado por la digitación entre estos dos intervalos nos permite describir el modo del canto. De esta forma podemos ver el uso de los modos mayores y menores de la escala pentatónica dentro de lo macro de las canciones. Sin embargo en algunos casos hay sonidos de manera ornamentada (Apoyaturas, notas de paso etc.) que traspasan los tonos de la escala pentatónica y dan impulso, expresión y variedad.

Otra característica es el uso de ostinatos ritmo-melódicos que van desde lo tésico a lo anacrúsico en las voces con patrones rítmicos aparentemente sencillos en compases binarios 2/4, 2/2, sin embargo, el uso libre del tempo y la libertad en el momento de ejecutar el fraseo, dificulta hacer una transcripción, ya que al momento de hacer la subdivisión de los ritmos de las voces, maracas, flautas y tambores dentro de un pulso, pueden establecerse ritmos como el de 6/4 , 5/4, y 3/4 para fraseos más largos.

No obstante, la ambigüedad en el fraseo de la subdivisión métrica, sí es clara la expresión de los pulsos de forma general en todos los cantos, las células rítmicas utilizadas como base en las melodías presentarán de forma clara la división

---

<sup>7</sup> Los cantos de mama Luka son pertenecientes a las grabaciones del jate Kulchavita durante el proceso de aprendizaje con mama Luka los cuales presentan información suficiente sobre los usos y aspectos específicos de la cosmogonía muisca. (Duran 2016)

métrica estructural de la música, enfatizando de manera recurrente los tiempos fuertes.(Duran; 2016.)



Fig 13 : Células rítmicas más frecuentes en las melodías.  
Modificado de (Duran 2016)

La repetición constante y la reiteración de las frases musicales en pequeñas unidades como figuras, motivos y células rítmicas se hace importante desde el punto de vista ritual ya que es como “un pensamiento” en donde la repetición de la frase (canto sagrado) sirve como apoyo a la meditación o para la comunicación con los espíritus ancestrales.

Otras representaciones de la música muisca es el ritual de sacrificio; según el artículo “ *Death of the Mojas: Human Sacrifice Song and Ritual in the Nuevo Reino de Granada*” de Egberto Bermúdez, donde se plantea una interpretación acerca del ritual en Ubaque celebrado por los muisca en 1563. Este rito era muy

parecido al que tenían los indígenas aztecas, una variante que se hacía con el dios Tezcatlipoca, es la ceremonia de sacrificio, en donde los aztecas arrancaban el corazón y lo ofrecían al dios Sol. Los muiscas sacrificaban aunque no era un rito común ya que era una ceremonia muy costosa solamente era practicada por Caciques o por personas semejantes. Escogían a un mancebo o mojas, se le llamaba de un pueblo que estaba en la vertiente de los llanos y que se hubiera criado desde pequeño en un templo dedicado al Sol. Cuando el Moja cumplía diez años era sacado de estos templos por un mercader y era vendido a los hombres más poderos en altos costos. Ponían al Moja en un templo y cuando cumplía quince o dieciséis años, lo llevaban a sacrificar, abriéndolo vivo sacándole el corazón y las entrañas, mientras le cantaban los músicos himnos que habían compuesto únicamente para esa ocasión. Pero si el Moja en el tiempo en que estaba encerrado dentro del templo se enredaba con una mujer de las que dedicaban su servicio al santuario y esto era sabido por los sacerdotes, el Moja quedaba incapaz de ser sacrificado por no tener su sangre pura para ser aceptada por el Sol y era echado del templo como infame.

Respecto a lo que interesa, los músicos que cantaban para este ritual componían himnos, lo que denota que había coros litúrgicos y que existían composiciones para determinadas ceremonias. Para las guerras daban cuentas al sumo sacerdote Sogamoso y después de oída la respuesta, el General del ejército sacaba a sus guerreros y cantaban durante veinte días sin cesar las causas que lo movían a la guerra, suplicando a Bochica y al Sol que fueran vencedores. Estas son las únicas referencias recogidas que nos dan los historiadores: cantos litúrgicos de súplica para lograr la victoria. Esto implica una organización filosófica, un porqué de las cosas. Si se perdía en la guerra, las reliquias del ejercito eran destruidas y los guerreros se congregaban durante otros veinte días en el campo de batalla para cantar su desdicha, su pérdida y su ruina. Con cantos muy tristes le decían al Sol que la malicia de sus actos los habían llevado a la desdicha y a Bochica le cantaban que todas sus armas de guerra fueran destruidas. (Escobar 1987).(Bermúdez 2013).

Se puede decir que una variante de estos cantos ceremoniales ofrecidos al Sol aún es utilizada por la comunidad muisca en Ráquira y por algunos individuos que se han acercado a la propuesta de recuperación de esta comunidad.

El Sol es de gran importancia para la comunidad cundiboyacense, es considerado un dios según lo relatan los cronistas. Según lo comenta Simón (1981) la figura del Sol corresponde al héroe mítico y civilizador para el muisca, es conocido con diferentes nombres: Bochica, Chimizapagua, Nemterequeteba o Xué. Se dice que éste es la encarnación del sol como astro ordenador de la vida en la tierra. También se considera la relación del Sol con personajes de alto rango social como los caciques o en la actualidad con los Chyquys. Simon relata el mito de la creación, el cual se centra en la transformación del cacique de Ramiriqui en el astro solar.

Con respecto a la ceremonia realizada en Ráquira, se trabajará más específicamente en los análisis musicales que posteriormente se darán a conocer con el canto de mama Luka, llamado “Mama sol/paba sua” (Duran,2016).

### **2.2.5.1. La Organología**

A continuación se establecerá la organización de los instrumentos musicales usados por la comunidad muisca. Se utilizará la clasificación según los estudios realizados por Egberto Bermúdez en su libro *“Los Instrumentos Musicales en Colombia”* para dar una comprensión de las prácticas musicales de la comunidad, mediante los medios sonoros utilizados por ellos.



Fig 14 Turbenella, caracol. Museo arqueológico de Sogamoso

Los aerófonos son instrumentos en los que el sonido se produce por la vibración del aire. Dentro de la comunidad están los Caracoles o Fotutos, los flautones, y las boturúas.

Los caracoles o fotutos: Hay un gran número de registros antropológicos que los relacionan no solamente con el ámbito musical, sino como base de la dieta del hombre y como adornos en sus vestimentas. Como instrumento musical muchos españoles afirmaron haber visto a los indígenas tocando flautas y caracoles.

En las excavaciones arqueológicas se encontraron caracoles marinos de varias especies, entre ellos el que más sobre sale es el *Turbinella Angulata* ubicado en el Museo Arqueológico de Sogamoso. Este caracol tiene unos motivos pintado en forma de rayos.(Legast 1998)

Para el muisca el caracol es el llamado entre el cosmos y el espíritu. Según la cosmogonía muisca, este instrumento fue entregado por Fonsaque padre de la música y danza y hermano de Goranchacha. Este instrumento se utiliza de la misma forma que una trompeta, la cual emite un sonido fuerte al soplo de la boquilla, por medio de la vibración de los labios se obtiene el sonido.

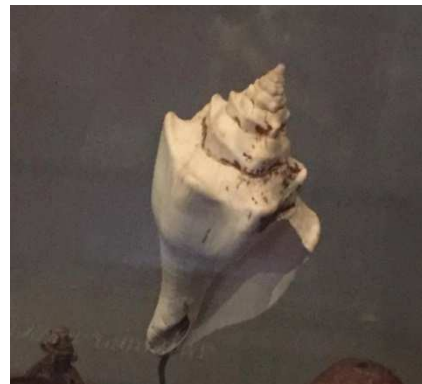


Fig 15 Caracol. Museo Nacional.2017

*“EL Fotuto se usa únicamente cuando se pretende llamar a la comunidad, partiendo de las legiones de espíritus ancestrales. Sólo debe sonar cuando el pueblo está reunido y es cargado permanentemente por una persona en especial, quien está empoderado para tocarla.”(Pastas 2009)*

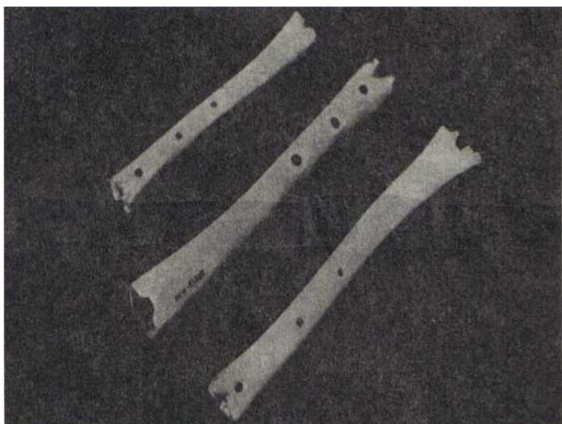


Fig 16 Quenas o flautones de huesos (Bermudez, 1985)

Además de la mención de Caracoles o Fotutos en los documentos de la colonia, también se encontraron instrumentos parecidos a flautones ejecutados por los muisca. La construcción de estos instrumentos encontrados en las excavaciones indican que eran

ejemplares contruidos en cerámica y hueso pero no se descarta que también existían ejemplares elaborados en madera o caña pero estos materiales por las condiciones medioambientales son de difícil conservación.(Duran: 2016)

En el museo arqueológico de Sogamoso se encuentra una flauta con 3 orificios y una embocadura de bisel en cada extremo. También entre estas colecciones arqueológicas se han encontrado flautas de cuatro notas, la flauta de una sola nota y la boturua que es un pito esférico con tres orificios para los dedos, con esto podemos decir que la boturua es una flauta globular.(Bermúdez: 1985)



Fig 17 Flauta Muisca museo arqueológico de Sogamoso



Fig 18 Ocarina hallada en Guatavita (Restrepo; 1895)

Se puede encontrar a la borutua con el nombre de ocarina, ya que su forma es igual a la de este instrumento redondo. Se han encontrado este tipo de objetos sonoros en forma de pájaro con alas desplegadas y tiene cuatro orificios para su digitación vertical en una sola hilera como se muestra en la (figura 13), esta digitación es poco usual, debido a que en las ocarinas son comunes la disposición en dos hileras o la ejecución de forma trasversal, por esta razón se toma como una flauta globular y no una ocarina convencional. (Restrepo; 1895)

En el museo arqueológico de Sogamoso también se hallan los idiófonos, instrumentos en los cuales el sonido es producido por la vibración del mismos

cuerpo del instrumento. En este grupo se encuentran la maraca, los sonajeros y los collares.



Fig 19 Sonajero (Bermudez 1985)

La maraca goza de un papel importante dentro de la comunidad porque cumple con la función enmarcada en lo ritual. Según los abuelos de la comunidad muisca, cada integrante debería tener su propia maraca y lo ideal es que cada individuo la haga de su propia mano bajo la dirección de algún abuelo. La maraca simboliza la unidad de la comunidad, las semillas al interior de este instrumento representa a los muisca y es de esta forma que la maraca debe llevar diferentes semillas y piedras preciosas para que la unión de estos materiales extraídos de la tierra den alegría y estabilidad a la comunidad.

Hacer sonar la maraca es llamar a algún dios para pedirle o pagarle algo. Las maracas de los hombres son más grandes por eso están elaboradas con totumos grandes y sus semillas, por esta razón el sonido es más grave. La maraca de la mujer es más pequeña y su sonido es más agudo, ya que esta pretende imitar el seseo de la serpiente, animal que representa a Bachué, la sabiduría para el muisca. (Pastas 2009)

La representación simbólica de este instrumento dentro de la comunidad Muisca es muy esencial puesto que por medio de la música la comunidad se mantendrá unida, mediante la meditación y la introspección.

Por otro lado, los abuelos sabedores tradicionales, actúan como mediadores entre las fuerzas de la naturaleza y lo espiritual del ser humano, debido a que son ellos

los conocedores de la cosmogonía de la comunidad y el orden del cosmos, ellos dirigen con las maracas collares y sonajeros el ritmo de cada ceremonia, sacuden los sonajeros durante el baile como símbolo de protección y para alejar a los espíritus malos. Algunos abuelos se amarran collares sonajeros en las manos, tobillos o bastones para purificar el lugar de la ceremonia con su sonido. Los collares, chaquiras, colmillos, plumas y semillas son símbolo de poder, símbolo de la historia y fuerza de sus antepasados.

*“Así como suena la maraca adentro y se ve afuera la maraca pero no se sabe lo que está adentro, así es el ser humano”*  
*Suaga Gua Ingitiva Neusa 2009*

El tambor es un membranófono, su sonido se produce a través de membranas en tensión. Este instrumento es para el muisca la representación de los corazones de cada uno de los seres que forman la Cosmogonía Muisca.

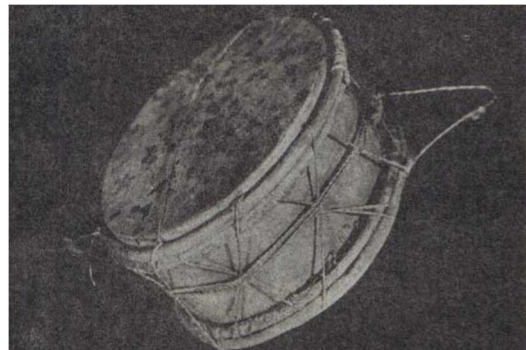


Fig 20 Tambor (Bermudez 1985)

El tocar el tambor simboliza la conexión del corazón, la fuerza del latir con la Gran Madre Bague, une la fuerza del Cielo con la fuerza de la Tierra. El tambor como representación del corazón, muestra la fuerza vital del universo, y es esa fuerza, es la que rodea al hombre y lo invade, la que lo puede sanar y puede sanar a la Tierra.(Pastas 2009)

Para el muisca el canto tiene unas funciones importantes dentro de las prácticas musicales de su comunidad, esta acción se relaciona con la danza, es el acto que

constituye la fuerza de la palabra que es el resultado del estado espiritual que armoniza la relación entre la comunidad y la Gran Madre, entonces el canto es la herramienta de comunicación entre el muisca y los dioses. El canto y la danza se emplean como ordenamiento de la vida y para mantener un equilibrio hegemónico dentro del sistema natural y el territorio en el cual lo seres humanos nos desenvolvemos.(Duran,2016).

### 2.2.5.2. Línea de Tiempo Histórico-Musical Muisca (etapa no 1)

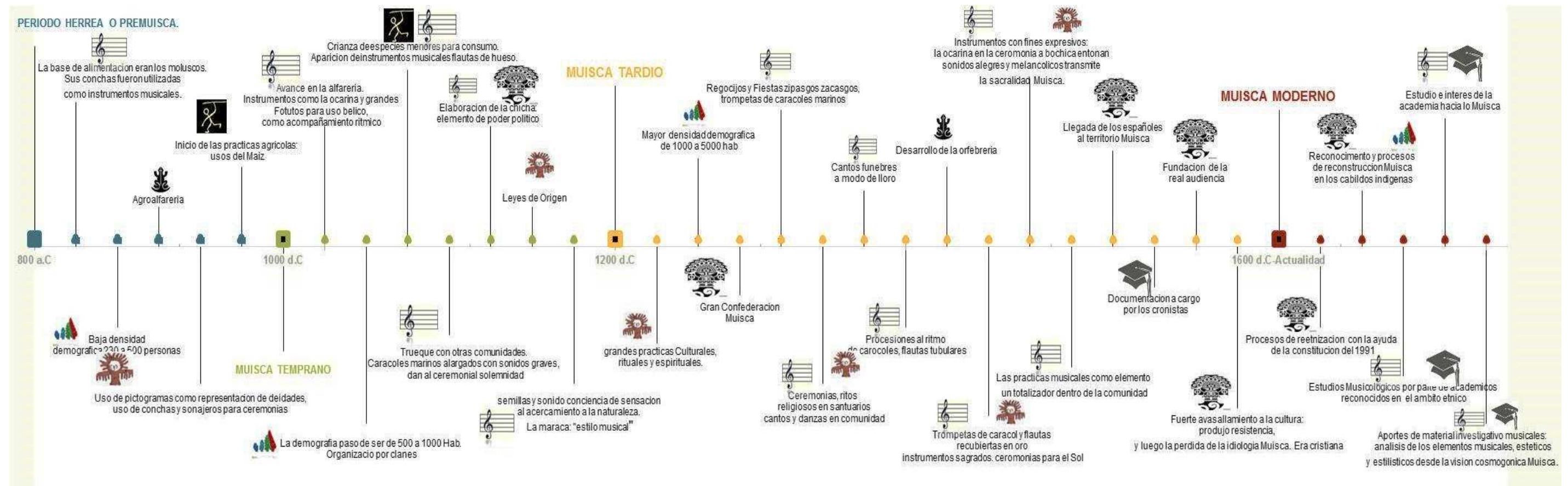
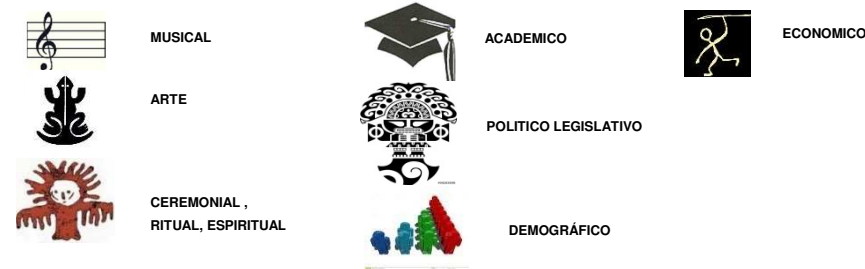


Fig 21 Línea de tiempo cultura Muisca

#### Hitos y sucesos históricos-Musicales de los Muisca



### **3. Metodología**

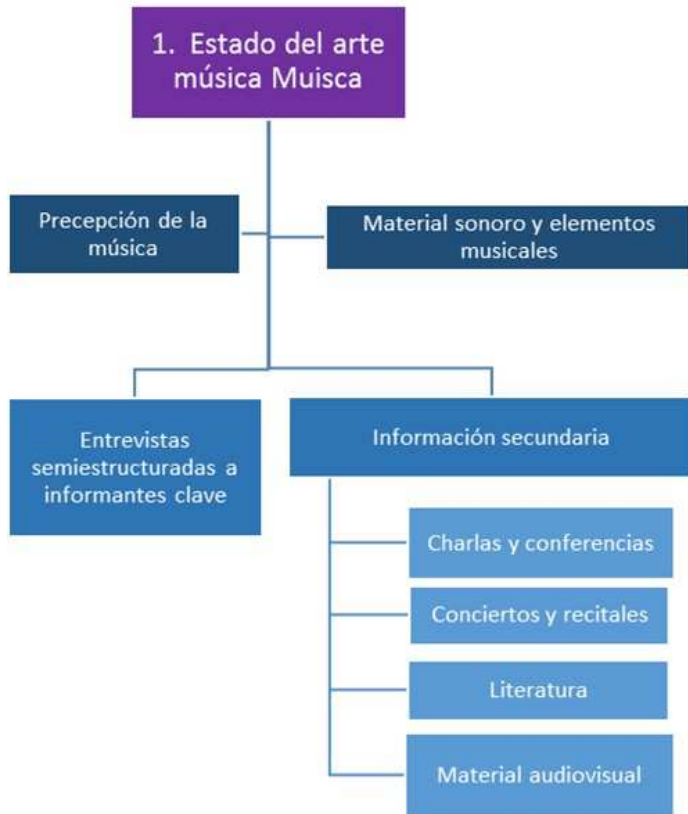
#### **3.1. Tipo de investigación**

El modelo de esta investigación es de carácter cualitativo y exploratorio: El primero permite analizar los elementos musicales de los cantos muisca y el objeto de estudio de los demás aspectos relacionados con estos, de una manera amplia sin necesidad de generar variables, datos cuantitativos o estadísticos. El segundo pretende dar una visión general y aproximada, acerca de un contexto específico, planteado en las perspectivas de la realidad de la comunidad muisca. El enfoque exploratorio se realiza cuando el tema elegido ha sido poco explorado y es difícil plantear una hipótesis precisa a esa generalidad. (Sampieri, et .al 2010)

La finalidad de estos dos enfoques tiene un propósito creativo. La herramienta para dicha creación será el análisis musical y de la información obtenida, esto con el fin de lograr una correcta organización y categorización del conocimiento. El análisis permite tomar decisiones a partir de experiencias propias del investigador y de los mismos avances que vaya teniendo el estudio de investigación para así presentar los resultados esperados en la creación musical. (Rink 2011).

#### **3.2. Diseño Metodológico**

Esta investigación se define en tres etapas generales (figura:20) 1.) Reconocimiento de la música muisca a través del estado del arte. 2.) Análisis musical de la música muisca y 3.) Síntesis de un diseño musical de la música muisca.



A continuación se explicará la metodología utilizada en el desarrollo de las tres etapas anteriormente mencionadas.

### **3.2.1. Etapa No 1 (observación)**

#### **Caracterización los períodos históricos**

Se realizó una línea del tiempo graficando cada uno de los períodos. Exponiendo los rasgos característicos de la cultura muisca (sucesos, costumbres, formas de vida, y evolución o finalización. Entre otros), de esta manera se tendrá una estructuración clara y específica de dichos temas.

#### **Recolección y análisis de información secundaria**

Se realizó la revisión del material bibliográfico del estado del arte de la música muisca y se ejecutará una síntesis, a través de una lectura analítica. Esto con el fin de recolectar datos informativos sobre todas las particularidades de la música muisca

#### **Recolección y análisis de información primaria**

Se visitaron museos, fonotecas, instituciones artísticas, comunidades indígenas para obtener muestras sonoras, observación de instrumentos, y datos detallados

### **3.2.2. Etapa 2 (Análisis de la Música)**

A partir de la recolección del material musical se procedió a realizar el análisis de la música según el método de John Rink expuesto en el Libro La interpretación musical (2011), este tipo de esquema de análisis se escogió gracias a que desarrolla un método completo de comprensión de la música, el autor lo divide en

dos categorías, desarrolladas más adelante: 1.) Análisis descriptivo 2) análisis de la interpretación de la misma o práctico.

Se seleccionaron tres piezas musicales: (Gallinazo/Tymanso, Mama sol/Paba Sua y Zorro/Fo) del repertorio del Chyquy Mama Luka. Son en total ocho piezas musicales que Mama Luka entregó a sus discípulos como el Jate kulchavita Boñe, quien se formó con él en las prácticas espirituales de la tradición Muisca, dicho proceso comenzó en 2001, cuando Mama Luka se trasladó a Ráquira y terminó con la muerte del sabedor en 2009. En dicho proceso Mama Luka entregó como parte de la herencia cultural muisca de las prácticas rituales, los cantos que había aprendido de su maestro Mama Basilio Sauna. (Duran, 2009)

El Criterio de selección de las anteriores piezas fue tomado con base en 1.) La Cosmogonía Muisca y la estrecha relación que existe entre ésta y la espiritualidad que tienen en la actualidad los miembros de la comunidad 2) Los cantos aún siguen siendo parte de la comunidad en sus prácticas rituales y espirituales.

### **Etapas 3 (Creación de la Obra Guitarrística)**

Con el análisis se busca ver cómo está conformado este tipo de música y entender su estructura para así comenzar a proceder con la composición musical.

Se desarrolló el trabajo compositivo bajo la asesoría del maestro Edwin Guevara y el apoyo en el texto. "Techniques of the Contemporary Composer" de Cope (1997).

Tabla 15 Esquema metodológico con la relación de los objetivos, actividades, materiales, metodología y productos esperados

Objetivos Específicos	Actividad	Materiales	Producto Esperado
<p>1. Recopilar la información musical de la cultura Muisca de muisca para realizar una composición para guitarra clásica.</p> <p>2. Identificar los elementos de la música Muisca .</p>	1.1 Revisión de Material bibliográfico	1.1.Libros,fotocopias,revistas, artículos, ensayos, papelería y elementos de oficina	1.Documento con la síntesis de la información secundaria
	1.2. Visita a museos, Fonotecas, Instituciones culturales y artísticas resguardo indígena.	1.2. Cámara o grabadora, papelería y elementos de oficina	2. Documento con en análisis de la información de campo.
	2.1. Grabación de (entrevista) y Material musical	2.1. Cámara o grabadora, papelería y elementos de oficina	
3. Realizar el análisis de la música Muisca	3.1. Análisis Musical::Forma, armónico, melódico, motivito y de dinámica	3.1. Libro " La interpretación musical " De J. Rink, partituras y material musical seleccionado	3. Documento con el análisis sobre la forma, estructura y la manera como se proyecta la música
4. Componer una muestra musical de la música Muisca	4.1. Tomar taller de composición con los maestros ( Edwin Guevara,)	4.1 Libro guía de composición de Alan Belkin, otros libros de composición que los maestros consideren.	4.1 Documento con la descripción y análisis de la orientación y herramientas sobre técnicas compositivas( formas estilos, estéticas)
	4.2. Composición de las obras	4.2 computador, software especializado, guitarra.	4.2 Partituras formato digital e impreso
	4.3. revisión de las composiciones por los ( Edwin Guevara, Victoriano Valencia,)	4.2 computador, software especializado, Libro guía de composición de Alan Belkin, otros libros de compasión que los maestros consideren.	4.2. Partituras Finales en formato digital e impreso

## 4. Desarrollo Metodológico

### 4.1. Etapa 2: (Análisis de la música muisca)

El propósito principal del análisis musical es el de comprender cómo está formada una obra, es decir, en lo que pensó el compositor en el momento de crear su obra, qué materiales y medios utilizó, el tipo de forma, características y estilos que le condicionan. El análisis es el medio para comprender la dimensión de la música. Por esta razón al asimilar el contenido de las “técnicas” musicales podremos acercarnos a la composición.

El análisis es un método que se puede llevar de dos formas: la descriptiva, es el tipo de análisis guiado por medios académicos que corresponden a estudios del contexto histórico y de categorías como la forma, lo rítmico, lo melódico, lo armónico, entre otros. El análisis práctico consiste en poner una serie de ensayos causa – efecto en el cual el músico puede escoger un resultado sonoro adecuado y satisfactorio, donde se respete el estilo de la obra. Por supuesto que este análisis tiene falencias, ya que deja todo a la intuición y es necesario identificar y contextualizar los conceptos estilísticos de cualquier música.

A continuación se explica los parámetros de análisis musical que dieron el soporte para la composición de una pieza musical muisca para guitarra clásica. Se analizaron tres cantos<sup>8</sup> muisca grabados por el sabedor Kulchavita Boñe, discípulo del abuelo Mama Luka. Ellos fueron los iniciadores de un proceso de recomposición con la comunidad muisca en Ráquira.

---

<sup>8</sup> La palabra canto mama Luka la utilizaba tanto ejemplos vocales como instrumentales

#### 4.1.1. Análisis prescriptivo y descriptivo de “Gallinazo-tymanso”, “Mama sol/Paba Sua” y “Zorro/Fo”.

Rink en su libro “Interpretación musical” (2011) clasifica las dos ideas en análisis previo (prescriptivo) y análisis de la interpretación de la música (descriptivo) y lo que propone es lo siguiente:

- Identificar las divisiones formales y el esquema tonal básico.
  - Analizar la línea melódica y los motivos que la componen.
  - Significado (contexto de la música)
  - Reescribir la música (que se puede aplicar a casos como escribir la música grabada por Kulchavita Boñe)
- **Identificar las divisiones formales y el esquema tonal básico**

Es importante reconocer las partes formales de la pieza, obra o canción, presentes en dicha música: tonalidades, modos o si es atonal. De esta manera se puede recurrir a elementos musicales como el timbre, dinámicas y tener muy claras las secciones importantes.

**Tabla 16 Mama Luka “gallinazo-tymanso” esquema formal y Modal**

<b>Compases total</b>	(47) Circularidad de los compases sobre todo en la seccion B . Mezcla de secciones								
<b>Seccion</b>	<b>A</b>					<b>B</b>			
<b>Subseccion</b>	<b>Intro</b>	<b>A1</b>	<b>A2</b>		<b>B1</b>	<b>B2</b>	<b>B3</b>	<b>B4</b>	<b>Final</b>
<b>Compases</b>	1	2, 3	4-13-14-20-22		5-8,29,32,45,46	12,16,22,24,36,40	16,18,24,26,	27,28,41,44	47
<b>Totalidad o Modalidad</b>	modo pentatónico de Am enfatiza los sonidos e intervalo Re y Sol				énfasis en el centro tonal , y es recurente un ligero reposo en el sonido sol				

## ➤ Análisis melódico

El análisis del contorno melódico sirve para el entendimiento motivico que ayuda al músico a seleccionar algunos pasajes que corresponden a secciones de mayor o menor tensión, como el de frases que conectan, clímax, resoluciones entre otras.

En el “Gallinazo-tymanso” vemos como existe un motivo melódico que es recurrente en la sección (A) y que se va transformando alrededor de la obra. El motivo refleja una forma circular y hace un énfasis en las notas Re y Sol dentro del modo pentatónico. El uso de figuras largas le da un sonido místico de ritualidad. Por otro lado, tenemos una variación rítmica en la parte (B), este motivo comienza de lo anacrúsico dando el impulso hacia el tiempo fuerte del compás tésico, reiterando la idea de circularidad. En general estas secciones (B) dan un énfasis al modo y al centro de La pentatónico menor. Hace mucho énfasis en la triada (A C E). En esta sección se puede apreciar la regularidad con la que pasa de una variación a otra (B1-B2-B3-B4), idea reiterada de círculo. Existe una pequeña introducción de modo de improvisación, donde se ve reflejado el modo pentatónico y el énfasis de los sonidos nombrados anteriormente.



Fig 24 motivo A1 ritmo – melódico “gallinazo-tymanso”



Fig 23 motivo B1 ritmo – melódico “gallinazo-tymanso”



Fig 25 motivo B2 ritmo –melodico “gallinazo-tymanso: anacrusa como impulso hacia el tiempo fuerte para así reiterar con fuerza la idea circular de la Obra.

➤ **Significado y contexto**

Dentro del pensamiento cosmogónico Muisca el Gallinazo/ tymanso es parte de la creación, como se ha explicado con anterioridad en la primera Ley de origen.

Estas aves negras de la familia Cathartidae son la luz primigenia de la creación y es un aspecto del Muisca dentro la ideología de su pensamiento. Para los muisca existe una relación entre los términos Lingüísticos Sue ,ave y Sua, Sol. Según Legast (1998). La relación entre estas aves y el astro solar se ve reflejada de igual modo en el mito primigenio de la creación.



**Fig 26** Tipo de Buitre Cathartidae



**Fig 28** Gallinazo- Coragyps Atratus



**Fig 27** pictograma en Tequendama-Soacha "dios Sua"

# "Canto de gallinazo"

Mama Luka

5 *s* Entrada

6 *s* B1.2 A1 A2 B1

13 *s* B2.2 B3 A2

20 *s* A2 B2.2 B3.2

27 *s* B4 B1 B1.2 A2.3

34 *s* A2.4 B2.2 B2.2

41 *s* B4 B4 B1 Final

<sup>9</sup> Gallinazo/Tymanso (Duran 2009)  
Audio anexo.

**Tabla 17 Mama Luka “Mama sol/paba sua” esquema tonal o Modal**

<b>Compases total</b>	90			
<b>Seccion</b>	A			
<b>Subseccion</b>	A1	A2	A2,1	A2,2
<b>Compases</b>	1, 2	2,3,27,28,57,58,59, 60,71,72,73,74,83,84	7,8,13,14,40, 41,42,81,82	25-26
<b>Modalidad o Tonalidad</b>	Pentatonico Am			

<b>Seccion</b>	B					
<b>Subseccion</b>	B1	B1,1	B2	B2,1	B3	FINAL
<b>Compases</b>	4,5,6,84,85 86,87,88	28,29,30,42,43	9,10,11,12,21,22 23,24,34,35,49,5 0 51,52,65,66,89	28,29,35,36 ,67,68,70	31,32,36,37,38, 39 47,48,53,54,55, 56 ,63,64,75,76, 77,78,70,80	90,91
<b>Modalidad o Tonalidad</b>	Penta Am					

➤ **Análisis melódico**

La estructura ritmo- melódica de los motivos es muy parecida al “Gallinazo/Timanso” en particular los motivos de la sección A. La similitud varía en el motivo A2 y es uno de los más recurrentes encontrados a lo largo de toda la obra. Este motivo presenta una pequeña variación rítmica en corcheas pero guarda el mismo intervalo de quinta entre las notas La y Mi. También es recurrente la repetición de los motivos A2 y A2,1 esto rectifica que este motivo es estructural alrededor de la obra, ya que sirve de puente entre una sección y otra, además demuestra la relación entre las dos obras (“Gallinazo/Timanso” y “Mama sol/paba sua”).

Es claro el movimiento de grado conjuntos descendentes que presentan la mayoría de motivos de la sección B. Aquí podemos observar como Mama Luka usa el motivo B3 como representación del astro celestial, este motivo tiene la nota más aguda de toda la obra, Sol. Se podría decir que es un motivo que cumple con

las funciones de clímax. Además Éste siempre se ve antecedido por el motivo A2.1 y es en este sitio de la obra donde se observa claramente esa unión que hay entre el Tymanso y Sue. El pensamiento cosmogónico acerca de la primera ley de origen en esta obra se ve reflejado en A2,1 y B3.

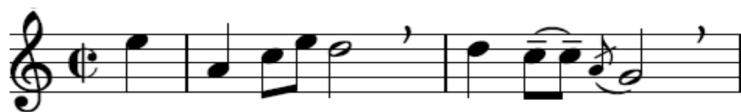


Fig 29 motivo A "mama sol/paba sua"



Fig 31 motivo A2.1 "mama sol/paba sua"



Fig 30 motivo B3 "mama sol/paba sua"

➤ **Significado y contexto**

Como se ha dicho al comienzo de los análisis, la relación de las aves con el Sol acerca a un significado: para la comunidad muisca el Sol es de gran importancia, porque es un dios supremo junto a su esposa la Luna.

El uso de "Mama sol/paba sua, es de pagamento. Se enmarca bajo la perspectiva del ordenamiento ecológico, ya que se centra en el quehacer de la comunidad con respecto al astro, cuyo efecto potente influye en la Tierra. En el ritual este canto es la herramienta y elemento que permite la relación positiva entre la comunidad y el Sol.

➤ Transcripción de "Mama Sol/paba Sua"<sup>10</sup>

## "Canto de mama sol"

Cassette 1 "Pagamento Guatavita"

Mama Luka

enfatiza en intervalo de 5ta enfatiza el centro del modo

idea similar al de Gallinazo/ tymanso refleja la relacion cosmogonica muisca

8 A1 B1

7 8 A2.1 B2 A2.1

14 8 B3

21 8 B2 A2.2 A2

28 8 B1.1 B3 B2

35 8 B2.1 B3 A2.1

42 8 B1.1 R3

49 8 B2 B3

56 8 A2 B1.1

idea anacrusica circular como puente para los muisca

<sup>10</sup> Mama sol/paba Sua (Duran 2016)  
Audio anexos

62 <sup>8</sup> B3 B2 B2.1

69 B2.1 A2 A2 B3

76 A2.1

83 A2 B1 B2

90 FINAL

**Tabla 18 Mama Luka “zorro/Fo” esquema tonal o Modal**

<b>Compases total</b>	51					
<b>Sección</b>	Intro		A			
<b>Subsección</b>			A1	A2		
<b>Compases</b>	1, 27		1,2,3,5,6,11,13 14,20,21,22,23 37,38,43,44,45	5,6,12,13,27,28		
<b>Modalidad o Tonalidad</b>	Pentatonica Am					
<b>Sección</b>	B		Puentes			Final
<b>Subsección</b>	B1	B2	B3			
<b>Compases</b>	4,5,6,9,10,16 17,18,19,24 34,35,40,47,48	33	39	6,11,20,36,50	51	
<b>Modalidad o Tonalidad</b>	Pentatatonica Am					

➤ **Análisis melódico**

Una de las características de este canto es la particularidad rítmica. En general es binaria la pieza. Debido a las sensaciones de tiempo que dan alternancia a los motivos A, B , no es posible pensar este canto desde una lógica regular en relación con sus aspectos metro-rítmicos. De hecho, como aspecto característico de este ejemplo, existe una frase que sirve de puente entre las secciones B y el A, la cual se centra en los sonidos La y Sol. Dicho puente varía en cada repetición, su duración y composición rítmica, hacen aún más difícil un entendimiento regular de la rítmica pasando por un compás de 3/4 y otras veces a 6/4. El cambio de métrica también nos indica una frase larga y las conexiones en algunos casos



### ➤ Significado y contexto

Las relaciones musicales encontradas en los cantos de mamíferos nos hablan de asociaciones simbólicas dentro del pensamiento cosmogónico muisca. Como primer lugar, las semejanzas motívicas del canto se relacionan con el personaje mítico Nemcatacoa, Nencatoa o Fo; dios de las borracheras según el Biohote. Los muisca bailaban, cantaban y bebían chicha. Fo quiere decir zorra y los muisca lo relacionan con el festejo la construcción y las cosas que se puedan hacer en colectivo. Como modo de asociación Nemcatacoa hace una doble representación animal: el Zorro y el Oso. De este modo existe una similitud dentro de los cantos de Mama Luka, específicamente en el Zorro/fo que se puede observar en la sección B y en las variaciones de ésta.

De acuerdo con lo anterior, el uso y sentido ritual es de pagamento. Nemcatacoa, es una transformación de Bochica en forma de zorro, "Fo" (Rozo 1997). Existe una relación lingüística entre las palabras Nemcatacoa y Nemqueteba, (Bochica). Nemqueteba o Bochica fue el que enseñó a los muisca el arte de tejer sus mantas "Foi" en telar o "Quyty". Como las palabras Nemcatacoa, Nemqueteba y Fo contienen las palabras de forma mutada, esto hace que exista entre ellas una gran relación tanto lingüística como semántica.

La presencia de Nemcatacoa para el Muisca como se dio a conocer dentro de la Leyes de Origen, está asociado con las prácticas culturales como la pinturas de las mantas, la danza, la música, la preparación de la chicha (fapqua) y la construcción de casas.

# "Canto de zorro"

Mama Luka

5 *Entrada* A1 A1 B1 B1.2

5 *Puente 1* A1 A1 A2 B1 B1.2

11 *Puente 2* A1 A2 A1 A2

16 B1.3 B1.4 B1 B1

20 *Puente 3* A1.2 A1 A1 B1.5

26 *Diálogo* *Entrada* A1 A2 A1

33 B2 B1.2 B1.2 *Puente 4* A2 A1

38 A1 (inc.) B3 B1 B1.6

42 B1 *Puente 5* A1 A1 A3

47 B1 B1 *Puente 3.2* *Final*

<sup>11</sup> Zorro/Fo (Duran 2009)  
Audio en anexo

#### 4.2. Etapa 3: / Composición de una pieza guitarrística.

*Zaita; el vuelo del tymanso*<sup>12</sup>, es una obra que es dedicada principalmente a la cosmogonía Muisca. En dicha pieza musical se recrea como los tymansos por voluntad de Chiminigagua crean los orígenes del universo. *Zaita* para el muisca es el principio de los tiempos. La obra cuenta con cuatro partes bien contrastantes las cuales se pueden ver como las cuatro leyes de origen tratadas con anterioridad.

La obra inicia con una serie de armónicos en la nota Si; donde se pretende manifestar la interrupción del silencio del universo, el despertar de Fihizca y la creación de los primeros abuelos (Bague y Chiminigaghoa). Esta primera sección es una pequeña introducción, donde se da a conocer en pequeños esbozos los motivos ritmos y melódicos de la pieza, Así mismo, se plantea una irregularidad en el tempo sin una métrica preestablecida dando una ilusión a la infinidad del cosmos primigenio.

El diseño melódico de esta primera sección esta creado bajo el esquema de la combinación del modo pentatónico y el modo dórico. Dicha combinación da una sonoridad ambigua entre mayor – menor, y un color según la percepción del oyente de algo antiguo y oscuro. Se escogió como centro tonal a el sonido LA por dar una relación al canto creado por Mama Luka “Gallinazo Tymanso” así como algunos aspectos motivos que hacen parte de dicho canto.



Fig 36 Escala híbrida pentatónica – dórica centro LA

<sup>12</sup> Score de “ *Zaita el vuelo del Tymanso*” en anexos



Fig 37 motivo del Fihizca ; sol# como intercambio de la escala menor armónica de La.

Además del híbrido de ambas escalas pentatónica menor y dórica se hizo el uso de técnicas extendidas en la guitarra como por ejemplo el glisando con uña de la mano derecha sobre la sexta cuerda de la guitarra, al comienzo de la introducción, este efecto hace la alegoría del Fihizca creador el cual maneja un motivo propio y único durante la obra.

La sección “A” que precede a la introducción sigue la misma idea de construcción de modo pentatónico – dórico construido por los sonidos (La Do Re MI Sol ) de la pentatónica menor y (Fa# Si ) del modo dórico. Se modificaron algunos motivos del canto “Galinazo/Tymanso” de Mama Luka los cuales representan en esta sección al vuelo del Tymanso y la Luz de la creación como se ha dicho con anterioridad.



Fig 39 Motivo A del “canto de gallinazo/tymanso”.

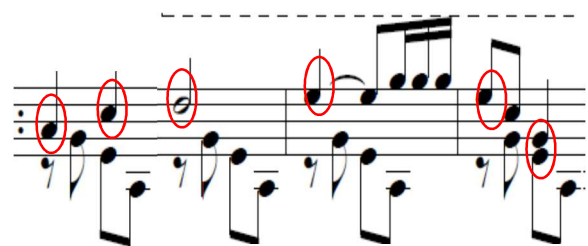


Fig 38 modificación del motivo A para “ Zaita”

Como se muestra en las figuras 39 y 40, se hace una modificación rítmica. Pero la raíz original se mantiene (La, do, mi, re, sol) se puede decir que el motivo fue transformado por aumentación y disminución del ritmo a partir de la melodía de Gallinazo/ tymanso en esta primera parte de la sección “A”. Este motivo hace una última variación y desarrollo, el cual se vuelve una idea circular siguiendo los

parámetros de pensamiento de la canción de Mama Luka “Galinazo/Tymanso”; dando así un final a la Sección “A” con una disminución de la dinámica de F a PPP para dar paso a la sección “B”.

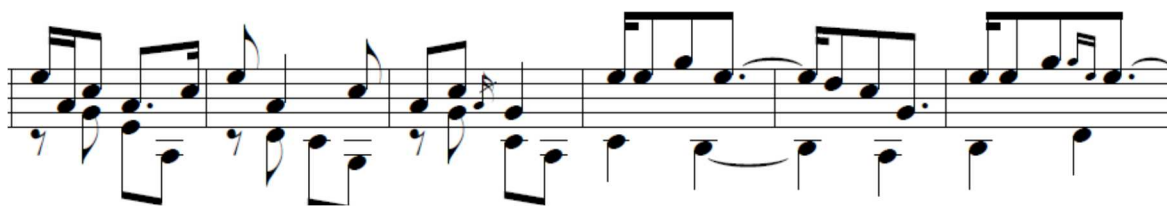


Fig 40 idea circular y desarrollo motivico de la sección A de “ Zaita

Ahora bien; la línea del bajo está construida por un ostinato rítmico de silencio de corchea, corchea seguida por dos corcheas. Esto con el objetivo de mantener la sensación de danza dentro de la obra, y la relación que existe para el muisca entre estas dos (danza y música). La danza es el ritmo interno que parte con los latidos del corazón y se va convirtiendo en un estado rítmico de la comunidad. Según Pastas (2009) El movimiento físico es la exteriorización del estado energético interno del muisca, es decir la danza es la concepción de la relación armónica del cuerpo y contexto del ritual que está pasando en el momento.

Por otro lado, en la línea del bajo se puede ver cómo se describen algunos acordes como uso de armonía constante ( Am7, Asus4, Bsus4 , Gsus4 ). Lo que se desea con este tipo de armonía es seguir creando la ambigüedad entre (mayor-menor)



Fig 41 ostinato ritmo-armonico en la linea del bajo

La sección “B” toma como punto de arranque la última dinámica PPP de la sección “A” esto con el fin de generar el carácter el nuevo a esta sección “Agitado” e ir subiendo poco a poco la intensidad dinámica. Melódicamente hablando, la construcción fue también un híbrido de dos escalas: nuevamente la pentatónica menor (La, do, mi, re, sol) y las notas características del modo Locrio ( Sib y Mib). esto con el fin de continuar el uso del lenguaje propuesto por Mama Luka , y con el modo Locrio dar ese sonido un oscuro, y un ambiente de inestable el cual caracteriza dicho modo.

Esta sección sigue siendo binaria pero cambia de un 2/4 a un 4/4 y se basa en un juego rítmico de seisillos de semicorcheas, generando a la pieza aún más movimiento. Esta figuración constante intenta simular la gran inundación que según los relatos de los cronistas propicio Chibchacum al castigar a los muiscas por olvidar la ordenanzas de Bachué e Iguaque. Como se ha dicho es una sección rítmica y tiende a un diseño un poco minimalista<sup>13</sup> haciendo repeticiones de motivos, frases, y generando una armonía repetitiva. La semicorchea que da inicio a cada grupo de seisillos tiende generalmente dar énfasis a las notas características de las escalas dichas anteriormente.

Notas características del modo pentatónico que usa Mama Luka en los cantos analizados anteriormente.

Fig 42 motivo sección B de “Zaita”

<sup>13</sup> Minimalismo : en la música es un género de origen de Estados Unidos creado a mediados de los años sesenta ; es una corriente experimental que se caracteriza por pulsos constantes, reiteraciones de frases, motivos y células rítmicas.(Cope,1997)

Para terminar la sección B hay una escala cromática que hace énfasis al modo locrio y sirve de puente para dar paso una pequeña coda con un carácter “misterioso” donde se vuelven a mostrar algunas técnicas extendidas y efectos poco usados en el lenguaje tradicional de la guitarra clásica como el “martillo” con mano izquierda y derecha. El de usar este tipo de efectos da una atmosfera netamente sombría que simbólicamente puede representarse los malos consejos de Huitaca a los muisca según lo relatado los cronistas. Sin embargo esta pequeña parte tiene otra connotación y es la aparición de Bochica el ordenador y civilizador de la comunidad Muisca. Por esta razón vuelve a parecer un ritmo irregular y no tener métrica, ya que la aparición de Bochica fue crucial dentro de la vida del Muisca.

En la Armonía se puede apreciar el uso de acordes sin tercera, generando de esta manera el mismo efecto de ambigüedad entre mayor y menor como se puede ver en el la Figura 44, y el uso de armonía estática y repetitiva que sirve como justificación a las ideas de circulo planteadas por Mama Luka.

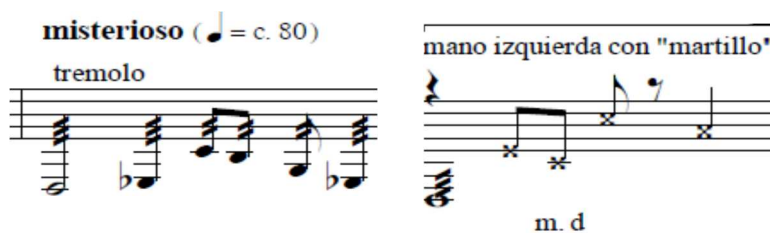


Fig 43 técnicas extendidas sección B de “zaita”

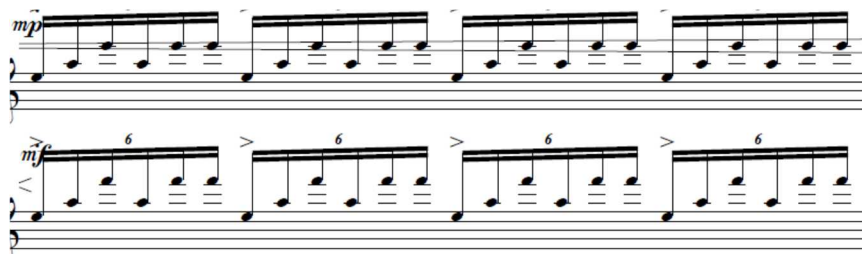


Fig 44 Armonía estática sección B de “zaita”

La sección final o “C” tienen un carácter místico y contemplativo ya que refleja el camino hecho por Bochica durante su paso por el territorio Muisca dejando nuevas enseñanzas, también simboliza la contemplación del muisca según lo que dijo Suaga Gua Ingitiva Neusa la comunidad muisca pertenece al tercer rayo el de la contemplación.

Dentro de la composición melódica se usaron algunos ejemplos de “Mama sol /Paba Sua” sobre todo el tema A y parte del B de esta canción. De otra manera se toma influencia en el lenguaje del compositor y guitarrista Carlo Domeniconi el cual el también usa lenguajes étnicos y folklóricos dentro su estilo compositivo.

La estructura de la melodía está hecha desde el uso del modo eólico del centro “LA”. A diferencia de las otras partes de la Pieza musical, se utiliza sólo uno para poner fin a la discusión ambigua que había entre modos y generando la sensación de misticismo. También al incorporar el uso de un modo se pone orden al discurso musical de igual manera que hizo Bochica en su visita.

Existen en esta sección 2 ritmos sencillos dentro del compás 2/4 (corchea y negra) y el motivo sincopado (corchea, negra, corchea) poco recurrente. Los demás motivos son variaciones rítmicas por aumentación o disminución del primer motivo, esta primera idea motívica comienza en anacrusa generando un impulso y gesto de “atracción” hacia del tiempo fuerte del siguiente compas.

con la construcción de estos motivos se hicieron igualmente frases anacrusicas.

motivos anacrusicos base de la seccion

motivo 1

motivo 2 poco recurrente.

se utilizo algunas bases del las especies contrapuntísticas como el uso de retardos

The image shows a musical score for the first period of section "C". It features a single melodic line on a staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The score is annotated with several elements: a blue circle highlights the first measure, labeled "motivo 1"; a red circle highlights the first two measures, labeled "motivos anacrusicos base de la seccion"; a yellow circle highlights a specific rhythmic pattern in the second measure; a blue circle highlights a later rhythmic pattern, labeled "motivo 2 poco recurrente"; and green arcs above the staff indicate anacrusis. A text box at the bottom explains that some contrapuntistic species like "retardos" were used.

Fig 45 primer periodo de la sección “C”

Por ser una sección dentro de una lógica más conservadora bajo los parámetros académicos, el manejo de la armonía se creó con ayuda de la especies contrapuntísticas generando de este modo acordes funcionales. Como se muestra en la figura .45 (ii6/5, (III2), i7, i6, Vii2, (iib), Vii, i7, I).

**Tabla 19 Análisis estructural de “Zaita ,el vuelo del Tymanso”**

Compases	sin compas	1, 56				
sección	Introducción	A				
subsección	Tiempo irregular	A1 tema 1			A2 tema 2	
Compas	sin compas	1 al 4	4 al 8	14-al 20	33- 56	
Modo	LA (pentatónica menor + dórico)	Im7	IIM del dórico	Im7 - IIM	Im7-IIIIM7-(Vm eólico)	
Compases	57 al 95					
sección	B					
subsección	B1	B2 puente	B3	B4	B5 puente	B6 (tiempo irregular sin métrica)
compas	57 al 74	75 al 78	79 al 81	82 al 90	91 -92	93-95
Modo LA (pentatónico menor + locrio)	Im7-VIM2(eólico) IV(eólico) Vsus4/Bb	Im7- Vb(locrio) Isus2(b) Ivm - VIM7 Vsus4/Bb	Isus4-Vsus4/Bb Isus4b5		Vb	efectos I- IIIIsus4-V
Compases		96 al 127				
Sección		C				
subsección		puente		C1	C2	
Compas		96-97		98 al 106 y 114 al 121	114 al 121 y 122 al 127	
Modo LA eolico		Im7		(ii6/5, (III2), i7, i6, Vii2, (iib), Vii, i7, I).	Im7, Vm, III7 I6/4 V,I	

En síntesis "*zaita; el vuelo del Tymanso*" es una obra de 4 secciones (introducción, A, B y C) en donde cada sección muestra unas características motivales particulares según la cosmogonía muisca. Aunque está compuesta en el modo pentatónico menor del centro LA; tiende a acoger sonidos característicos de otros modos (dórico, locrio y eólico). Toma motivos de algunos de los cantos estudiados anteriormente de Mama Luka; es influenciada por características minimalistas (armonía estática, motivos repetitivos) y por el lenguaje compositivo del músico Carlo Domeniconi. Es una obra que tiene técnicas extendidas para la guitarra clásica apropiadas para un lenguaje contemporáneo; generando así algunos efectos que no son muy comunes dentro del marco tradicional de la guitarra clásica. Todo lo anterior se fundamenta en la búsqueda de un estilo y una estética propia de composición.

# Zaita

## El vuelo del Tymanso

Ivan Aguilar Garavito

Ritmo Irregular ♩ = 65 (-----)

**INTRO** *apacible*

Classical Guitar *p*

Cl. Gtr. *poco* *dulce* *mp*

**A** *Moderato* ♩ = 70

Cl. Gtr. *bajos como una danza* *mf* *poco a poco cress*

Cl. Gtr. *poco brillante*

©

*burlesco*

31

Cl. Gtr.

3

36

Cl. Gtr.

*ligero*

41

Cl. Gtr.

*brillante*

46

Cl. Gtr.

*majestuoso*

51

Cl. Gtr.

*f*

56

Cl. Gtr.

*mf*

61

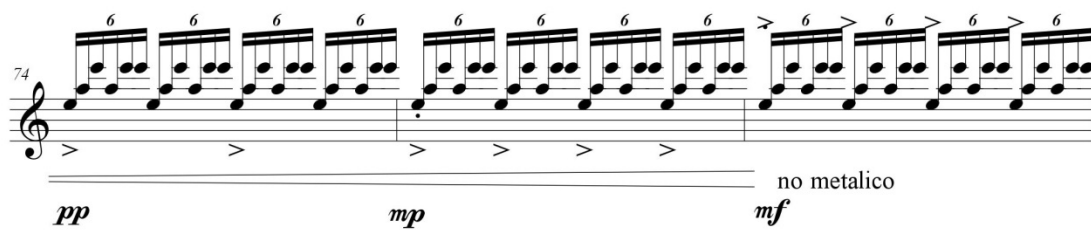
Cl. Gtr.

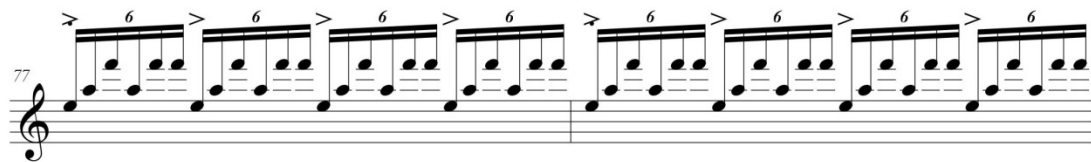
*mp*

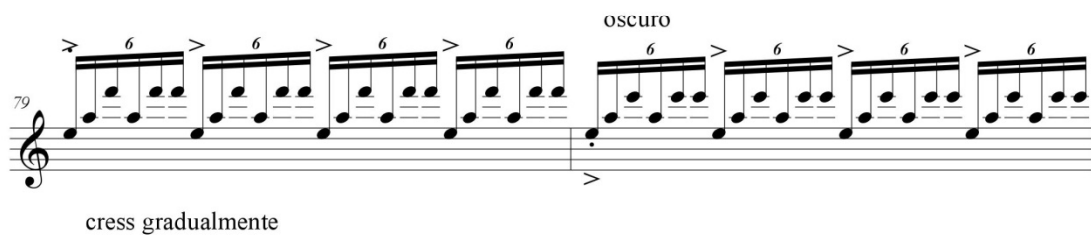
Cl. Gtr. 

**Agitado y Ligero** (♩ = c. 80)

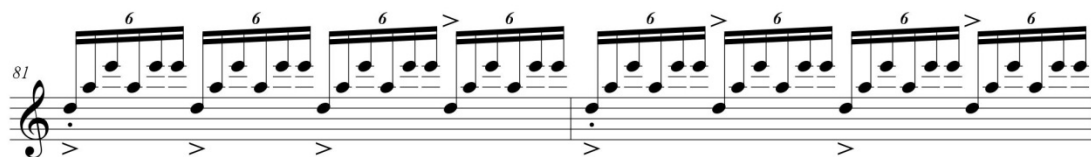
Cl. Gtr. 

Cl. Gtr. 

Cl. Gtr. 

Cl. Gtr. 

cress gradualmente

Cl. Gtr. 

Zaita

Cl. Gtr. 83

Musical notation for guitar, measures 83-84. Treble clef, sixteenth-note runs with sixths and accents.

Cl. Gtr. 85

poco de panico

Musical notation for guitar, measures 85-86. Treble clef, sixteenth-note runs with sixths and accents. Includes a fermata and the instruction "bajos largos".

Cl. Gtr. 87

Musical notation for guitar, measures 87-88. Treble clef, sixteenth-note runs with sixths and accents. Includes a fermata.

Cl. Gtr. 89

Musical notation for guitar, measures 89-90. Treble clef, sixteenth-note runs with sixths and accents. Includes a fermata.

Cl. Gtr. 91

acordes no tan largos

Musical notation for guitar, measures 91-92. Treble clef, sixteenth-note runs with sixths and accents. Includes a fermata and the instruction "acordes no tan largos".

Cl. Gtr. 93

Musical notation for guitar, measures 93-94. Treble clef, sixteenth-note runs with sixths and accents. Includes a fermata.

Cl. Gtr. 95 *f* Siempre

Zaita

Cl. Gtr. 97

Cl. Gtr. 99

Cl. Gtr. 101 *f* bien macadas las respiraciones

Cl. Gtr. 103

Cl. Gtr. 105

Cl. Gtr. 107

Cl. Gtr. 109

Cl. Gtr. 110

Cl. Gtr. 111

**misterioso** (♩ = c. 80)

tremolo

*p*

mano izquierda con "martillo"

m. d

Cl. Gtr. 116

1 tono

*tr*

*rit.*

*rit.*

**C** **Mistico** (♩ = c. 90)

poco metalico hacia el ponticello

*rit.*

mano derecha

Cl. Gtr. 121

*mf*

Zaita

Cl. Gtr. 126

dulce como una flauta

Cl. Gtr. 131

*mp*

Cl. Gtr. 136

Cl. Gtr. 141

*p* *rit.*

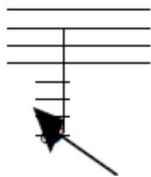
Cl. Gtr. 146

*p*

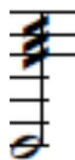
## Convenciones de Zaita , el vuelo del Tymanso



Armónicos octavados; se ejecutan con la mano derecha



Glissando uña del pulgar Mano Derecha. se ejecuta en la sexta cuerda y debe permanecer la resonancia de la 6ta cuerda al aire (RE)



Tremolo como si se tocara con un pick



Martillo mano derecha, mano izquierda. Con la mano derecha se ejecuta como si fuera un tapping sobre la nota seleccionada y mano izquierda del mismo modo



Respiración: hacer una breve respiración para el cambio de posición de la mano izquierda.

Fig 46 Convenciones de la  
Obra "Zaita"

Nota: es importante saber que la pieza está basada en los modos (pentatónico menor, Dórico, eólico y locrio)

## Conclusiones

Para tener una identidad es necesario aprender, reforzar, recuperar, reinterpretar y actualizar las memorias indígenas a través de la cosmogonía y enseñanzas de los ancestros, ya que, por medio de estos elementos se plantea una visión totalizadora del mundo, partiendo desde lo espiritual. Esto configura identidades culturales. Dentro del marco del reconocimiento sociocultural, los viajeros, investigadores, naturistas, etnomusicólogos, compositores y músicos, entre otros, son el medio de documentación y producción de resultados sobre los aspectos culturales y sociales en los territorios indígenas.

Comprender dichos aspectos culturales dentro de la comunidad muisca se puede hacer por medio de la música porque ésta facilita percibir la lógica de pensamiento del muisca por medio de la cosmogonía que es la que proporciona un significado a cada acción de la vida cotidiana de la comunidad, es decir la cosmogonía Muisca propone una relación del individuo con el entorno, el universo, con el “Gran espíritu” porque cada persona hace parte del universo. Esto se aprecia cuando se observa a un muisca. Él comprende la ecología humana, cuando hace significativo un objeto lo transforma en algo simbólico en sagrado, trascendental, cuando hace relación con el territorio mediante la interacción con animales, plantas, objetos y los vuelve uno mediante un acto social cotidiano como cantar, bailar, sembrar, cocinar, mediante de la sencillez del espíritu. Estos actos es lo que el Muisca cataloga ecología humana.

Al ir explorando los varios caminos de la investigación surgieron resultados de reconocimiento de la cultura Muisca y con esto se abrieron sendas que son parte del objeto de estudio de esta investigación. El análisis en primer lugar como herramienta sistemática de organización y categorización del conocimiento para la creación musical y el repertorio estudiado sobre los cantos de Mama Luka, aportaron los elementos necesarios para la construcción y elaboración de la composición musical como es el caso del uso y el sentido ritual de las practicas musicales, ya que determinan de una manera sistemática las características de la

música Muisca. Por ejemplo, los elementos musicales como los motivos, la sencillez de estos, la reiteración, la circularidad, la continuidad, la forma como evolucionan y se desarrollan a lo largo de los cantos y la construcción de ciclos en las frases con tiempos y duraciones flexibles hacen que la música se convierta en un estado místico de introspección e interacción con el contexto que se esté viviendo.

Este tipo de observación nos lleva a la reflexión acerca del oficio como músicos y la intención misma de hacer este arte, en donde las alternativas de los entornos en que se mueve este espectáculo, tiene una alta influencia en la cultura y la forma de vida de una sociedad. Podemos decir que esta influencia hegemónica actúa en el comportamiento adquirido: una creencia, un valor, una ideología que se comparte entre los miembros de un grupo y es aquí donde la academia debe constituir un papel fundamental como espacio de formación. Los fenómenos culturales como son las músicas tradicionales y ancestrales tienen un grado de trascendencia dentro del desarrollo de la cultura. Si existe una mirada fragmentada, desorientada y descontextualizada de las prácticas musicales y no se hace una integración de los espacios propios de la cultura, contextos, usos sentidos, comportamientos etc. se acabará por tomar ámbitos ajenos a dicha cultura.

En el país se puede percibir que en la práctica musical se han olvidado aspectos ancestrales que son fundamentales para restablecer nuestra propia identidad cultural, debido a que se copian lógicas de contextos musicales mayoritarios para dar respuesta a las necesidades del consumismo globalizado de la música y por las concepciones y percepciones del artista en el momento de hacer música. La academia tiene la posibilidad de nutrir o no los usos, intensiones y sentidos de la música; ya que es ella la que forma dichas intensiones. Al ampliar los horizontes se generarían múltiples sentidos al acto del hacer música, de esta manera tendría una alta influencia en la sociedad. Las lógicas como las practicas musicales muisca dentro del sentido espiritual tienen poco acercamiento en el contexto académico el cual en ocasiones limita la exploración de sonidos nuevos que

tienen exactamente la misma validez y que son igualmente trascendentales a los fines estéticos estilísticos y teóricos de la Academia donde éstos fundamentan. Es en este sentido que abordando desde la academia los diferentes aspectos culturales de los grupos étnicos se les puede dar esa visibilidad y quitar esa venda que la sociedad tiene sobre ellos en la medida que se les da una resignificación y reconocimiento a sus saberes y valores.

Por otro lado, los muiscas tienen una concepción diferente de la música ellos parten desde la espiritualidad hacia el plano físico y mantienen una unión armónica entre estos dos planos, ya que es el espíritu el que canta y los instrumentos tienen la voz (el sonido es la voz del territorio). No sólo se canta con letra, sino con posturas corporales, con los objetos que suenan y con los que nos suena. Estos elementos son los que representan en la actividad musical la manifestación del objetivo de este arte y es convocar a los distintos seres espirituales para que protejan energéticamente y guíen a las personas presentes.

La investigación por parte del artista puede conllevar a que se fortalezcan las raíces de una sociedad carente de estas. La realidad del país es una hibridación en de culturas produciéndose así el mestizaje y por medio de la indagación de la cosmogonía de lo indígena se hace un aporte no solo a la búsqueda de una identidad a partir del mestizaje, sino al enriquecimiento del repertorio de la guitarra clásica para Colombia.

El músico profesional es un artista integral, esto significa que además de interpretar adecuadamente su instrumento, debe dedicarse a la investigación, la composición y toda aquella actividad que lo lleve hacer mejor cada día y a permanecer siempre actualizado.

## Glosario

**Ambir:** Pasta a base de tabaco.

**Bacatá:** Bogotá

**Bachué:** Primera mujer y madre de la humanidad en la cosmogonía muisca, vinculada directamente al agua, la fertilidad y la abundancia

**Biohote:** Nombrado por los españoles como 'borracheras', el biohote constituía un ritual festivo muisca donde, a través de la música y la danza, se hacía culto a Nemcatacoa

**Bochica, Nemterequeteba, Chimizapagua o Xué:** Héroe mítico civilizador de los muiscas, quien les enseña el tejido, el hilado del algodón, la agricultura sedentaria, las normas sociales y los cultos

**Bohío:** casa comunal indígena, a veces descrita como templo, nuhué (kogi) o maloca.

**Chiminigagua:** Entidad creadora primordial en la cosmogonía muisca

**Chiminigaghoa:** Entidad creadora primordial en la cosmogonía muisca. Padre de Chiminigagua.

**Chyquys:** También descritos en los documentos como xeques, jeques o chuques, los chyquys eran los líderes religiosos o guías espirituales muiscas. Su formación en las prácticas religiosas, así como su actividad centrada en las ofrendas.

**Círculo de palabra:** Encuentro ritual comunitario donde se dialogan diversos aspectos relacionados directamente con la vida personal de los asistentes, bastante importante en los procesos de recuperación muisca. En estos espacios se utilizan plantas sagradas como la coca o el tabaco, así como cantos rituales a manera de inicio y conclusión del encuentro.

**Convite o minga:** Dinámica de cooperación tradicional bastante común en los pueblos indígenas, en la que diferentes personas se reúnen a hacer un trabajo colectivo como la construcción de una casa o una gran siembra.

**Fapqua:** Chicha, bebida fermentada a base de maíz.

**Fiba:** Viento.

**Fihizca:** El Gran aliento creador del Universo

**Fo Gata:** Fuego.

**Fotutos:** Aerófonos amerindios elaborados a partir de una concha de caracol

**Fura:** Mujer.

**Guacata:** Esmeralda.

**Hayo:** Coca la hoja de Coca.

**Huitaca, Chie o Jubchrasguaya:** Mujer mítica Muisca relacionada directamente con la adivinación, el uso de plantas y lo mágico.

**Jitcha Guaya:** Madre Tierra

**Kuisi:** Aerófono de tipo 'cabeza de cera' kogi.

**Mambe:** Polvo para mambear.

**Mambeadero:** Círculo de Palabra, lugar en el que se mambea.

**Mambear:** Hablar en comunidad o reflexionar en silencio con hojas o polvo de Hayo u otras plantas sagradas en la boca. Círculo de la palabra

**Mamas:** Guías espirituales de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta.

**Mamo:** Guía espiritual para las etnias descendientes de los Tayronas de la Sierra Nevada de Santa Marta

**Muysccubum:** Lengua o idioma muisca.

**Nemcatocoa, Nemcatoa o Fo:** Personaje mítico Muisca vinculado directamente con el biohote, la fapqua, la música, la danza, la construcción de las casas y el tejido y pintura de las mantas

**Ocarina:** Aerófono de cerámica

**Oscá:** tabaco en polvo.

**Pagamento:** Práctica ritual y ceremonial fundamental en las culturas indígenas. De manera amplia, como una ofrenda espiritual realizada en los 'santuarios' o lugares sagrados del territorio, tales como cerros, lagunas, quebradas o cuevas, la cual tiene el propósito central de mantener el equilibrio de la vida, tanto a nivel humano, como ecológico.

**Poporo:** El recipiente (calabazo) para la cal utilizada en el ‘mambeo’ o masticación de las hojas de coca. Más allá de su materialidad, es un instrumento de trabajo espiritual que, actualmente, es utilizado de manera constante por los hombres de los pueblos indígenas de la SNSM, el cual simboliza la relación constante del hombre y la ‘madre’, entre muchas cosas. El calabazo, por su forma esférica, es el útero de la madre, mientras el palito o chucuno es el pene del sol o ‘padre’, con el cual se saca la cal.

**Quca:** ‘bohío’ o cueva natural que servía tanto de lugar de formación y vivienda de los chyquys (donde los aprendices pasaban encerrados varios años en la oscuridad) como de sitio de entrega de las ofrendas: ‘santuario’ o ‘oratorio’

**Rapear:** Absorber el humo del tabaco y expulsarlo por la nariz o por la boca, sin que éste haya llegado a los pulmones. O también oler polvo de tabaco.

**Tairona:** Cultura prehispánica habitante de la Sierra Nevada de Santa Marta.

**Sua;** Sol

**Tyba:** hombre (varón)

**Tymy:** Sacerdotisa

**Uta:** Huerta o sembrado. También casa pequeña

**Xie/sie:** Agua

## 5. Índice de Figuras

Fig 1 Posibles rutas migratorias. ( Sosa 2004) .....	33
Fig 2 Asentamiento Muisca Sur de Bogotá. (Sosa 2004).....	37
Fig 3 Mapa de territorio Muisca a la llegada de los españoles (Herrera 2008).....	38
Fig 4 Organización jerárquica de la comunidad Muisca. Modificado de (Sosa 2004) .....	40
Fig 5 Hábitat natural del hombre del Tequendama – Sibate (Sosa 2004).....	43
Fig 6 Replica de vivienda Muisca en Sibate Vereda San Eugenio (Sosa 2004) .....	43
Fig 7 Ilustración de pueblo Muisca sabana de Bogotá 1500 años (Sosa 2004) .....	43
Fig 9 Ilustración dioses primordiales. (www.clansolar.com) .....	45
Fig 10 Teogonía de los dioses Chibchas” Hotel Tequendama. Bogotá Obra del pintor Luis Alberto Acuña (1904-1994).....	46
Fig 11 Bachue e Iguaque. Autor Luis Alberto acuña.....	47
Fig 12 Goranchacha (UPTC 2017).....	50
Fig 13 Registro y modo pentatónico de los cantos estudiados (Duran 2016).....	51
Fig 14 : Células rítmicas más frecuentes en las melodías. Modificado de (Duran 2016).....	53
Fig 15 Turbenella, caracol. Museo arqueológico de Sogamoso .....	55
Fig 16 Caracol. Museo Nacional.2017 .....	56
Fig 17 Quenas o flautones de huesos (Bermudez, 1985).....	56
Fig 18 Flauta Muisca museo arqueológico de Sogamoso.....	57
Fig 19 Ocarina hallada en Guatavita (Restrepo; 1895) .....	57
Fig 20 Sonajero (Bermudez 1985).....	58
Fig 21 Tambor (Bermudez 1985).....	59
Fig 22 Línea de tiempo cultura Muisca .....	61
Fig 23 Etapas de la metodología d la Investigación.....	63
Fig 24 motivo B1 ritmo – melódico “gallinazo-tymanso”.....	69
Fig 25 motivo A1 ritmo – melódico “gallinazo-tymanso”.....	69
Fig 26 motivo B2 ritmo –melodico “gallinazo-tymanso: anacrusa como impulso hacia el tiempo fuerte para así reiterar con fuerza la idea circular de la Obra. ....	69
Fig 27 Tipo de Buitre Cathartidae .....	70
Fig 28 pictograma en Tequendama-Soacha “dios Sua”.....	70
Fig 29 Gallinazo- Coragyps Atratus.....	70
Fig 30 motivo A “mama sol/paba sua”.....	73
Fig 31 motivo B3 “mama sol/paba sua” .....	73
Fig 32 motivo A2.1 “mama sol/paba sua” .....	73
Fig 33 motivo B“Zorro/Fo”.....	77
Fig 34 Motivo A “Zorro/Fo .....	77
Fig 35ejemplo de Puente “Zorro/Fo.....	77
Fig 36 Relación entre las secciones A y B , unión de los motivos por el puente.....	77
Fig 37 Escala hibrida pentatónica – dórica centro LA.....	80
Fig 38 motivo del Fihizca ; sol# como intercambio de la escala menor armónica de La. ....	81
Fig 39 modificación del motivo A para “ Zaita”.....	81
Fig 40 Motivo A del “canto de gallinazo/tymanso”.....	81
Fig 41 idea circular y desarrollo motivico de la sección A de “ Zaita .....	82
Fig 42 ostinato ritmo-armonico en la linea del bajo.....	82
Fig 43 motivo sección B de “Zaita” .....	83
Fig 44 técnicas extendidas sección B de “zaita” .....	84

<i>Fig 45 Armonía estática sección B de "zaita" .....</i>	<i>84</i>
<i>Fig 46 primer periodo de la sección "C" .....</i>	<i>85</i>
<i>Fig 47 Convenciones de la Obra "Zaita" .....</i>	<i>95</i>

## 6. Índice de tablas

<b>Tabla 1 Ficha sinóptica del estado del arte. Egberto Bermúdez Instrumentos Musicales de Colombia.....</b>	18
<b>Tabla 2. Ficha sinóptica del estado del arte. Egberto Bermúdez Historia de la música de Santafé y Bogotá 1538-1938.....</b>	19
<b>Tabla 3 Ficha sinóptica del estado del arte. Egberto Bermúdez La música en el arte colonial de Colombia.....</b>	20
Tabla 4 Ficha sinóptica del estado del arte. Luis Antonio Escobar La música en Santafé de Bogotá.....	21
Tabla 5 Ficha sinóptica del estado del arte. Luis Antonio Escobar La música precolombina.....	22
<b>Tabla 6 Ficha sinóptica - Estado del arte Músicas regionales Colombianas.....</b>	23
<b>Tabla 7 Ficha sinóptica Estado del arte Nociones Interpretativas del pasillo colombiano en la guitarra solista. Luis Castellanos Sánchez.....</b>	24
Tabla 8 Ficha sinóptica .Estado del arte Investigación sobre las músicas indígenas en Colombia. Carlos Miñana.....	25
<b>Tabla 9 Ficha sinóptica. Estado del arte. Interpretación musical. John Rink.....</b>	26
Tabla 10 Ficha sinóptica Tratado de fuga. André Gedalge.....	27
<b>Tabla 11 Ficha sinóptica. Una Guía Práctica De Composición Musical. Alan Belkin.....</b>	28
<b>Tabla 12 Ficha sinóptica. Enciclopedia de la Guitarra. Francisco Herrera.....</b>	29
Tabla 13 Ficha sinóptica Btyscua: Hacia una recuperación sistémica de prácticas musicales muiscas. Alejandro Duran.....	30
Tabla 14 Ficha sinóptica Reconocimiento De La Cultura Muisca A Través Del Canto “Fijisca Muyca Fiba” Laura Pastas Salamanca.....	31
Tabla 15 Esquema metodológico con la relación de los objetivos, actividades, materiales, metodología y productos esperados.....	66
<b>Tabla 16 Mama Luka “gallinazo-tymanso” esquema formal y Modal.....</b>	68
Tabla 17 Mama Luka “Mama sol/paba sua” esquema tonal o Modal.....	72
<b>Tabla 18 Mama Luka “zorro/Fo” esquema tonal o Modal.....</b>	76
<b>Tabla 19 Análisis estructural de “Zaita ,el vuelo del Tymanso”.....</b>	86

## 7. Bibliografía

BELKIN A. (1999) Una guía práctica de composición musical: libro Online: [alanbelkinmusic.com/bk/Guia\\_Composicion.pdf](http://alanbelkinmusic.com/bk/Guia_Composicion.pdf). Revisada 25 de Marzo 2015

BERMÚDEZ E. DUQUE A. (2000) Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938. Música Págs. 47-84. Bogotá D.C, Fundación Música Americana

BERMÚDEZ E (1985) Los Instrumentos Musicales En Colombia. Bogotá D.C. Universidad Nacional de Colombia

BERMUDEZ E (1994) La Música En El Arte Colonial De Colombia Bogotá D.C, Fundación Música Americana

BERMUDEZ E. (2010) La Música De Colombia: Presente y Pasado. Bogotá D.C

BERMUDEZ E. (2013) The Death of the *Mojas* (Boy-Singers of the Muisca) Human Sacrifices, Song and Ritual in the Nuevo Reino de Granada (Central Colombia), 1563. Flower world Music Archaeology of the Americas. Vol 2

BROADBENT S. (1974) Situación del Bogotá Chibcha. Bogotá D.C

CASTELLANOS L (2013) Nociones Interpretativas Del Pasillo Colombiano En La Guitarra Solista. Bogotá D: C Universidad Pedagógica Nacional

COPE D. (1997) *Techniques of the Contemporary Composer*. Schirmer Books

CORREA, F. 2004. *El sol del poder: simbología y política entre los Muisca del norte de los Andes*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.

DESPERTAR S. 2012. *Cultura muisca*. Bogotá D.C:  
<http://www.despertarsolar.com/>

DAZA, A. NEUTA H y AREVALO. E. 2013. "Hilando caminos Tejiendo futuro". En: *Retornando por el Camino de los Antiguos: el sendero para reorganizar la vida*, ed. Cabildo Indígena Mhuysqa de Bosa. Bogotá D.C.: Alcaldía Mayor de Bogotá, 49-78, 79,80)

DURAN A. (2016). *Btyscua: Hacia una 'recuperación' sistémica de prácticas musicales muisca*. (Tesis de pregrado) Bogotá D.C: Pontificia Universidad Javeriana

ESCANCANDE A (2007) *La guitarra puede ser una pequeña orquesta. Pero... ¿Cómo?*

ESCOBAR L. (1987). *La Música En Santafé De Bogotá Pág.:* Bogotá D: C

ESCOBAR L. (1986) *La Música Precolombina* Págs. 162. Bogotá DC. Fundación Universidad Central. Intergráficas.

FERNÁNDEZ L. (1942) (1666). *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada.*, Tomo I. Bogotá D. C.: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

GAUTA, J. (1997). *Mito y rito entre los muiscas*. Bogotá D. C.: El Buho. Ltda

GAUTA J. (2016). "Bachué: Relación mito-arte rupestre". Rupestreweb. Arte Rupestre en América Latina <<http://www.rupestreweb.info/bachue.html>>

GEDALGE A (1990). *Tratado De Fuga*. Madrid. España. Real Musical

GOMEZ P (2008). *Los Chyquys De La Nación Muisca Chibcha Ritualidad Re-significación y Memoria*. Bogotá D.C. Universidad De Lo Andes

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

HERRERA E. (1984) *Teoría musical y armonía moderna Vol 1 y 2* . Aula de Música.

HERRERA F. (2004). *Enciclopedia De La Guitarra*. Valencia. España. Piles.

HERRERA M. (2008). *Milenios De Ocupación en Cundinamarca*. Bogotá. D.C Universidad de los Andes

KOTTACK P (2000) *Antropología Cultural*: págs. 15-19. Madrid. España Mc Graw-Hill.

LANGEBAEK C. (2008) Dos Teorías Sobre El Poder Político Entre Los Muisca. Un Debate A Favor Del Diálogo. Bogotá. D.C Universidad de los Andes

LEGAST A. (1998). “La fauna Muisca y sus símbolos”, *Boletín de arqueología – Fian*”, 3, pags5-103.

MIÑANA C (2009). Investigación Sobre Músicas Indígenas. Bogotá D.C. Revista: A Contratiempo. Música en la cultura, N° 13. Pags 1-50.

[Nacionmuiscachibcha]. (2011, Junio 11). muisca-limpia de tabaco Fa Ata Tiva [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=ZFA\\_lbY2zsA](https://www.youtube.com/watch?v=ZFA_lbY2zsA)

PASTAS L (2009). Reconocimiento De La Cultura Muisca A través Del Canto “Fijisca Muyca Fiba” Bogotá D:C Universidad Pedagógica Nacional.

Real Academia Española. (2018). Diccionario de la lengua española (22. ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.

RESTREPO. V. 2016 (1895). Los chibchas de la conquista española. Bogotá D.C <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/chibch/indice.html>>

RINK. J. (2011) La Interpretación Musical. Madrid. España. Alianza Música.

RODRIGUEZ, J. 1936 (1636). El Carnero. Bogotá D. C.: Librería Colombiana Camacho Roldán & Cía.

ROZO J. (1997) Espacio y Tiempo entre Muisca. Bogotá D.C. El Buho Ltda.

SCHOENBERG A.( 1994) Fundamentos de la composición musical . Real Musical

SIMON, P. (1981). Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias occidentales, Tomo III. Bogotá D. C.: Biblioteca Banco Popular.

SOSA E. (2004). Sibate 12.000 Años de Historia. Alcaldía Municipal de Sibate.  
Edicun

## 8. Anexos

### **Grabaciones mama Luka**

- 1 - Canto de gallinazo
- 2- Canto de mama sol
- 3 - Canto de zorro
- 4-Canto de madre tierra

### **Video:**

Limpia Semillas

Dialogo de Kulchavita

### **Transcripción**

- 1 - Canto de gallinazo
- 2- Canto de mama sol
- 3 - Canto de zorro
- 4-Canto de madre tierra

### **Finale**

Zaita. El Vuelo del Tymanso

Pdf

Zaita. El Vuelo del Tymanso

