

MUSICALIZACIÓN DE SEIS POEMAS EN DIVERSOS GÉNEROS Y FORMATOS
DE MÚSICA POPULAR

ANA MARÍA MELO PINZÓN

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA

2018

MUSICALIZACIÓN DE SEIS POEMAS EN DIVERSOS GÉNEROS Y FORMATOS
DE MÚSICA POPULAR

ANA MARÍA MELO PINZÓN

Tesis de grado presentada como requisito para optar el título de
Licenciado en Música

Director:

FREDDY LEONARDO SUÁREZ PACHECO

Magíster en Pedagogía

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES – MÚSICA

BUCARAMANGA

2018

**A mi mamá;
por su incansable fuerza, por su incondicional amor.**

AGRADECIMIENTOS

A la energía del universo, Dios.

A mi mamá.

A mi hermano Alberto y mi hermana Paula, por enseñarme que para lograr lo imposible hay que comenzar con pasos pequeños, constantes y firmes. Por su comprensión y cariño. Por tantos momentos llenos de amor, felicidad y fraternidad. A mi papá, por todas las lecciones.

A Marcela Correa, por su honestidad y amor. Por toda la música y por todo el aprendizaje de vida; por todas las galaxias.

A mi director de proyecto, Freddy Suárez Pacheco, por sus clases de armonía y su locura cósmica, de la que espero padecer algún día. Mi más profunda admiración.

A los músicos que decidieron creer en este proyecto; Leidy Johana Martin, Stiven Mendoza, Andrés Archila, Jose Jesid Suárez, William Guevara, Laura Rangel, Yaira Díaz, Angélica Ruíz y Julián Quijano. Gracias por su sencillez y por compartir el amor a la música conmigo.

A Adriana Margarita Quintero, Luz Helena Rico, Paola Díaz Quijano, Adriana Milena Quintero y demás colaboradores. Gracias por su tiempo y apoyo.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	13
1. ANÁLISIS Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	16
1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA	16
1.1.1 Pregunta problema	17
1.2 JUSTIFICACIÓN	18
1.3 OBJETIVOS	18
1.3.1 Objetivo General	18
1.3.2 Objetivos específicos	19
1.4 METODOLOGÍA Y ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN	19
1.4.1 Primera etapa: construcción del paralelo teórico de conceptos homólogos entre la música y la poesía.	20
1.4.2 Segunda etapa: selección de poemas.	20
1.4.3 Tercera etapa: Análisis prosódico, métrico y formal de los textos.	20
1.4.4 Cuarta etapa: Musicalización de los poemas y diseño de los formatos.	21
1.4.5 Quinta etapa: Montaje y ensamble de las obras.	21
1.4.6 Sexta etapa: Concierto de sustentación del proyecto de grado.	21
2. MARCO TEÓRICO	22
2.1 MARCO REFERENCIAL	22
2.1.1 Semiótica de la poesía.	22
2.1.2 Breve historia de la poesía cantada	23
2.1.3 El trovador y el juglar.	24
2.1.4 La poesía cantada en Hispanoamérica.	26
2.1.5 La figura del cantautor en la poesía	27
2.2 ANTECEDENTES	28
2.3 MARCO CONCEPTUAL	29
2.3.1 Glosario de términos.	30
2.3.1.1 Concepto poéticos	30

2.3.1.2 Conceptos musicales	35
2.3.2 Modelo paralelo de términos homólogos de la poesía y la música.	38
2.3.3 Sobre los géneros y estilos.	41
2.3.3.1 Nuevo folk irlandés – norteamericano	41
2.3.3.2 Música latinoamericana	43
2.4 ACERCA DE LOS POETAS SELECCIONADOS	46
2.3.1 John Gómez	46
2.3.2 John Freddy Galindo Córdoba	47
2.3.3 Carlos Luis Torres Gutiérrez	47
2.3.4 Luz Helena Cordero Villamizar	47
2.3.5 Pablus Gallinazus	48
2.3.6 Luis Fernando Antolínez	48
3. METODOLOGÍA	49
3.2 ANÁLISIS DE POEMAS	49
3.2.1 (Tres)	49
3.2.2 Evocación	53
3.2.3 Identidad	57
3.2.4 Advertencia	62
3.2.5 Una tarde gris en el viejo puerto	66
3.2.6 8 P.M.	69
4. CONCLUSIONES	72
5. RECOMENDACIONES	73
BIBLIOGRAFÍA	74
ANEXOS	77

LISTA DE TABLAS

	pág.
Tabla 1. Modelo de terminología homóloga de la poesía y la música	39
Tabla 2. Análisis de terminología del poema 3.	50
Tabla 3. Análisis formal del poema 3.	52
Tabla 4. Análisis de terminología del poema Evocación.	54
Tabla 5. Análisis formal Evocación.	57
Tabla 6. Análisis de terminología del poema Identidad.	59
Tabla 7. Análisis formal de Identidad.	62
Tabla 8. Análisis de terminología del poema Advertencia.	64
Tabla 9. Análisis formal de Advertencia.	66
Tabla 10. Análisis de terminología del poema Una tarde gris en el viejo puerto.	67
Tabla 11. Análisis formal del poema Una tarde gris en el viejo puerto.	69

LISTA DE ILUSTRACIONES

	pág.
Ilustración 1. Intervalos musicales y sus expresiones emocionales	36
Ilustración 2. Tonalidades y su expresión emocional	37
Ilustración 3. Base rítmica del Folk Irlandés	43
Ilustración 4. Base rítmica del Bambuco	44
Ilustración 5. Base rítmica del Bolero	45
Ilustración 6. Base rítmica del Fox o Fox-trot	45

LISTA DE ANEXOS

	pág.
Anexo A. Partituras de las musicalizaciones	77

RESUMEN

TÍTULO: Musicalización de seis poemas en diversos géneros y formatos de música popular*

AUTOR: Ana María Melo Pinzón**

PALABRAS CLAVE: Musicalización, poemas, Santander, creación, paralelo, cantautor, John Gómez, John F. Galindo, Luz Helena Cordero Villamizar, Luis Fernando Antolínez, Carlos Luis Torres G.

DESCRIPCIÓN:

Este trabajo de grado es una respuesta a la necesidad de creación del músico en formación del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, partiendo desde otro lenguaje del arte; la poesía. A su vez, este trabajo busca destacar la obra poética santandereana, generar nuevos medios de difusión con mayor alcance y también pretende potenciar el uso de textos poéticos como herramienta lírica en la composición de la música popular, especialmente, en la canción.

En primera instancia, se desarrolló una búsqueda de material poético de escritores santandereanos a través de medios virtuales y físicos en diferentes municipios de Santander, especialmente, Bucaramanga, Floridablanca y Piedecuesta, Santander. En segundo lugar, la musicalización de los textos seleccionados se realizó a partir del análisis minucioso de su contenido formal y estructural; seguido a esto, se hace de un modelo paralelo de terminología homóloga de la música y la poesía construido para fidelizar y argumentar las decisiones tomadas en la adaptación de cada texto. Cada poema es analizado a partir del modelo generado.

La socialización del resultado de este trabajo consta de 6 (seis) poemas de diferentes autores Santandereanos musicalizados y presentados en diferentes formatos y géneros de la música popular en un concierto público.

* Trabajo de Grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Director: Suárez Pacheco, Freddy Leonardo.

ABSTRACT

TITLE: Musicalization of six poems in different genres and formats of popular music*

AUTHOR: Ana María Melo Pinzón**

KEYWORDS: Musicalization, poems, Santander, creation, parallel, songwriter, John Gómez, John F. Galindo, Luz Helena Cordero Villamizar, Luis Fernando Antolínez, Carlos Luis Torres G.

DESCRIPTION:

This research work is an answer to the necessity of creation that the musician who is being educated in the academic program of Licenciatura en Música from the Universidad de Santander has, starting from another language: the poetry. At the same time, this research aims to highlight the poetry written in Santander, generate a new media with greater reach and, also, intends to reinforce the use of the poetic texts as a lyric tool in the composition of popular music, especially, the song.

First of all, a search of the poetic material of Santanderean writers was developed through virtual and physical means in different municipalities of Santander, especially, Bucaramanga, Floridablanca and Piedecuesta, Santander. In the second place, the musicalization of the selected texts was done starting from the meticulous analysis of its formal and structural content; followed by this, it's made a parallel model of homologous terminology between music and poetry done to support the decisions made in the adaptation of each text. Each poem is analyzed from the generated model.

The socialization of the result of this work consists of 6 (six) poems written by authors from Santander, which were musicalized in different formats and genres of popular music and they were played in a live music performance in front of an audience.

* Bachelor thesis.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Director: Suárez Pacheco, Freddy Leonardo.

INTRODUCCIÓN

El ser humano desde su época más primitiva, ha ideado formas de comunicación y a su vez, ha desarrollado diferentes tipos de lenguaje. La música y la poesía, en ocasiones, han sido parte de la solución ante esta necesidad del ser humano.

*"El hombre ha debido vivir por algún tiempo en un estado de mutismo, sin otros medios de comunicación que ciertos movimientos del cuerpo y ciertas expresiones de la fisonomía, hasta que, al fin, multiplicadas las ideas, y no pudiendo ya indicarse sus objetos sino con el dedo, se sintió la necesidad de inventar signos artificiales cuya significación se determinara de común acuerdo."*¹

Zaborowsky

Pastores, sabios egipcios, griegos y parte de Europa Mediterránea y Occidental, fueron precursores de la poesía cantada como lenguaje y medio de comunicación. Es imprescindible hacer un alto en el camino para hacer una aproximación teórica al momento del nacimiento y la estructuración de una idea no escrita y con carácter poético – musical con la finalidad de argumentar la poesía cantada como una forma de expresar, desde las necesidades más básicas del ser humano, su vida cotidiana y en muchas ocasiones, las emociones más complejas.

Este trabajo presenta un breve recorrido por la historia de la poesía cantada, su auge, la evolución de su arte a través del tiempo y de diferentes culturas y la poesía como recurso lírico compositivo del cantautor y la figura del mismo en la música del siglo XXI. También presenta un contexto de la vida de 6 escritores santandereanos y una muestra poética musicalizada de cada uno de ellos. Expone un breve análisis prosódico, métrico, textural, de tono y ritmo de la poesía en un paralelo entre

¹ ZABOROWSKY, Origen del lenguaje. Bogotá, Colombia (1884) Imprenta de Medardo Rivas (pág,11)

conceptos teóricos musicales homónimos que dan el soporte a la musicalización de los textos elegidos y a la escogencia de género y estilo para cada uno de ellos.

1. ANÁLISIS Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

La poesía escrita en Santander cuenta con una difusión limitada que, en ocasiones, es socializada a través de encuentros literarios desarrollados de manera independiente en algunos puntos de la ciudad con un público asistente muy mínimo en donde el autor recita o lee sus escritos. Otra forma de difusión importante son las revistas literarias, como lo es la revista Puesto de Combate fundada en 1972 por Milciádes Arévalo, en donde algunos autores Santandereanos como John Gómez y Luz Castillo, han sido seleccionados por los editores para la publicación de sus trabajos literarios. Por otro lado, la Universidad Industrial de Santander también hace un apoyo importante a la publicación de poesía Santandereana a través del departamento de publicaciones.

A pesar de los esfuerzos ya mencionados, la poesía en el departamento no cuenta con un largo alcance; es decir, aunque tiene publicación activa no tiene una promoción que asegure su difusión. Es por esto, que se ha considerado en este proyecto a la música como canal para trasladar esta expresión literaria a otro lenguaje: la canción.

Si bien la poesía tiene un lugar relevante dentro de arte, la música ha enmarcado muchas expresiones que complementan este lenguaje. Es allí, donde el músico en formación encuentra el espacio ideal para implementar diversas herramientas adquiridas tanto en un sentido tanto teórico – práctico como creativo. Esto, incentiva y le facilita la posibilidad de contemplar, aplicar y generar propuestas en diferentes contextos del arte.

Con base en lo anterior, surge la siguiente pregunta de investigación.

1.1.1 Pregunta problema

¿Cómo musicalizar textos poéticos por medio de la implementación de herramientas adquiridas en el proceso de formación de la carrera de Licenciatura en Música?

1.2 JUSTIFICACIÓN

La realización de este proyecto se encuentra motivada por la necesidad del músico en formación por crear y generar propuestas nuevas usando otros lenguajes del arte.

Este proyecto busca musicalizar seis poemas de autores santandereanos nacidos en la segunda mitad del siglo XXI; labor que conlleva a realizar un análisis particular de los textos en cuanto a sus aspectos prosódicos, métricos y de construcción formal que los componen, para así, dar pie al comienzo del desarrollo de bases musicales (líneas melódicas y bases armónicas) que, sumados a la estésis del compositor, representen el contenido lírico y estético del poema.

Finalmente, el desarrollo de este trabajo responde a la necesidad de mostrar nuevo contenido musical a partir de las herramientas adquiridas durante el proceso de formación musical en la carrera de Licenciatura en Música y, también, destaca la producción literaria de poesía en la región santandereana, pretendiendo generar interés en el público general por la lectura de este tipo de textos a través del montaje e interpretación de los poemas seleccionados.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo General

Musicalizar seis poemas de escritores Santandereanos para diversos géneros y formatos de música popular.

1.3.2 Objetivos específicos

- Contextualizar la relación entre la poesía y la música en Hispanoamérica.
- Analizar los aspectos concernientes a la prosodia, ritmo, métrica, tono, textura y puntuación de la poesía y la música.
- Establecer un paralelo y un modelo de conceptos técnicos y teóricos de la composición de poesía y de música.
- Realizar la musicalización de los textos poéticos teniendo como referente el modelo generado para cada uno de ellos.
- Destacar la obra poética de escritores santandereanos a través del montaje e interpretación de los poemas seleccionados.
- Socializar el resultado de este trabajo en un concierto de sustentación público.

1.4 METODOLOGÍA Y ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN

Este trabajo se desarrolla en siete etapas conductivas. La búsqueda y selección de autores y textos posibles a trabajar, el análisis estructural, métrico y prosódico de cada uno de ellos que produce la base para la musicalización y una idea sobre la interpretación musical que debiera darse, la musicalización y la escogencia de los géneros y la conformación de los formatos para cada poema, la elaboración del documento final, el montaje y el ensamble de las obras y, finalmente, su sustentación pública.

1.4.1 Primera etapa: construcción del paralelo teórico de conceptos homólogos entre la música y la poesía. Para el desarrollo de esta etapa se hace una búsqueda del significado de conceptos homólogos de la música y la poesía. Entre ellos: tono, ritmo, volumen, métrica, puntuación, modalidad o modo, textura y estructura; elementos analizados y estudiados en asignaturas como Armonía, Contrapunto, Instrumentación y Composición, Piano, Canto y demás asignaturas teóricas que hacen parte del pensum de Licenciatura en Música.

Para esta etapa se toma como referente el libro *Cómo leer un poema* para conocer dichos términos y posterior a ello, se hace una búsqueda en diccionarios específicos de cada tema, en este caso, *El Diccionario de Música de Harvard*, los tomos I y II de *Armonía Moderna* de Enric Herrera y el *diccionario de Retórica y Poética*.

Esta construcción teórica se usará como referente argumentativo en la toma de decisiones estéticas a la hora de realizar la musicalización y a su vez, aportará información relevante para su interpretación musical.

1.4.2 Segunda etapa: selección de poemas. En esta etapa, se hace una exhaustiva búsqueda de material bibliográfico en las distintas bibliotecas de la ciudad de Bucaramanga, Santander y en Internet. Poemarios, revistas, libros de compilados, antologías poéticas, revistas virtuales y material otorgado por algunos poetas, son sometidos a la lectura repetidas veces.

Se realiza una asesoría con el filósofo y poeta John Gómez sobre autores y géneros poéticos. Posterior a esto, se hace la selección de seis textos poéticos.

1.4.3 Tercera etapa: Análisis prosódico, métrico y formal de los textos. Para esta etapa se realiza una lectura más precisa de los textos con la finalidad de hallar y resaltar los conceptos homónimos entre la música y la poesía en cada uno de los textos seleccionados: el ritmo, la métrica, la textura y el tono, además de realizar un análisis de la conformación de sintaxis, gramática y puntuación de los textos.

1.4.4 Cuarta etapa: Musicalización de los poemas y diseño de los formatos.

Ligada a la segunda etapa y posterior al estudio ya mencionado, se llevará a cabo la musicalización de cada uno de los textos.

La escogencia de los géneros a trabajar, se realizará también bajo los resultados arrojados en el estudio del análisis prosódico, métrico y formal. En esta etapa, se realiza comunicación con algunos de los escritores seleccionados y se ha habla respecto a la musicalidad implícita o explícita del poema elegido. Para la elaboración de esta etapa es fundamental entender la estética del escritor y a su vez, la estética del musicalizador.

El diseño de los formatos musicales tiene como prioridad la optimización de recursos.

1.4.5 Quinta etapa: Montaje y ensamble de las obras.

Para el desarrollo de esta etapa, se harán dos ensayos semanales con músicos estudiantes de pregrado y egresados pertenecientes a la Universidad Industrial de Santander y a la Universidad Autónoma de Bucaramanga con aptitudes musicales para la interpretación de música popular.

1.4.6 Sexta etapa: Concierto de sustentación del proyecto de grado.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 MARCO REFERENCIAL

“Se podrá definir la poesía, imitación de la naturaleza en lo universal o en la particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres o para uno y otro conjuntamente”

Ignacio de Luzán

2.1.1 Semiótica de la poesía. La poesía como lenguaje. Sin pretender resumir el gran estudio semiótico poético y lingüístico, es necesario argumentar la necesidad natural de incluir a la poesía dentro de las ramas del lenguaje. Basado en la teoría semiótica de Greimas y Courtés, Domínguez Chaparros en su *Semiótica de la Poesía* expone que “por semiótica poética o semiótica de la poesía debemos entender un objeto (poesía) construido con la lengua natural (signo) y que pensamos que tiene una organización interna (texto), autónoma, de sentido, aunque todavía no la hayamos descrito ni sepamos cual es exactamente”.² A lo largo de este trabajo se hará referencia al poema como lenguaje dado que internamente el poema tiene una organización y una jerarquización autónoma en su contenido que finalmente lo conduce a una semiosis o producción de sentido. En esta producción de sentido interviene el ritmo, el tipo de vocabulario que usa, la metáfora, la rima, la prosa, la métrica, los signos de puntuación, entre otros elementos de un texto poético a los que se hará referencia más adelante y en los que se encontrará una relación directa con conceptos homólogos de la música.

Haciendo referencia a la producción de sentido, este punto debiera verse desde dos puntos de vista; uno pragmático (la relación del signo con el intérprete) y uno semántico (la relación del signo con el objeto) (Domínguez: pág. 86).

² DOMINGUEZ C., Introducción a la semiótica. *Semiótica de la poesía*. U.N.E.D. Madrid – España.

2.1.2 Breve historia de la poesía cantada. El pastor, los sabios, los juglares y los trovadores.

La poesía y la música convergen posiblemente en un mismo fin, si no es este el fin de todas las artes: la utilidad y el placer. A su vez, la interacción de la música y la poesía es inevitable en su origen y desarrollo. Cuenta Ignacio de Luzán en su libro *La poética o reglas de la poesía en general y de sus especies*, que el inicio de la poesía es otorgado a los pastores que luego de laborar una jornada junto a sus rebaños, se reunían a contar entonando melodías todo lo que en su día habían vivido. Siglos más adelante de ocurrir este fenómeno y tras viajes de intercambio comercial y cultural entre naciones, la poesía cantada prosiguió a desarrollar un rol comunicativo y social entre nobles los egipcios y los aldeanos como medio para la enseñanza de la religión y la filosofía por parte de los sabios, quienes acogieron este arte de los pastores viajeros. Este arte de contar situaciones cantando se expandió a tal nivel que el imperio Romano en su notable avance, acogió este lenguaje para el mismo fin, además del deleite.

A partir de lo anterior, se precisa mencionar la idea de un lenguaje universal propuesto por Andrés Lefèvre, como punto de partida para el desarrollo de otros lenguajes y en este caso, del discurso; la poesía cantada fue el medio la enseñanza, esto, debido a su fácil recordación que era generada por la composición de sus versos y rimas.

Sobre el año 400 y tras la caída de este imperio y la pérdida notable de sus avances en la ciencia y las artes, la poesía tuvo una época silenciosa y fatigada. Algunos poetas cantores que ya conocían su estructura y estilo, migraron a Italia desde diferentes puntos del imperio. En manos del Rey Siciliano Federico Suevo y Roberto de Anjou de Nápoles y su afición a las ciencias y las artes, la poesía toma un nuevo aliento y su fin se posiciona lejos de la necesidad inicial del pastor de contar el diario vivir.

2.1.3 El trovador y el juglar. En este punto, es importante hacer mención de dos personajes protagónicos en el desarrollo de este género antes de que fuese literario: los juglares y los trovadores. “La poesía trovadoresca data del siglo XI como un tipo de composición versificada para ser cantada que surge en el ámbito litúrgico. Esta práctica se extiende en Europa durante la Edad Media. Una de las características más significativas, además de la composición cantada, es la que se refiere al carácter ambulante del trovador. Aparte del trovador, quien compone y canta su poesía, hay que considerar al juglar, figura que se dedica a cantar las composiciones que tanto poetas como trovadores componían. Al igual que el trovador, el juglar recorre diferentes lugares interpretando distintas composiciones.”³ Estas figuras, siglos posteriores, darían lugar al cantautor. La poesía cantada estuvo siempre ligada al contacto directo con un público, respondiendo a su naturaleza oral. Esta fue la forma en que por unos siglos más los pueblos comunicaban sus novedades.

A mediados del siglo XV, en Francia, Johannes Gutenberg ideaba la forma de producir textos en masa. Hasta el momento, la única forma de producción de textos era la escritura manual. Esto dificultaba la divulgación rápida de información como noticias, información académica, entre otras, pero mantenía encendido el contacto de los lugareños con el discurso poético cantado.

Tras el éxito de Gutenberg y la pronta reducción de costos tras la producción en masa de textos, el papel del juglar y el trovador se sostuvo en la cuerda floja hasta perder su fuerza. “A partir de entonces, aun con el énfasis que siempre mantuvo su aspecto fónico, los poemas pasaron a ser objeto de lectura silenciosa. Sin embargo, la poesía conservó la oralidad como un río subterráneo que salió a la superficie en

³ GÓMEZ Isabel. Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1900 hasta 2010. University of Cincinnati, tesis que otorga el título PhD. In the Department of Romance Languages and Literatures (2009)

el siglo XX con el advenimiento de los medios masivos de difusión: la radio, la televisión, el cine y el disco.”⁴

Posterior al gran acontecimiento mencionado, la poesía tomó un aire oscuro y casi inexistente. Ya no tan cercano al pueblo ni a un público numeroso, sino a los bolsillos acaudalados de quienes podían adquirir ejemplares de este tipo.

“Con los románticos ingleses como Wordsworth, Coleridge, Blake, Shelley, Keats y Byron, la poesía seguía fuertemente comprometida con la esfera pública; pero la palabra «pública» estaba ahora asumiendo tintes peyorativos, y la poesía empezaba a hablar un lenguaje totalmente diferente del comercial, el científico y el político. Formaba parte de lo que podría denominarse una esfera anti pública; pero no había sido aún privatizada, como de hecho le ocurriría con los artistas románticos tardíos”.⁵ La poesía ya estaría tomando un tinte estético más personal y desde el punto de vista del escritor. En carrera con el nuevo género naciente sobre el siglo XVI, la novela representaba una esfera social que se interesaba por los hechos reales, por lo científico, por lo único y original; mientras que la poesía se ocupaba de las situaciones emocionales que ponían el alto o echaban a andar el diario vivir de un ser humano. Este también fue un punto de declive de la poesía en su naturaleza pública.

Sin embargo, frente a esta problemática surgió desde la informática una forma de difusión distinta para esta arte. El siglo XXI trajo consigo un desarrollo tecnológico imparable. La máquina de escribir manual y electrónica, la optimización de las computadoras y su adecuación primaria a las necesidades de las personas del común y posterior a esto, el estallido del boom de la Internet, han sido oportunidades importantes para que la poesía recree nuevos canales de difusión. A pesar de esto,

⁴ NEYRET Juan, Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en “Ciento volando”, Universidad Nacional del Mar de la Plata – Argentina.

⁵ EAGLETON Terry, Cómo leer un poema, Madrid – España, Akal (2010)

la rapidez actual de la información y sus actualizaciones han devastado y otorgada a la poesía un papel casi encriptado.

2.1.4 La poesía cantada en Hispanoamérica. Luzán afirma que la primera época de la poesía en España, sobre el siglo XIII, "... empezó con la misma lengua castellana, supuesto que, en todas, por más bárbaras y rudas que sean, se canta, y que los cantares llevan consigo alguna especie de verso". Las dos épocas siguientes se diferenciaron de la primera por su complejidad en la composición de la estructura formal de la poesía: el número de versos, sílabas y la forma en que rimaban entre sí. Garcilaso de la Vega, don Luis de Haro y don Diego de Mendoza fueron grandes representantes de esta época de poesía en desarrollo española.

Aunque hasta el momento no se habla de América latina, el autor Ignacio Luzán expone que "... los incultos pueblos de la América tenían también sus areitos o cantares con que lisonjeaban el valor de sus caciques y conservaban como una historia de su nación"⁶, esta posición se pone en paralelo frente a otras naciones y culturas del mundo como los Hebreos, Egipto, Italia, España y África; en donde la poesía ya estaba estructurada en cuanto a su forma y estilo, aún, siendo un arte oral. La producción artística de salmos, cantares y poemas, eran hechos para ser cantados.

Hispanoamérica tiene grandes exponentes de una calidad inimaginable, algunos, ganadores de galardones de suma importancia. El trabajo poético de la chilena Gabriela Mistral interpretados por Charo Cofré, los poemas del Uruguayo Mario Benedetti, que en su momento fueron musicalizados por el cantautor español Joan Manuel Serrat, los sublimes poemas de Pablo Neruda musicalizados por algunos músicos chilenos, los poemas del Colombiano Raúl Gómez Jattin que también han sido usados la música por cantautores como Javier Mamiám. Los poemas del

⁶ LUZÁN Ignacio, La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies. Biblioteca Virtual Universal (2003)

inigualable Julio Cortázar. El trabajo del escritor Peruano César Vallejo musicalizado en la voz y la guitarra de Luis Enrique Alvizuri, los poemas del escritor Nicaragüense Rubén Darío y su magistral musicalización hecha por Luis A. Delgadillo y entre muchos otros, el ya nombrado trabajo musical en este proyecto, la musicalización de la cálida Marta Gómez cantando las letras del poeta Español Federico García Lorca, son algunos ejemplos que realzan y refrescan los versos de grandes poetas de la historia con el fin de aportar un valor agregado al conocimiento de los autores por un público general.

2.1.5 La figura del cantautor en la poesía. Por la época de los 60, la música y la figura del cantautor fue útil para servir a las causas de la sublevación e inconformidad de los ciudadanos frente a problemáticas sociales o gubernamentales, en su mayoría. Joan Manuel Serrat, Mercedes Sosa, Violeta Parra e incluso José A. Morales, fueron en su momento pioneros de la figura del cantautor con una responsabilidad social y personal con su arte para el mundo. Se pueden mencionar las letras de estos compositores como poesía ya que presentan características de rima, prosodia y estructura poética en su desarrollo.

La presentación del performance de cantautor de esta época era una alusión al minimalismo puro del arte; en su mayoría, la presentación de los trabajos de cantautor era realizado en formato guitarra y voz. Generalmente, el mismo cantautor era quien acompaña sus letras con la guitarra.

Actualmente, la palabra cantautor hace referencia a la persona que se encarga de escribir y cantar sus propias composiciones musicales, que generalmente, tienen la forma musical canción.

Este trabajo toma la idea del músico cantautor (quien canta y se acompaña de un instrumento) sumado a un formato especial para cada poema seleccionado.

2.2 ANTECEDENTES

La tesis doctoral de Isabel Gómez Sobrino⁷ que hace un paralelo entre la poesía y la música y su estrecha relación dentro de una contextualización histórica: la canción popular como resultado de la poesía en España y el acto performativo que esta inherentemente posee. Esta tesis hace un aporte importante a este trabajo, ya que la forma musical a trabajar en los textos seleccionados es la canción; esta, desde el personaje de cantautor. Esta tesis, expone las historias compositivas de destacados cantautores como Serrat y Sabina que han utilizado el recurso de la musicalización.

La tesis de pregrado de Oscar Adrián Cortés Pinto⁸ que aborda la poesía ligada a la música teniendo como pilar de adaptación de textos poéticos de Gustavo Bécquer a algunos ritmos tradicionales de los andes y su mixtura con ritmos populares como el rock y el folk. Esta tesis de pregrado aportará un estudio breve respecto a la complejidad del correcto uso de la acentuación de palabras y sílabas dentro de la musicalización.

La tesis de pregrado de Vanessa Suárez⁹ que aborda la adaptación de textos del nobel de literatura Gabriel García Márquez en seis aires del folclor de la costa caribe colombiana. Además, expone una reflexión del lector frente a los textos elegidos y de esta forma desarrolla el sentido de la adaptación musical pensando con precisión cada herramienta elegida para tal fin: expresar lo que la persona como lector siente. Esta tesis de pregrado brinda un claro panorama de la poíesis y estésis de la música,

⁷ FIGUEREDO María, Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX, Librería Linardi y Risso; Wilfrid Laurier University (2005)

⁸ CORTÉS Oscar, Rimas: el lenguaje a través del arte. Universidad Autónoma de Bucaramanga, tesis que otorga el título de Maestro en Música (2013)

⁹ SUÁREZ Vanessa, SEIS PASAJES SONOROS DE LA COSTA COLOMBIANA: UN VIAJE POR LA LITERATURA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, Universidad Industrial de Santander, tesis que otorga el título de Licenciada en Música (2016)

el proceso de creación y las herramientas usadas puntualmente por si compositora para su adaptación.

La tesis doctoral de Manuel A. Tizón Díaz¹⁰ que especifica las emociones que se ligan a la música y plantea una medición de las mismas respecto a las tonalidades e intervalos musicales. Este trabajo hace un aporte de suma importancia, ya que expone la relación de tonalidades e intervalos con las emociones y sentimientos humanos.

La tesis de Lucía Moscoso Rivera¹¹ que hace una apreciación respecto al cantautor y al escritor de poemas y su oficio de escribir y su facilidad de ir de un arte a otro o de mezclarlos entre sí, aludiendo grandes ejemplos como Jim Morrison, Mario Benedetti y Alberto Favero, Leonard Cohen y Bob Dylan, quien fue nominado y ganador en el año 2012 al Premio Nobel de Literatura. En este trabajo se encuentra un ejemplo claro de la adaptación de textos poéticos; la omisión o adición de versos, los cambios de puntuación para reacomodar las estrofas a la música que el compositor elige y el posible nuevo orden de las estrofas para hacer más notoria la forma canción.

2.3 MARCO CONCEPTUAL

Presentación del modelo de terminología homóloga de la poesía y la música.

La poesía y la música presentan características similares respecto a su composición estructural y formal. Esta sección, se pretende construir un paralelo conceptual de términos semejantes en estas dos artes. Para esto, ha sido necesario conformar un

¹⁰ TIZÓN Manuel, La influencia del estilo musical en la emoción percibida, Universidad Rey Juan Carlos: tesis que otorga el título de doctor (2015)

¹¹ MOSCOSO Lucía, Difusión de la poesía ecuatoriana a través del Rock, Universidad de Cuenca: tesis que otorga el título de Licenciada en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación en la especialidad de Lengua, Literatura y Lenguajes Visuales (2013)

glosario de dicha terminología con sus definiciones completas y textuales para ampliar y poder asociar con mayor exactitud los conceptos.

El modelo ha sido construido a partir de definiciones buscadas en diccionarios musicales y de retórica y poética con la finalidad de explicar y encontrar una relación aparente entre ambos para proceder a su musicalización bajo información que la argumente.

2.3.1 Glosario de términos.

2.3.1.1 Concepto poéticos. Los conceptos teóricos de la poesía agregados a esta lista, fueron copiados textualmente de BERISTÁIN, H., (1995), *Diccionario de Retórica y Poética. Séptima Edición.* México DF, México. Editorial Porrúa, S.A. y de EAGLETON, T., *Cómo leer un Poema*, Madrid – España, Akal.2010.

- Tono. V. PROSODIA

Prosodia (y prosodema, acento, tono, entonación, melodía).

En *gramática** tradicional es aquella parte que se ocupa de la pronunciación regular y correcta de las *palabras** en cuanto toca el *acento* y a la cantidad o *duración*, también se ocupa de las particularidades fónicas de los fenómenos métricos tales como la *medición*, la *melodía* proveniente del *ritmo** y también el *acento* y la *duración*.

- Los tonos relacionados con la *segmentación**, que suelen caracterizarse por un rasgo de la curva melódica, y que afectan a porciones del enunciado no necesariamente coincidentes con unidades de la segunda articulación.
- La entonación definida por MARTINET como “lo que queda de la curva melódica una vez hecha abstracción de los tonos y los hechos acentuales”. El *significante** de la entonación es la melodía o variación de altura musical, mientras que su *significado**, puede ser, por ejemplo, de afirmación (*sí*), de interrogación (*¿sí?*), etc., y también puede ser expresivo, cuando proporciona información

acerca del estado de ánimo del hablante (entusiasmo, decaimiento, indiferencia, etc.). (Beristáin, 1995, p. 405 – 406)

- Ritmo (y verso cronémico, cesura y verso libre)

El ritmo en general, es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno.

En la poesía en general, el ritmo puede ser cuantitativo, si es producido por la aparición periódica de los *pies* métricos (que resultan de la sucesión de sílabas largas y breves), como en el latín clásico (verso cronémico) o puede ser cualitativo, si resulta de la repetición de los *acentos**, como en el *sistema** español que, sin embargo, a veces parece fluctuar entre ambas formas.

En los versos a métricos (combinación de las diferentes medidas), también hay ritmo, y lo hay igualmente en la prosa*, aunque es más laxo y resulta más difícil de identificar las unidades sintácticas en que se apoya. El patrón es poli rítmico si la estrofa contiene una unidad rítmica distinta en cada línea versal. (Beristáin, 1995, p.429 – 430)

- Métrica

Métrica: V. METRO

- Metro (pie, cantidad, troqueo, yambo, anapesto, dáctilo, anfibraco, “íctus”, ametría, isometría, polirritmia, métrica, estrofa*, cesura, hemistiquio). Medida silábica en la que, algunas *lenguas** indoeuropeas como la española, se sujeta la distribución del poema al ser organizado en unidades rítmicas o *versos** agrupados en *estrofas**. Este tipo de metro se funda en el número de sílabas.

El metro impone al poema una sistemática periodicidad en la que también interviene el *acento* rítmico o *ictus* (que marca la relación entre sílabas fuertes y débiles).

La medida de cada unidad métrica se obtiene al contar el número de sílabas atendiendo a su núcleo vocálico, inclusive donde hay diptongo,

triptongo o sinalefa y observando, además, ciertas reglas de combinación entre el número de sílabas y la distribución de acentos finales. Así, cuando la última palabra es aguda, debe restarse una sílaba al total del verso; y cuando es esdrújula debe agregarse.

La combinación de versos de diferentes medidas produce *ametría*, generalmente acompañada de variedad de ritmos: *polirritmia*, en las estrofas amétricas hechas de versos *anisosilábicos* (V. ISOSILÁBICO).

En cuanto a las *pausas** métricas, lo son los finales del verso y también las que corresponden a la *cesura* o *pausa* que se hace entre los *hemistiquios* (o mitades, generalmente iguales). Y también las pausas finales de la *estrofa*, unidad mayor que agrupa cierto número de líneas versales gobernadas por cierto esquema. (Beristáin, 1995, p. 332 - 333).

- Puntuación

Puntuación (supresión de).

*Figura retórica** que consiste en eliminar los signos de puntuación. Afecta la forma de la relación entre las *frases** y, por ello mismo, también a su *significado** ya que puede introducir *ambigüedad** y favorecer más de una posibilidad de interpretación conforme a las pausas que, a voluntad, realice el lector en lecturas sucesivas.

Los ríos de tu cuerpo
país de latidos
entrar en ti
país de ojos cerrados
agua sin pensamientos
entrar en mí
al entrar en tu cuerpo
país de espejos en vela

país de agua despierta
en la noche dormida.

Octavio Paz.

Se produce por *supresión – adición* completa pues, al eliminar los signos de puntuación, se favorece la *sustitución** de unas relaciones por otras.

Su empleo procura un impactante efecto de ambigüedad sintáctica y semántica debida a que, en *verso**, por ejemplo, cada línea puede relacionar su función *gramatical** y su significado ya sea con una o más de las líneas que la preceden, ya sea con una o más líneas que las suceden.

En la *prosa** se ha utilizado mucho para representar la fluidez tumultuosa de la corriente de la conciencia en los *monólogos**, requieren ser comprendidos por su autor en la *entonación**, las *pausas** o el *orden** convencionales o necesarios cuando se dirigen a otros.

Cierta poesía *especialista* ha suplido la puntuación por una disposición que se aparta de la lineal y uniforme acostumbrada, y que en cambio ofrece un aspecto diferente y establece un distinto y *móvil sistema** de relaciones entre las palabras* (Beristáin, 1995, p. 408 – 409)

- Modo
 - Modal. V. ASPECTO VERBAL
 - Modalidad (alética, epistémica, deóntica, veridictoria, y factividad, o factividad, no – factividad, contrafactividad, estructura modal, recorrido narrativo).
 - La modalidad alética (que significa verdadera), expresa la verdad necesaria o contingente de las *proposiciones**. La estructura modal alética se da, cuando el enunciado modal, cuyo predicado es el deber, rigen a un enunciado de estado y las acciones se sujetan a modalidades de *necesidad, imposibilidad, posibilidad, contingencia.*

- La modalidad epistémica abunda en el discurso de las ciencias humanas que posee propósito científico, en el discurso en que el *anunciador** ejerce un hacer persuasivo (el hacer – creer).
- La modalidad deóntica (que significa “de la necesidad), debe buscarse en el hecho de que la lengua “expresa o indica apetencias y deseos”; y también debe buscarse en “aquello que hace que las cosas se cumplan imponiendo la propia voluntad sobre otros agentes”. Se trata de una lógica de la obligación y la permisión. “María puede entrar”. (Beristáin, 1995, p.338 – 348)

- Textura

Conjunto de características particulares que diferencian un *texto** dado respecto a otros textos; es decir, la textura se determina en atención a las modalidades peculiares del estilo. (Beristáin, 1995, p.486)

- Estilo:
 - Estilo directo o diálogo directo es aquel que ofrece los parlamentos como asumidos por los respectivos personajes en enunciados que los reproducen con exactitud, repitiendo literalmente las *palabras** sin que medien términos subordinantes. (Beristáin, 1995, p.144 – 145)
 - Estilo indirecto requiere la existencia de un narrador a cuyo cargo está describir, relatar las acciones de los personajes, y representar sus parlamentos transpuestos a la *forma**. (Beristáin, 1995, p.356)
 - Estilo indirecto libre carece de verbo introductor. “Comenzó su tarea cotidiana: había que apresurarse más que nunca”. (Beristáin, 1995, p.357)

- Estructura

Forma en que se organizan las partes en el interior de un todo, conforme a una disposición que las interrelaciona y las hace mutuamente solidarias. En otras palabras, la estructura es el armazón o esqueleto constituido por la red de relaciones que establecen las partes entre sí y con el todo.

- Estructura discursiva. V. GÉNERO
- Estructura modal. V. MODALIDAD
- Estructura profunda. V. NIVEL
- Estructura superficial. V. NIVEL (pág. 201 y 202 Helena)

2.3.1.2 Conceptos musicales. Los conceptos teóricos de la música agregados a esta lista, fueron copiados textualmente de LATHAM, A., (2008), *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México. Fondo de Cultura Económica., también de DE CANDÉ, R., (2002). *Nuevo diccionario de la música (L. términos musicales)*. Ediciones Robinbook, s. l. Barcelona – España y por último BENNET. R., (2003). *Léxico de Música. Traducción de Bárbara Zitman*. Ediciones Akal, S.A., Madrid – España.

- Tono:

Según la RAE el tono es hace referencia al “grado de elevación del sonido que depende de la cantidad de vibraciones por segundo.

En esta situación particular, se hará referencia al tono como eje central de una escala particular y por ende a una tonalidad:

También se toma como referencia la siguiente tabla sobre los intervalos y su expresión musical.

TABLE I
Information about musical intervals and their expressiveness.

<i>Interval name</i>	<i>Sample notes</i>	<i>Theoretical status</i>	<i>Expressive function according to Cooke (1959, pp. 89–90)</i>	<i>Expressive function according to other authors*</i>
minor second	C-C _♯	dissonance	Semitonal tension down to the tonic, in a minor context: spiritless anguish, context of finality	Dissonant, painful, uptight, afflicted, discouraged, humiliated
major second	C-D	dissonance	As a passing note, emotionally neutral. As a whole-tone tension down to the tonic, in a major context, pleasurable longing, context of finality	Dissonant, in suspense, tormented, sad, uptight, eager, pleasant
minor third	C-E _♭	imperfect consonance	Concord, but a "depression" of natural third: stoic acceptance, tragedy	Painful, severe, languid, sweet, melancholy, frank, still, submitted
major third	C-E	imperfect consonance	Concord, natural third: joy	Sonorous, joyous, furious, strong, cheerful, pleasant, happy, right, pure, quiet, stable, shining
perfect fourth	C-F	perfect consonance	As a passing note, emotionally neutral. As a semitonal tension down to the minor third, pathos	Lugubrious, active, tense
augmented fourth	C-F _♯	dissonance	As modulating note to the dominant key, active aspiration. As "augmented fourth", pure and simple, devilish and inimical forces	Hostile, averse, destructive, mysterious
perfect fifth	C-G	perfect consonance	Emotionally neutral; context of flux, intermediacy	Consonant, pleasurable, stimulating, gentle, acrimonious, healthy, agreeable
minor sixth	C-G _♯	imperfect consonance	Semitonal tension down to the dominant, in a minor context: active anguish in a context of flux	Pleasant, consonant, painful, discontented, strained, distressing, active, unstable
major sixth	C-A	imperfect consonance	As a passing note, emotionally neutral. As a whole-tone tension down to the dominant, in major context, pleasurable longing in a context of flux	Pleasant, consonant, unstable, sweet, desirous, bright, tense
minor seventh	C-B _♭	dissonance	Semitonal tension down to major sixth, or whole-tone tension down to minor sixth, both unsatisfactory, resolving again down to the dominant: "lost" note, mournfulness	Dissonant, sad, painful, empty, melancholy, severe, strained, bewildered, lugubrious, unsatisfied
major seventh	C-B	dissonance	As a passing note, emotionally neutral. As a semitonal tension up to the tonic, violent longing, aspiration in a context of finality	Dissonant, tense, bitter, disagreeable, gloomy, optimist
octave	C-c	perfect consonance		Consonant, easy, solemn, majestic, strong, severe, full, stable, energetic

Ilustración 1. Intervalos musicales y sus expresiones emocionales¹²

- Ritmo: Vicent d'Indy ofreció una bella definición general, si bien algo literaria: el ritmo es el orden y la proporción en el espacio y el tiempo. De modo más particular, el ritmo está en función del reparto de las duraciones relativas, pero también del compás, de la acentuación que requieren ciertas notas y del tempo o valor absoluto del conjunto de duraciones musicales. (De candé, pág. 236)
- Métrica
Metro: Patrón de pulsos regulares sobre el cual se organiza una frase musical, así como el ordenamiento de sus partes consecutivas. Un patrón métrico se denomina compás. El metro musical toma parte de su terminología del metro poético, de manera que los patrones regulares de pulsos

¹² TIZÓN, D., Manuel. La influencia del estilo musical en la emoción percibida. Universidad Rey de Juan Carlos. Tesis doctoral. España – Madrid, 2005.

acentuados (fuertes) y no acentuados (débiles) son análogos a los patrones de sílabas largas y sílabas cortas de una línea o verso poético. (Latham, pág. 947)

- Modo: 1. Una escala del sistema medieval de *modos eclesiásticos. 2.

	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
<i>Do mayor</i>	Alegre, ³⁷ guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
<i>do menor</i>	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa tristeza	Ternura, lamentación
<i>Re mayor</i>	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
<i>re menor</i>	Solemne, devoto [religioso]	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
<i>Mi bemol mayor</i>	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	
<i>mi bemol menor</i>	Horror, espanto		
<i>Mi mayor</i>	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas alegres o grandilocuentes
<i>mi menor</i>	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
<i>Fa mayor</i>	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
<i>fa menor</i>	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
<i>fa³⁸ menor</i>		Tristeza profunda, soledad, languidez	
<i>Sol mayor</i>	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
<i>sol menor</i>	Severo, magnificante	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
<i>La mayor</i>	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
<i>la menor</i>	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	
<i>Sib mayor</i>	Magnificante, jovial	Diversión, alarde	Tormenta, rabia
<i>sib menor</i>	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
<i>Si mayor</i>	Duro, lacrimoso,		
<i>si menor</i>	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancólico, cambia de humor constantemente	

Ilustración 2. Tonalidades y su expresión emocional¹³

- Textura: Un término que compara la manera en que los sonidos se entrelazan formado una pieza musical con la manera en que los hilos se entretajan para formar un tejido. Así, un compositor puede “tejer” su música de tres maneras básicas: la textura monofónica*, que consiste en una sola línea melódica sin armonías que sirvan de soporte; la textura polifónica* (o contrapuntística), en

¹³ TIZÓN, D., Manuel. La influencia del estilo musical en la emoción percibida. Universidad Rey de Juan Carlos. Tesis doctoral. España – Madrid, 2005.

la que dos o más líneas melódicas de igual importancia se entrelazan al mismo tiempo; o la textura homofónica*, que consiste a menudo en una melodía con un acompañamiento de acordes. (Bennet 303)

- Estructura

Estructura musical: Se refiere a la manera en que un compositor diseña y construye una composición y por lo tanto tiene esencialmente el mismo significado que la *forma musical. (Bennet 107)

2.3.2 Modelo paralelo de términos homólogos de la poesía y la música.

La siguiente tabla está presentada bajo una reducción de conceptos de los conceptos anteriormente expuestos.

Tabla 1. Modelo de terminología homóloga de la poesía y la música

Concepto	Poesía	Música
<p>Tono</p>	<p>En <i>gramática</i>* tradicional es aquella parte que se ocupa de la pronunciación regular y correcta de las <i>palabras</i>* en cuanto toca el <i>acento</i> y a la cantidad o <i>duración</i>, también se ocupa de las particularidades fónicas de los fenómenos métricos tales como la <i>medición</i>, la <i>melodía</i> proveniente del <i>ritmo</i>* y también el <i>acento</i> y la <i>duración</i>.</p>	<p>Según la RAE el tono es hace referencia al “grado de elevación del sonido que depende de la cantidad de vibraciones por segundo.</p> <p>En esta situación particular, se hará referencia al tono como eje central de una escala particular y por ende a una tonalidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Escala diatónica. -Escala cromática. -Escala de modos auténticos: dórico, locrio, frigio, lidio y mixolidio. -Escala blues -Escala de tonos enteros. -Escala pentatónica o pentáfona. -Escala enigmática. -Escala menor, menor armónica o menor melódica. -Escala mayor, mayor armónica.

<p>Ritmo</p>	<p>El ritmo en general, es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno.</p>	<p>Vicent d'Indy ofreció una bella definición general, si bien algo literaria: el ritmo es el orden y la proporción en el espacio y el tiempo. De modo más particular, el ritmo está en función del reparto de las duraciones relativas, pero también del compás, de la acentuación que requieren ciertas notas y del tempo o valor absoluto del conjunto de duraciones musicales.</p>
<p>Métrica</p>	<p>Metro: Medida silábica en la que, algunas <i>lenguas</i>* indoeuropeas como la española, se sujeta la distribución del poema al ser organizado en unidades rítmicas o <i>versos</i>* agrupados en <i>estrofas</i>*. Este tipo de metro se funda en el número de sílabas.</p>	<p>Metro: Patrón de pulsos regulares sobre el cual se organiza una frase musical, así como el ordenamiento de sus partes consecutivas. El metro musical toma parte de su terminología del metro poético, de manera que los patrones regulares de pulsos acentuados (fuertes) y no acentuados (débiles) son análogos a los patrones de sílabas largas y sílabas cortas de una línea o verso poético.</p>

Puntuación	<i>Figura retórica*</i> que consiste en eliminar los signos de puntuación. Afecta la forma de la relación entre las <i>frases*</i> y, por ello mismo, también a su <i>significado*</i> ya que puede introducir <i>ambigüedad*</i> y favorecer más de una posibilidad de interpretación conforme a las pausas que, a voluntad, realice el lector en lecturas sucesivas.	En música, se usan algunos signos que demarcan puntuación cuya significancia varía entre respiración (,) para cantantes o directores o cesura musical (/) para generar un impacto dramático y fuerte dentro de una frase que así lo requiera.
Textura	Conjunto de características particulares que diferencian un <i>texto*</i> dado respecto a otros textos; es decir, la textura se determina en atención a las modalidades peculiares del estilo	Un término que compara la manera en que los sonidos se entrelazan formando una pieza musical con la manera en que los hilos se entretajan para formar un tejido.

2.3.3 Sobre los géneros y estilos.

2.3.3.1 Nuevo folk irlandés – norteamericano. La expresión musical Folk hace referencia a la música folclórica (tradicional) referente a algún contexto, en este caso Irlanda y Estados Unidos de Norteamérica; quienes comparten este género musical por las grandes migraciones de irlandeses y escoceses a Estados Unidos.

En esta expresión musical la figura del cantautor es imprescindible, ya que era él quien representaba la situación social que se vivía en el momento y las situaciones que aquejaban a su pueblo; esto, sin buscar afirmar que la composición lírica no abordaba temáticas como la naturaleza, el amor y el diario vivir. Fernández Ferrer

expone que “la gran depresión de los treinta llevó a una radicalización de la clase trabajadora norteamericana. El Partido Comunista y un número significativo de obreros e intelectuales radicales apoyaron desde el principio el movimiento obrero. Aunque no llegó a ser miembro de partido, Lomax sí fue muy activo y generoso en su ayuda. Cuando Lomax conoció al cantautor folk Woody Guthrie ya conocía sus canciones y pensó que supondría una aportación importante a un programa de radio que dirigía en aquellos tiempos, llamado ‘American Folk Songs’. Lomax hizo todo lo que pudo para animar a Guthrie a continuar usando su talento musical como la mejor arma en nombre de la gente oprimida a quien él cantaba”.¹⁴

Dentro de los representantes históricos de este género está el ya nombrado Woody Guthrie, Bob Dylan, Aretha Franklin y Joan Banez. Actualmente, ingeniosas agrupaciones han mezclado la autenticidad del género con elementos de otros, como el rock y el pop alternativo, entre ellos The Lumineers, Damien Rice y The Riverman.

Actualmente, el Folk Norteamericano no abarca la misma temática de los cantautores que lo hicieron más cercano a la gente. Sus temáticas son libres. La instrumentación usada es la guitarra electroacústica, un set de batería básico, pandereta, bajo o contrabajo, en algunos casos instrumentos de cuerdas frotadas y coros. Este género se escribe habitualmente en compás binario y su sonido global se caracteriza por el poco uso de distorsión de instrumentos (sonido limpio), armonías y melodías minimalistas.

¹⁴ FERNÁNDEZ Antonio, La canción folk en Norteamérica y el fenómeno social de la contracultura 2013, Universidad de Granada (revisado en septiembre de 2017). Disponible en internet: https://www.researchgate.net/publication/241686075_La_cancion_folk_en_Norteamerica_y_el_fenomeno_social_de_la_contracultura

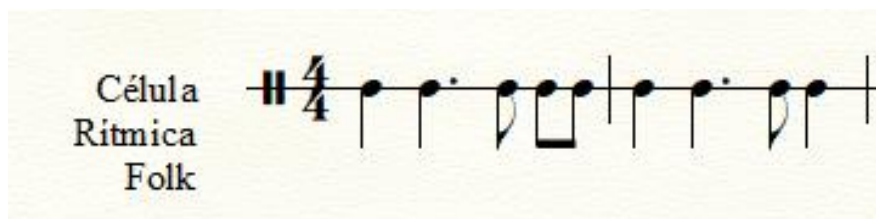


Ilustración 3. Base rítmica del Folk Irlandés

Fuente: Transcripción realizada por la autora del proyecto

2.3.3.2 Música latinoamericana. El bambuco es una expresión musical perteneciente a la región andina de Colombia, siendo catalogada como música nacional. Este ritmo mezcla las músicas de danza europeas como el vals, de donde se cree procede, con melodías tradicionales de origen popular y en algunos casos indígena. Las temáticas de los temas que abordan este ritmo son diversas; la naturaleza, el diario vivir campesino, el amor, el desamor y las inconformidades sociales de la época. José Alejandro Morales, compositor y cantautor Santandereano, gran exponente de este ritmo y a su vez, de la función social del cantautor. La canción “El corazón de la caña” ejemplifica dicha aseveración. Actualmente, la nueva sangre musical santandereana cuenta con grandes músicos que hacen de este ritmo y otros pertenecientes a la música popular latinoamericana grandiosas obras de arte y de conservación y evolución del mismo, entre ellos Natalia Morales Gómez, Ángel Parra y la agrupación Tres y Yo, María Cristina Plata, Freddy Leonardo Suárez y Carlos Andrés Quintero; ganadores en diversas ocasiones de los premios más emblemáticos a nivel nacional.

La instrumentación tradicional de este ritmo está conformada por el tiple, la guitarra acústica, la tambora andina e instrumentos de percusión menor y voces. Se escribe en compás ternario, generalmente en 6/8.

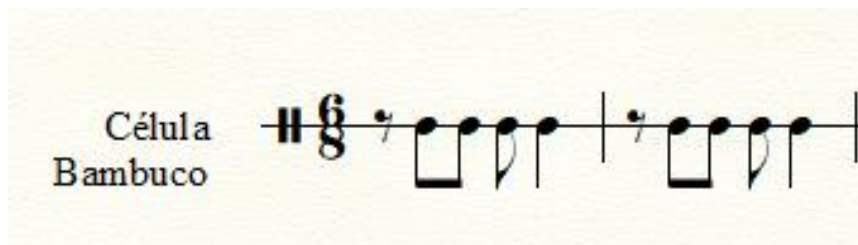


Ilustración 4. Base rítmica del Bambuco

Fuente: Guitarra Colombiana, Andrés Villamil.

El bolero es un género musical de origen cubano. Sus orígenes remontan al danzón cubano y la habanera cubana. Se ha popularizado en toda Latinoamérica gracias a su carácter melódico romántico. En los años 30 fue popularizado por grandes intérpretes solistas y famosos tríos de boleros. Puede estar escrito en 4/4 o 3/4.¹⁵

Otras versiones señalan que “El Bolero viene de España e inicialmente era una danza de movimiento ligero. Posiblemente el Bolero es una manifestación musical gitana, pues su nombre puede venir de la expresión ‘Volero’ de volar, y las danzas gitanas a veces implican movimientos agudos y rápidos que aparentan el vuelo de aves. Además, si nos fijamos de la instrumentación musical de las danzas gitanas notamos guitarras y unas cajas de madera que hacen de percusión, además del aplauso y el uso de las palmas de las manos. Con esta instrumentación llega el Bolero a América, específicamente a Cuba, donde la fusión con los ritmos africanos de esa maravillosa zona mágica que es el Caribe dio como resultado el compás cadencioso del Bolero como lo conocemos en su acompañamiento clásico: Con unas guitarras y unos bongós, congas o tumbadoras como percusión.”¹⁶

¹⁵ VILLAMIL Andrés, Guitarra Colombiana: Explorando la música colombiana a través de la guitarra. Bogotá, Colombia. (Sic) Editorial Ltda. (2013)

¹⁶ (2000), La historia del Bolero latinoamericano. Analítica 2010, (revisado en noviembre de 2017) Disponible en internet: <http://www.analitica.com/opinion/opinion-internacional/la-historia-del-bolero-latinoamericano/>



Ilustración 5. Base rítmica del Bolero

Fuente: Guitarra Colombiana, Andrés Villamil. (p46)

El fox o fox-trot nace en Estados Unidos cerca de 1910 junto a las primeras orquestas de jazz. Se hizo muy popular después de la segunda guerra mundial. Se puede interpretar lento o rápido.¹⁷

Está sujeto a múltiples variaciones de acuerdo al estilo que se quiera emplear.

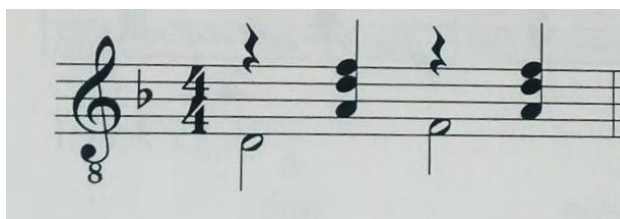


Ilustración 6. Base rítmica del Fox o Fox-trot

Fuente: Guitarra Colombiana, Andrés Villamil. (p28)

¹⁷ VILLAMIL Andrés, Guitarra Colombiana: Explorando la música colombiana a través de la guitarra. Bogotá, Colombia. (Sic) Editorial Ltda. (2013)

2.4 ACERCA DE LOS POETAS SELECCIONADOS

La primera fase de esta etapa estuvo asesorada por el poeta Bumangués, John Gómez. Posterior a esto, se hizo una exhaustiva búsqueda en la biblioteca del campus central de la Universidad Industrial de Santander, quien se ha encargado de realizar continuas publicaciones de trabajos realizados por poetas y escritores santandereanos académicos y empíricos. También se realizó una búsqueda virtual de material poético.

2.3.1 John Gómez. (Bucaramanga, 1988). Filósofo y Escritor. Director de Alter Vox Media y Guionista en GoGo Cómic.

Obtuvo Mención de Honor en el Certamen Internacional Hacia Ítaca 2017 (Mar del Plata, Argentina, 2017), fue Ganador del 9° Concurso Nacional de Cuento RCN-MEN (2015) y Segundo Puesto en el Concurso Nacional de Poesía Café Con-verso Ciudad de Bucaramanga (2012). Fue parte del I y II Encuentro Internacional de Poesía en Bucaramanga (2013-2104) y el Primer Encuentro Internacional de Poesía Emergente en Aculco, Estado de México (2017)

Sus textos han aparecido en las revistas nacionales Coma, Águilas y Moscas, Suma Cultural, Puesto de Combate, La Chueca y Cinismo Sin-Isomos, así como en la Revista Golfá, de México y Revista Letralia, de Venezuela. Otros medios que incluyen algunos de sus textos son Vanguardia Liberal, El Libro Total, Ola Política, La Mesa Esférica y Editorial Círculo Internacional de Escritores.

Ha sido publicado en las antologías “La voz alucinada” (Editorial UIS, 2014), “Abrakadáber y otros cuentos” (Ediciones La Cueva, 2014), “Colombia cuenta 2015” (Editorial Delfín, 2016), “El desamparo y la compañía” (Editorial UIS, 2016) y “Hacia Ítaca 2017” (Editorial Lágrimas de Circe, 2017).

Actualmente se desempeña como Docente en el municipio de Matanza, Santander, donde dirige el proyecto CinExcusa.

2.3.2 John Freddy Galindo Córdoba. (Bucaramanga, 1978). Poeta, narrador y docente. Licenciado en Literatura por la Universidad Industrial de Santander. Ganador del Premio Nacional de Poesía de la Universidad Externado de Colombia, 2006. Su libro *Ventanas de otros días* recibió el IV Premio de Impulso a la Poesía Joven Colombiana (2007) convocado por la Revista Prometeo., recientemente recibió la Primera mención de honor en el Concurso Nacional de Poesía “Julio Flores” (2008). Ha sido invitado a diversos festivales de poesía, entre ellos el Festival Internacional de Poesía de Medellín (2007). Cuentos y poemas suyos han aparecido en publicaciones nacionales e internacionales. Ha publicado *Ventanas de otros días* (Ediciones UIS 2008) y la Antología de cuentos *Demasiado Jóvenes para morir* (Ed. UIS 2008).¹⁸

2.3.3 Carlos Luis Torres Gutiérrez. (Bucaramanga,1956). Ingeniero de la Universidad Industrial de Santander, Magíster en Literatura Latinoamericana, escritor y profesor de literatura.

2.3.4 Luz Helena Cordero Villamizar. (Bucaramanga, 1961). Psicóloga de la Universidad Nacional de Colombia, con maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Autora de *Cielo ausente* (2001), *El puente está quebrado* (1998), *Canción para matar el miedo* (1997), y *Óyeme con los ojos* (1996). Incluida en varias antologías de poesía colombiana e hispanoamericana. Ha publicado cuentos, poemas y ensayos en revistas y periódicos nacionales e internacionales. Mención de honor Premio Mundial de Literatura José Martí (Costa Rica, 1997). Primera mención Concurso de Poesía Fernando Mejía (Manizales, 1992).¹⁹

¹⁸ Artepoetica, John Freddy Galindo, Esbozo Biográfico (revisado en agosto de 2017) Disponible en internet: https://www.artepoetica.net/John_Freddy.htm

¹⁹ BELTRÁN Iván. Antología de la poesía colombiana (1958 – 2008). Fundación Editorial el perro y la rana. Caracas – Venezuela (2008)

2.3.5 Pablus Gallinazus. Gonzalo Navas Cadena (Piedecuesta,1943). Más conocido por su nombre artístico Pablus Gallinazus, es un cantautor, escritor y poeta. Estudió derecho y luego teatro. Por sus virtudes, Navas, es uno de los destacados artistas integrales del departamento de Santander (Colombia). Fue sin duda uno de los más célebres intérpretes de canción protesta de Colombia y por el contenido de los mensajes en sus canciones, fue el mayor exponente de su generación como música protesta en Colombia y repercutió con alguna notoriedad en Latinoamérica, durante las décadas de 1960 y 1970.²⁰

2.3.6 Luis Fernando Antolínez. No se encontró biografía perteneciente a este autor.

²⁰ Pablus Gallinazus (revisado en agosto de 2017) Disponible en internet: https://es.wikipedia.org/wiki/Pablus_Gallinazus

3. METODOLOGÍA

3.2 ANÁLISIS DE POEMAS

Poema, análisis terminológico, género/estilo, análisis formal y musicalización.

3.2.1 (Tres)

Autor: Carlos Luis Torres Gutiérrez

Libro: New York desde la ventana

Mis manos tienen pena...
No pude tocar su rostro,
tampoco darme cuenta de
su color de piel.
No alcancé a escuchar su
voz, ni sentir su aliento.

Estuve cerca, por ello mis manos
tienen pena... tan sólo me di cuenta
de su volar de pájaro
de su llorar de hoja
y caminar de sombra
por este New York... minúsculo,
grado de arena, insignificante
lugar... al compararlo con tus ojos.
Abril 14/2005²¹

²¹ TORRES, G., Carlos. New York desde la ventana: poemas. Universidad Industrial de Santander, área de publicaciones (2006)

Tabla 2. Análisis de terminología del poema 3.

3.		
Estrofa	Libre	
Verso	Libre	
Prosa	No	
Rima	Imperfecta o asonante	
Esquema	Libre	
Número de estrofas	Dos (2)	
Concepto	Poesía	Música
Tono	Según Beristáin, el estado de ánimo del hablante (escritor) es de nostalgia y decaimiento ya que constantemente expone la idea de haber querido hacer algo que nunca pudo hacer.	Para la sugerencia de la tonalidad según la emoción, se usa la tabla de Tonalidades y emociones (López, 2000, p. 67), específicamente la columna formulada por MATTHESON. Tonalidad elegida: Am.
Ritmo	Continuamente el ritmo del poema lo marca el primer verso que lo comienza: "Mis manos tienen pena...", una vez en cada estrofa al comienzo del primero verso.	

<p>Métrica</p>	<p>Heterométrico; sus versos no están compuestos con el mismo número de sílabas y sus estrofas no están compuestas por el mismo número de versos.</p>	
<p>Puntuación</p>	<p>Uso de signos de puntuación convencionales, pero en algunas estrofas, la puntuación se hace por supresión. Continuamente se hace uso de puntos suspensivos, a modo de cesura.</p>	<p>Se relaciona el término cesura como respiración en el verso que la incluya para el cantante y los músicos que así lo requieran.</p>
<p>Textura</p>	<p>Corresponde al estilo directo o diálogo directo ya que repite la expresión que identifica al texto "Mis manos tienen pena..." si usar palabras diferentes para aludir una repetición del mismo.</p>	<p>Uso de acordes de extensión en su musicalización, pero no rearmónización de los mismos. Uso de nota pedal en la guitarra (primera y segunda cuerda afinadas C) para realzar más el tercer grado de la tonalidad aun estando en otros acordes de la misma.</p>

Este poema se desarrolla sobre la sensación de inconformidad de no lograr realizar algo que realmente se anhela por temor. Relata el encuentro lejano con una persona a quien no recuerda con claridad en medio de la ciudad de New York.

El poema está conformado por dos estrofas cortas y completamente irregulares. Hace uso contaste de signos de puntuación que serán utilizados como pausas o puentes para pasar de una pare a la otra, en relación con las estrofas.

Se hace uso de los dos versos finales pertenecientes a cada estrofa a forma de clímax musical y a modo de resaltar la sensación que estás dos líneas enmarcan. Desesperanza.

Tabla 3. Análisis formal del poema 3.

GÉNERO	Folk Irlandés – Norteamericano
TONALIDAD	Am
SECCIONES	Introducción – A1 (Estrofa) – A2 (variación de estrofa) – Puente
No. DE COMPASES	79
ACORDES USADOS	<i>Introducción:</i> Am, F/C, C, Gadd11, F, Cmaj7add11 <i>A1:</i> Am, F, C, Cmaj7add11 <i>A2:</i> F, E7add13, Am, Cadd9, C7 <i>Puente:</i> Am, F/C, C, Gadd11, F, Cmaj7add11

(Ver Anexo 1. Partituras de las musicalizaciones)

3.2.2 Evocación

Autor: Luis Fernando Antolínez

Libro: Poesía Santandereana

La adoré por la gloria de sus rizos de oro,
por las líneas arcaicas de su raro perfil,
por los suaves scherzos de su acento sonoro,
por la pálida grana de su boca sutil.

La adoré, porque en el verso de sus ojos, en coro
le cantaron hosanna mis amores de abril,
porque puso en el arca de mi sueño el tesoro
de las vívidas gemas de su risa infantil.

Yo no supe decirle mi amargura suprema,
sin conclusión quedaron los cantos del poema
y el lienzo olvidado de su triste pasión,

mi pincel incoloro, de dolor contagiado,
borrajeó los esbozos de un poniente encantado
y trazó la silueta de la desilusión.²²

²² ORTEGA José y LLOREDA Luis. Poesía Santandereana. Selección y notas José Ortega Moreno, Luis Lloreda Parra. Bucaramanga, Secretaria de Cultura, Turismo y Recreación: Gobernación de Santander. (1994)

Tabla 4. Análisis de terminología del poema Evocación.

Evocación		
Estrofa	4 versos: Serventencio / 3 versos: terceto	
Prosa	No	
Rima	Consonante	
Esquema	Estrofa 1 y 2: A B A B. Estrofa 2 y 3: A A -	
Número de estrofas	Cuatro (4)	
Concepto	Poesía	Música
Tono	El poema continuamente expresa resignación a un amor que fue. El tiempo verbal al que hace referencia en su totalidad es pasado.	Para la sugerencia de la tonalidad según la emoción, se usa la tabla de Tonalidades y emociones (López, 2000, p. 67), específicamente la columna formulada por MATTHESON. La tonalidad elegida: F.
Ritmo	Los dos primeros versos del poema comienzan con las palabras "La adoré..." y a partir de ahí se desencadenan dos versos de igual composición A B A B de repetición de rima consonante. Posterior a esto, ya no hay palabras semejantes en las dos estrofas siguientes que	El poema conserva un orden lógico en su estructura formal y hace un quiebre de la misma manteniendo el equilibrio de sus versos en cada una de sus partes. De acuerdo a esto, puede sugerirse un ritmo estable y constante hasta el quiebre que se menciona (estrofa 3 y 4) donde las estrofas tienen

	sugieran un ritmo y un desarrollo de las mismas, que cambian de estructura, siendo A A -.	composición de tres versos de rima consonante cada una. En este caso, se toman las estrofas de tres versos a modo de coro y las estrofas de 4 versos a modo de estrofas.
Métrica	Heterométrico; sus versos no están compuestos con el mismo número de sílabas.	
Puntuación	Uso de signos de puntuación convencionales la mayor parte del poema. Las puntuaciones que se hacen por supresión no generan ambigüedad en su lectura y se pueden relacionar fácilmente las líneas gramaticales.	Las puntuaciones del poema marcan los finales de las frases literarias, así como las frases musicales. Es por esto que se opta por resaltar esta particularidad a diferencia de los otros poemas seleccionados para generar una forma de canción mucho más homogénea.

Textura	Corresponde al estilo directo o diálogo directo ya que repite la expresión que identifica al texto "La adoré..." si usar palabras diferentes para aludir una repetición del mismo en las dos primeras estrofas.	Musicalmente, se puede generar una forma de re armonización de una secuencia de acordes y una posible modulación desde el cuarto grado de la tonalidad original.
----------------	---	--

Este texto expresa con dulzura el sentimiento de nostalgia por un amor que en un momento fue bello y que luego, por alguna razón desconocida, se tornó en una ilusión rota y un sentimiento de amargura que nunca fue contado.

El poema conserva una estructura definida en cuanto al número de versos entre las estrofas. La primera parte, expone dos estrofas, cada una compuesta por 4 versos con rima A – B – A – B. En su musicalización, estos versos fueron tomados como estrofas dentro de la forma musical canción; cuenta de forma sutil y romántica las razones por las cuales adoró a quien amó.

Las siguientes dos estrofas están compuestas cada una por tres versos que responden a la rima A – A – B, cada uno. En su musicalización, son tomados a forma de coro, ya que expone un aire climático al romper la ilusión con la que habla de su amor para contar el porqué de su desilusión.

En la segunda parte de la sección B se hace uso de una segunda voz a modo de canon melódico para generar el clímax final de la obra antes de cantar las últimas palabras "... de la desilusión", que es el sentimiento en el que se desarrolla el poema entero.

Tabla 5. Análisis formal Evocación.

GÉNERO	Bambuco
TONALIDAD	C
SECCIONES	Introducción - A (Estrofa) – B (Coro)
No. DE COMPASES	109
ACORDES USADOS	<i>Introducción:</i> Cmaj7, Gmaj7, Em, Fmaj7, Dm7, G13. <i>A1:</i> C9, Em, F, G, C, Dm, G13. <i>A2:</i> C9, Em7, C, Dmadd13, Fmaj7, Cm7, F, Bbmaj7, A7, G13, C7 <i>B:</i> F, Fm6, Fm, Cm7, Am7, Edim., Dm, E7, C, C7.

(Ver Anexo 1. Partituras de las musicalizaciones)

3.2.3 Identidad

Autor: John Gómez

Libro: Compilado personal del autor

En ocasiones,
cuando no sé muy bien quien soy,
tengo que inventarme un yo nuevo:
alguien menos parecido a mí
y más conforme con el yo que anhelo ser.
Un yo que es casi todo lo que yo no puedo,
y tiene todo aquello de lo que yo carezco.

Así, en situaciones reiteradas,
me veo fuera de mí mismo en ese *otro*
que disfruta, al decir en las plazuelas,
aquellas cosas que yo nunca me atreví.
Y, poco a poco, me siento cada sombra,
cada mano

y cada boca,
de aquellos que no soy.

Pero casi siempre,
cuando llego a casa por la madrugada,
cansado y desnudo frente al espejo
me doy cuenta de cuan vana es la mentira,
y cuan cobarde es el engaño,
pues descubro,
que en lugar de construir
en mi mí mismo alguien mejor,
prefiero esconderme,
del resto del mundo,
en la coraza de mis fingidos *otros yo*.

Tabla 6. Análisis de terminología del poema Identidad.

Identidad		
Estrofa	Libre	
Verso	Libre	
Prosa	No	
Rima	Imperfecta o asonante	
Esquema	Libre	
Número de estrofas	Tres (3)	
Concepto	Poesía	Música
Tono	El tono de este poema refleja un aire de reflexión constante al relatar el sentimiento de inconformidad personal y el anhelo por construir un nuevo ser real enfrentado con el miedo al cambio.	Para la sugerencia de la tonalidad según la emoción, se usa la tabla de Tonalidades y emociones (López, 2000, p. 67), específicamente la columna formulada por MATTHESON. Tonalidad elegida: F.
Ritmo	El poema no presenta un ritmo marcado por la igualdad de sus versos en sus estrofas pero si presenta una facilidad de lectura, ya que se encuentra escrito en prosa.	Al no presentar un ritmo estable en cuanto a sus sílabas, se podría generar una melodía continua que no haga uso explícito de una parte que se refiera a un coro y que se repita continuamente.

<p style="text-align: center;">Métrica</p>	<p>Heterométrico; sus versos no están compuestos con el mismo número de sílabas.</p>	<p>Sin embargo, el poema presenta un número de estrofas que serán respetadas en su composición para la musicalización siendo tomadas de la misma manera, como estrofas.</p>
<p style="text-align: center;">Puntuación</p>	<p>Uso de signos de puntuación convencionales a lo largo del desarrollo del texto. En ocasiones, sugiere momento de respiración, pero la mayor parte del tiempo se usa para ligar la idea al verso anterior. El uso de las comas en casi cada verso del poema, genera aún más el sentimiento reflexivo e introspectivo del sujeto.</p>	<p>La puntuación usada en este poema es referenciada en la musicalización mediante pausas de respiración para el cantante o el instrumentista que así lo requiera.</p>

Textura	<p>Se identifica con el estilo directo o diálogo directo ya que el personaje es quien mantiene el diálogo en toda la obra. Constantemente menciona el sujeto <i>Yo</i> y <i>Otro</i>; ambos sujetos hacen referencia a quien el personaje anhela ser.</p>
----------------	---

Este poema refleja una mirada introspectiva del escritor. Haciendo notar que las acciones que el ejecuta en algunos momentos no son hechas por él, propiamente, si no por otros *él* que como él dice "... es casi todo o que yo no puedo, y tiene todo aquello de lo que carezco."

El poema cuenta con tres estrofas irregulares en la composición de su macro estructura, así como de su estructura interna. Los versos no son regulares y en la mayoría de los casos, poseen rima asonante.

El tono del poema, en el último párrafo, realiza una revisión de esos otros "yo" mucho más sensible pues deja al descubierto, como él mismo dice "que en lugar de construir en mí mismo alguien mejor, prefiero esconderme, del resto del mundo, en la coraza de mis otros fingidos yo." Es decir, dentro de su reflexión entiende que su comportamiento debe ser modificado, pero finalmente concluye con que prefiere conservarlo. Esta sección del poema será utilizada como punto anticlimático de la musicalización por su fuerte reflexión personal.

Aunque el poema no representa una estructura fija que pueda ser usada como coro se tomará el final de la primera estrofa "... Un yo que es casi todo lo que yo no puedo, y tiene todo aquello de lo que carezco." a modo de sección coro dentro de

la forma canción. Esa sección se repetirá al final de la musicalización para reafirmar el cierre de la introspección del autor y su regreso al comportamiento que tanto ha cuestionado.

Tabla 7. Análisis formal de Identidad.

GÉNERO	Bolero
TONALIDAD	F
SECCIONES	Introducción - A (Estrofa con variaciones) – B (Coro)
No. DE COMPASES	103
ACORDES USADOS	<i>Introducción:</i> Fmaj7, Gm7, Bb5-/C, C11. <i>A::</i> Fmaj7, Gm7, Bb5-/C, C11, F, C, Bb, Bbm7, Dm7 <i>B:</i> Fmaj7, Bsus2, Bm, A7, Dm7, Gm7, Am, C7,

(Ver Anexo 1. Partituras de las musicalizaciones)

3.2.4 Advertencia

Autor: Luz Helena Cordera Villamizar

Libro: Poesía Santandereana

Nos han dicho que no nos engañemos
que todo lo que pasa es sólo el pensamiento de Dios
nos piden no hacer caso a los gritos
que vienen de la calle
al ceniciento manto de las frutas
a la peste de peces lloviendo por toneladas en las fosas
al vapor de las pesadillas
a la imagen de estrangulados ficticios
al concierto de metrallas que nadie escucha

aunque palpemos los agujeros en los huesos
No hacer caso a las preguntas de los niños
pues llevan oculta la respuesta insolente
Se pide no escuchar tanta palabra que acuchilla
Si es preciso salir
nos aconsejan no abrir los ojos
seguir la ruta paciente de las manos
la cascada de sombras
y una voz que repita nuestro nombre
No es para alarmarse
ya aprenderemos a vivir así
nada es demasiado terrible en tu país
nada es demasiado terrible
nada es demasiado
nada es
nada.²³

²³ ORTEGA José y LLOREDA Luis. Poesía Santandereana. Selección y notas José Ortega Moreno, Luis Lloreda Parra. Bucaramanga, Secretaria de Cultura, Turismo y Recreación: Gobernación de Santander. (1994)

Tabla 8. Análisis de terminología del poema Advertencia.

Advertencia		
Estrofa	Libre	
Prosa	Escrito en prosa	
Rima	Asonante	
Esquema	Libre	
Número de estrofas	1	
Concepto	Poesía	Música
Tono	Este poema tiene una lectura difícil, ya que habla del conflicto armado que ha causado tanto daño en nuestro país, Colombia. Su lectura expresa horror, espanto, enfado y una profunda tristeza desesperada.	Para la sugerencia de la tonalidad según la emoción, se usa la tabla de Tonalidades y emociones (López, 2000, p. 67), específicamente la columna formulada por MATTHESON. Tonalidad elegida: Ebm.
Ritmo	Es un poema escrito en prosa, es decir, su estructura es completamente libre y no hace repetición de finalizaciones de sílabas o palabras clave que concluyan de alguna	Al estar escrito en prosa y únicamente presentar una estrofa de 25 versos que no hace repetición de ningún patrón, se opta por la composición de una pieza que se desarrolle sin

	forma una característica rítmica.	momentos de descanso, como puentes, entre otros.
Métrica	Heterométrico; sus versos no están compuestos con el mismo número de sílabas.	
Puntuación	Únicamente hace uso de puntuación al finalizar la estrofa en el verso número 25. Hace uso de puntuación por supresión.	Las puntuaciones por supresión serán usadas como pausas de respiración para los músicos e instrumentistas que así lo requieran.
Textura	No repite constantemente una palabra o palabras que nos generen sensación de ritmo o textura.	Por esto, los acordes utilizados en su musicalización son los acordes de la escala menor armónica de Ebm. Es decir, armónicamente es homogéneo y presentará un juego melódico casi sin repetir células rítmicas en su desarrollo.

La macro estructura de este texto hace referencia total al conflicto armado que, en su momento, padecieron fuertemente algunas regiones del país; la época de los 70 y 80 en donde el narcotráfico, las guerras entre guerrillas y grupos armados al margen de la ley cometieron actos atroces y fuertes contra la población.

El género Fox ofrece una estabilidad rítmica constante para desarrollar juegos melódicos en el desarrollo de una letra que nunca alcanza el clímax de un coro. Esta adaptación se canta sin pausas importantes que demarquen un cambio de estrofa, ya que el poema está compuesto únicamente, por una parte.

Tabla 9. Análisis formal de Advertencia.

GÉNERO	Fox-trot
TONALIDAD	Ebm
SECCIONES	Introducción - A (Estrofa)
No. DE COMPASES	81
ACORDES USADOS	A: Ebm, Bb7, Bb7(b5), Abm6, Gb, F7

(Ver Anexo 1. Partituras de las musicalizaciones)

3.2.5 Una tarde gris en el viejo puerto

Autor: John F. Galindo Córdoba

Libro: Compilado virtual de Arte – Poética John Freddy Galindo

En el viejo puerto alguien pronuncia mi nombre para
 invocar una revelación o disipar el miedo Nadie mira
 hacia atrás cuando se pasea por el muelle la sal que
 la tormenta esparce en las mañanas no da pie al acomodo
 Bajamos por la galería hasta la tienda de recuerdos
 con el cielo boca arriba como un inmenso mar
 Atrincherados en la abundante niebla
 la luz se hace sombra y se detiene ante el espasmo y la patada
 Pronunciar mi nombre para escapar de lo que he sido
 de las ruinas de esta noche que poseo como anillo
 un sonido de gaviotas que pelean

y que escapan de ellas mismas

como la vida del espejo.²⁴

Tabla 10. Análisis de terminología del poema Una tarde gris en el viejo puerto.

Una tarde gris en el viejo puerto		
Estrofa	Libre	
Verso	No	
Prosa	Escrito en prosa	
Rima	Asonante	
Esquema	Libre	
Número de estrofas	1	
Concepto	Poesía	Música
Tono	Las palabras usadas en el poema y el ritmo nada continuo por estar escrito en prosa, sugiere una languidez además de una tristeza profunda al hablar de los buenos recuerdos que tuvo en el viejo puerto y finalmente la descripción de sí mismo que enmarca la analogía de la vida frente al espejo.	Para la sugerencia de la tonalidad según la emoción, se usa la tabla de Tonalidades y emociones (López, 2000, p. 67), específicamente la columna formulada por MATTHESON. Tonalidad elegida: F#m

²⁴ GALINDO, John Freddy. John Freddy Galindo (revisado en junio de 2017) Disponible en internet: https://www.artepoetica.net/John_Freddy.htm

Ritmo	Es un poema escrito en prosa, es decir, su estructura es completamente libre y no hace repetición de finalizaciones de sílabas o palabras clave que concluyan de alguna forma una característica rítmica.	.Al no tener un ritmo por la repetición de acentos, palabras o por versos regulares, permite un manejo dinámico tanto melódico y rítmico, que en este caso, desarrolla la guitarra y el vibráfono. Cambiando de intención rítmica cada vez que el
Métrica	Heterométrico; sus versos no están compuestos con el mismo número de sílabas.	autor insinúa un cambio de idea, este cambio de idea su sugiere por las mayúsculas iniciales en el texto.
Puntuación	Únicamente hace uso de puntuación al finalizar la estrofa en el verso número 25. Hace uso de puntuación por supresión.	Las puntuaciones por supresión serán usadas como pausas de respiración para los músicos e instrumentistas que así lo requieran.
Textura	No repite constantemente una palabra o palabras que nos generen sensación de ritmo o textura.	

Tabla 11. Análisis formal del poema Una tarde gris en el viejo puerto.

GÉNERO	Pop
TONALIDAD	F#m
SECCIONES	Introducción – A1 (Estrofa) – A2 (variación de estrofa) – A3 (variación de estrofa) – A4 (Variación de estrofa)
No. DE COMPASES	90
ACORDES USADOS	<i>Introducción:</i> F#m, Gmaj7, Am7, Dm7, Amaj7 <i>A1:</i> F#m, C#m, Bm7, Fm6, Amaj7 <i>A2:</i> Bm7, Bdim, Amaj7, G6, Am7, Dm7, C#m, E <i>A3:</i> A6, C#m, D, Bm7, F#m, <i>A4:</i> A, F#m

(Ver Anexo 1. Partituras de las musicalizaciones)

3.2.6 8 P.M.

Autor:

Libro: Poesía Santandereana

Buenas noches, planeta.

Pueda ser que esta noche

Duermas hasta que quieras.

Ojalá que mañana

no aparezcan los diarios

diciendo que tuviste pesadillas

o que te despertaste, simplemente

con una bomba atómica a tu espalda

y millares de muertos

en tu tierra

Buenas noches, planeta:
que al amparo de tu última vuelta
no descubran los sabios
fórmulas de violencia

Que castillés esta noche
sobre que el sol es un inmenso calmante
y que cumples tus sueños,
que te harán una fiesta
y te levantarás muy tarde
carialegre
a marcar tu tarjeta

Pero... si sientes sueño
duerme pesadamente hasta que quieras
o recuesta tus polos
sobre cualquier estrella
que no diremos nada
por ello los poetas.

Que tu noche sea larga
como si hubieras conquistado los laureles
en una competencia de planetas.
Duerme sin que te importe
que la paloma de la paz
sea la amante de un Camberra,
duerme tranquilamente,
como si las tranquilidades existieran.

Sueña

si quieres
que todo o negro es blanco en Norteamérica.
Que el Vietnam no es más que una novela
inventada por una niña
histórica.

Sueña que las guerrillas
apenas son señores que juegan con los chicos
a la guerra.

Que el África no cuenta...
Que la América del Sur no está despierta
y que tiene un padrino
que cuidará de ella hasta que crezca.

Ocho y treinta:
Duerme tranquilamente
como si las tranquilidades existieran.

Buenas noches,
planeta.²⁵

²⁵ORTEGA José y LLOREDA Luis. Poesía Santandereana. Selección y notas José Ortega Moreno, Luis Lloreda Parra. Bucaramanga, Secretaria de Cultura, Turismo y Recreación: Gobernación de Santander. (1994)

**Por autorización del autor, el análisis de terminología, formal y la musicalización de este poema no puede divulgarse por ningún medio escrito o fonográfico.*

4. CONCLUSIONES

El aporte desde el marco referencial obtuvo gran relevancia en el proceso de musicalización de los poemas ya que generó nuevas ideas sonoras y brindó pautas elementales respecto a la elección de los géneros y estilos a trabajar en cada obra.

Al realizar el paralelo de términos homólogos entre la música - poesía y entender e interiorizar cada uno de ellos, se permite una aproximación a la musicalización desde una mirada consiente, es decir, se pueden argumentar las decisiones tomadas para el desarrollo de cada musicalización.

Es importante desencadenar el reto profesional en un estudiante de hacer música a partir de otra expresión artística usando herramientas y elementos aprendidos durante la formación de pregrado en la Licenciatura.

Se pone a consideración de los demás integrantes de la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander y otras entidades a realizar aportes desde la música a otros artes.

5. RECOMENDACIONES

Destinar ensayos personales con cada uno de los músicos con la finalidad de comunicar expresamente los requerimientos interpretativos para la obra.

Realizar un contexto de contenido referente al poema y explicar minuciosamente la interpretación (desde el compositor) a los músicos acompañantes.

Generar espacios de ensayo con sistema de amplificación.

Organizar los ensayos de preparación con anterioridad teniendo en cuenta la disposición de los músicos.

Solicitar al Comité de Proyectos de grado un tiempo más adecuado para la sustentación de proyectos que impliquen el desarrollo de un concierto ya que se requiere tiempo extra para realizar adecuación de sala y diseño de sonido.

Tomar asesorías teóricas para el abordaje de otros lenguajes artísticos que busquen ser amalgamados.

Escuchar sugerencias interpretativas de los músicos.

BIBLIOGRAFÍA

Artepoetica. John Freddy Galindo. Esbozo Biográfico (revisado en agosto 2017)
Disponible en internet: https://www.artepoetica.net/John_Freddy.htm.

BELTRÁN, Iván. Antología de la poesía colombiana (1958 – 2008). Fundación
Editorial el perro y la rana. Caracas – Venezuela. 2008.

BERISTÁIN, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. Séptima Edición. Editorial
Porrúa, S.A. México DF, México. 1995.

CORTÉS, Oscar. Rimas: el lenguaje a través del arte. Universidad Autónoma de
Bucaramanga: tesis que otorga el título de Maestro en Música. Bucaramanga –
Colombia. 2013.

DOMINGUEZ, Chaparro José. Introducción a la semiótica: semiótica de la poesía.
Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED. Madrid.

EAGLETON, Terry. Cómo leer un poema. Editorial Akal. Madrid – España. 2010.

FERNÁNDEZ, Ferrer Antonio. La canción folk en Norteamérica y el fenómeno social
de la contracultura. Universidad de Granada 2013. (revisado en septiembre de
2017) Disponible en internet:
https://www.researchgate.net/publication/241686075_La_cancion_folk_en_Norteamerica_y_el_fenomeno_social_de_la_contracultura.

FIGUEREDO, María. Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX.
Librería Linardi y Risso; Waterloo, Ontario, Canada: WilfridLaurierUniversity. 2005.

GALINDO, John Freddy. John Freddy Galindo. (revisado en septiembre 2017)
Disponible en internet: https://www.artepoetica.net/John_Freddy.htm

GÓMEZ, Sobrino Isabel. Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010. Universidad de Cincinnati. 2010.

HERRERA, Enric. Teoría musical y armonía moderna Vol. I y II. Producido por Aula de Música. Antoni Bosch editor S.A. Barcelona. 1990.

La historia del Bolero latinoamericano. Analítica 2000 (revisado en noviembre de 2017) Disponible en internet: <http://www.analitica.com/opinion/opinion-internacional/la-historia-del-bolero-latinoamericano>.

LUZÁN, Ignacio. La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies. Biblioteca Virtual Universal. 2003.

MOSCOSO, Lucía. Difusión de la poesía ecuatoriana a través del Rock. Universidad de Cuenca: tesis que otorga el título de Licenciada en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación en la especialidad de Lengua, Literatura y Lenguajes Visuales. Cuenca – Ecuador. 2013.

NEYRET, Juan P. Catorce versos dicen que es Sabina: canción y poesía en “Ciento volando”, Universidad Nacional del Mar de la Plata – Argentina.

ORTEGA, José y LLOREDA, Luis. Poesía Santandereana. Selección y notas José Ortega Moreno, Luis Lloreda Parra. Bucaramanga, Secretaria de Cultura, Turismo y Recreación: Gobernación de Santander. Bucaramanga. 1994.

Pables Gallinazos. (revisado en agosto 2017) Disponible en internet: https://es.wikipedia.org/wiki/Pablus_Gallinazus.

SUÁREZ, Vanessa. SEIS PASAJES SONOROS DE LA COSTA COLOMBIANA: UN VIAJE POR LA LITERATURA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, Universidad Industrial de Santander: tesis que otorga el título de Licenciada en Música. Bucaramanga – Colombia. 2016.

TIZÓN, Manuel. La influencia del estilo musical en la emoción percibida. Universidad Rey Juan Carlos: tesis que otorga el título de doctor. España – Madrid. 2015.

TORRES, Gutiérrez Carlos. New York desde la ventana: poemas. Universidad Industrial de Santander, área de publicaciones. Bucaramanga. 2006.

VILLAMIL, Andrés. Guitarra Colombiana: explorando la música colombiana a través de la guitarra. 1ª Edición. (SIC) Editorial Ltda. Bogotá. 2013.

ZABOROWSKY, Sigismond. El origen del lenguaje. Imprenta de Medardo Rivas. Bogotá 1884. Pág. 11.

ANEXOS

Anexo A. Partituras de las musicalizaciones

Score

3

Ritmo Folk

Poesía de
Carlos Luis Torres G.

Música de
Ana María Melo Pinzón

The musical score is for a piece titled "Ritmo Folk" in 4/4 time. It consists of five staves:

- Voz:** A vocal line with four measures of whole rests.
- Viola:** A viola line with four measures of whole rests.
- Guitarra Electroacústica Cuerdas de Acero:** An acoustic guitar line with four measures of chords. The first measure is Am, the second is F/E, the third is marked *mf*, and the fourth is Gadd11.
- Drum Set:** A drum set line with four measures. The first measure has a snare drum hit, followed by rests in the remaining three measures.
- Pandero:** A conga line with four measures, each containing a single quarter note.

2

3

5

Voz

Vla.

dolce

Gtr.

Am F C Cmaj7add11

D. S.

Pnd.

9

Voz

Vla.

Gtr.

Am F F Gadd11

D. S.

Pnd.

Intermedio

13

Voz

le - e - e - e - e - e - e - e

Vla.

13

Gtr.

13

Am F C Cmaj7add11

D. S.

Pnd.

17

Voz

Mis ma - nos tie - nen pe - na

Vla.

17 *p*

Gtr.

17 Am F C Cmaj7add11

D. S.

Pnd.

21

Voz

No pu - de to - car su ros - tro

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

Am C C Cmaj7add11

25

Voz

tam - po - co dar-me cuen - ta de su co -

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

mf

Am F C Cmaj7add11

29

Voz

lor _____ de piel _____

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

Am F C C7

33

Voz

f Noal - can - cêaes - cu - char su voz

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

F E7add13- Am

37

Voz

ni sen - tir su a - lien - to

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

F C add9 C C7

41

Voz

ff Noal - can - céas - cu - char su voz

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

F E 7add13- Am Am

45

Voz

nia sen - tir su a - lien - to

f *mf* *p*

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

F G7add11 Am Am

49

Voz

Vla.

dolce

Gtr.

D. S.

Pnd.

Am F/E C Gadd11

53

Voz

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

Am F C Cmaj7add11

57

Voz

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

Es-tu - ve cer - ca por e - so mis ma - nos tie - nen pe - na... — tan só - lo me

Am F C C Am

62

Voz

di cuen - ta de su vo - lar de pá - ja ro, de su llo -

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

mf

F Gadd11

3

66

Voz

rar de ho - jay ca - mi - nar de som - bra por es - te

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

Gadd11 Am Am F

3

70

Voz

New York... mi-nús cu-lo gra-no dea-

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

ff

3

74

Voz

re - na in - sig - ni - fi - can - te lu - gar

Vla.

Gtr.

D. S.

Pnd.

rit.

3

78

Voz



al com - pa - rar - lo con mis o - jos

78

Vla.



78

Gtr.



78 G 7add11 Am

D. S.



Pnd.



EVOCACIÓN

Bambuco

Poesía de
Luis Fernando Antolinez

Música de
Ana María Melo Pinzón

Lento

Andante ♩. = 94

Musical score for the first system of 'Evocación'. It features five staves: two vocal staves (Voz 1 and Voz 2), a Flauta Traversa staff, a Guitarra Electroacústica Nylon staff, and a Cajón staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento' and 'Andante' with a quarter note equal to 94 beats per minute. The music is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 6/8 time. The guitar part includes a 'Rasgado con pulgar' instruction. The Cajón part is marked 'pp'.

Voz 1

Voz 2

Flauta Traversa

Guitarra Electroacústica Nylon

Cajón

pp

Rasgado con pulgar

Cmaj7 Gmaj7 Em Fmaj7

Musical score for the second system of 'Evocación'. It features five staves: two vocal staves (Voz 1 and Voz 2), a Fl. (Flauta) staff, a Gtr. (Guitarra) staff, and a Cj. (Cajón) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 6/8 time. The guitar part includes a 'Rasgado con pulgar' instruction. The Cajón part is marked 'pp'.

Voz 1

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

Cj.

Dm7 G13

2

EVOCACIÓN

9

Voz 1

La - do - ré ————— por la glo - ria

D

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

C9

p

Cj.

13

Voz 1

de sus ri - zos de o - ro

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

Em

Cj.

EVOCACIÓN

3

17

Voz 1

Laa - do - ré por las lí - neas ar -

Voz 2 2

Fl.

Gtr. C9 D

Cj.

21

Voz 1

cai - cas de su ra - ro per - fil,

Voz 2 2

Fl.

Gtr. Am

Cj.

25

Voz 1

por los sua - ves s - cher - zos

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

F G

Cj.

29

Voz 1

de sua - cen - to so - no - ro,

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

C

Cj.

EVOCACIÓN

5

33

Voz 1

por la pá - li - da gra - na

E° A7

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

D m G

Cj.

37

Voz 1

de su bo - ca su - til.

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

C

Cj.

41

Voz 1

La - do - ré, por que al be - so

D

Voz 2 2

Fl.

Gtr. G 13 C 9

Cj.

45

Voz 1

de sus o - jos, en co ro

Voz 2 2

Fl.

Gtr. Em 7

Cj.

EVOCACIÓN

7

49

Voz 1

le can - ta - ron ho - ssa - na

Voz 2 2

49

Fl.

49

Gtr.

C

49

Cj.

53

Voz 1

mis a - mo - res dea - bril,

Voz 2 2

53

Fl.

53

Gtr.

53

Cj.

57

Voz 1

por que pu - soen el ar - ca

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

Dmadd13- Fmaj7 Cm7

Cj.

61

Voz 1

de mien-sue ñoel te - so - ro

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

F Bbmaj7

Cj.

EVOCACIÓN

9

65

Voz 1

por la pá - li - da gra - na

Voz 2 2

Fl.

Gtr. A 7 G 13

Cj.

69

Voz 1

de su bo - ca su - til.

Voz 2 2

Fl.

Gtr. C C 7

Cj.

10

EVOCACIÓN

73

Voz 1

Yo no su - pe de - cir - le _____

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

F Fm6

Cj.

77

Voz 1

mia - mar - gu - ra su - pre - ma...

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

Fm C maj7 Am 7

Cj.

81

Voz 1

Sin con - clu - sión que - da - ron

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

E dim Dm E7

Cj.

85

Voz 1

los can - tos del po - e - ma

Voz 2 2

Bbmaj7

Fl.

Gtr.

Am7

Cj.

89

Voz 1

yen el lien - zoin - vio - la - do _____

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

Cj.

89

89

89

89

93

Voz 1

de su tris - te pa - sión, _____

Voz 2 2

Fl.

Gtr.

Cj.

93

93

93

93

rit.

F

Fm6

Fm

Cmaj7

Am7

EVOCACIÓN

13

rubato a tempo

97

Voz 1
mi pin - cel in - co - lo - ro, bo - rra - jeó los es - bo - zos

Voz 2 2
de do - lor con - ta - gia - do deun po -

Fl.

Gtr. E dim Dm F

Cj.

101

Voz 1
y tra - zó la si - lue - ta

Voz 2 2
nien - teen - can - ta - do

Fl.

Gtr. G

Cj.

14

EVOCACIÓN

rit. *a tempo*

105

Voz 1

de la de - si - lu - sión

Voz 2 2

Fl.

105

Gtr.

105

Cj.

109

Voz 1

Voz 2 2

Fl.

109

Gtr.

109

Cj.

IDENTIDAD

Bolero

Poema de
John Gómez

Música de
Ana María Melo Pinzón

Moderato

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top three staves are for vocal parts: 'Voz 1', 'Voz 2', and 'Coro'. The fourth staff is for 'Trompeta en B♭'. The fifth staff is for 'Guitarra Acústica Nylon', featuring a rhythmic accompaniment with chords and melodic lines. The sixth staff is for 'Bajo Eléctrico', providing a bass line. The seventh staff is for 'Pandereta', showing a simple rhythmic pattern. The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato'. The guitar part includes specific chord markings: 'Fmaj7' and 'Gm7'.

©2018

IDENTIDAD

3

9

Voz 1

En o-ca-sio-nes cuan - do no sé muy bien —quién soy,

Voz 2

C

Tpt. B \flat

9

Fmaj7

Gm7

Gtr.

E.B.

Pndta.

9

13

Voz 1

ten - go que in - ven - tar ____ un nue - vo yo.

Voz 2

C

13

Tpt. B \flat

Gtr.

B \flat 5-/C C11 Fmaj7

E.B.

13

Pndta.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'IDENTIDAD'. The score is for a 4-measure section starting at measure 13. It features six staves: two vocal staves (Voz 1 and Voz 2), a guitar (Gtr.) staff, a bass (E.B.) staff, and a piano (Pndta.) staff. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line (Voz 1) has the lyrics 'ten - go que in - ven - tar ____ un nue - vo yo.' with a four-measure rest. The guitar part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass part provides a simple harmonic accompaniment. The piano part plays a steady eighth-note accompaniment. Chord markings above the guitar staff are B \flat 5-/C, C11, and Fmaj7.

IDENTIDAD

5

17

Voz 1

Al - guien me - nos pa - re - ci - do a mi

Voz 2

C

17

Tpt. Bb

17

Gtr. Fmaj7 C

E.B.

17

Pndta.

21

Voz 1

y más con-for-me con el yo quean-he-lo ser. _____

Voz 2

C

21

Tpt. B \flat

21

Gtr.

B \flat B \flat m Fmaj7

E.B.

21

Pndta.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'IDENTIDAD'. The score is arranged for a vocal duo (Voz 1 and Voz 2), guitar (Gtr.), bass (E.B.), piano (Pndta.), and a B-flat trumpet (Tpt. B \flat). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 21. The vocal line (Voz 1) has lyrics: 'y más con-for-me con el yo quean-he-lo ser. _____'. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords, including B \flat , B \flat m, and Fmaj7. The bass line provides a simple harmonic accompaniment. The piano part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes. The trumpet part is currently silent.

IDENTIDAD

7

25

Voz 1
Un yo ques-ca-si to-do lo que yo no pue -

Voz 2

C
Uh Uh con sord. pa

25

Tpt. B \flat

25

Gtr. C

E.B.

25

Pndta.

29

Voz 1
- do y tie-ne to - doa - que-llo de lo que ca-rez-co

Voz 2

C
Uh a pa Uh Uh Uh

Tpt. B \flat

Gtr.
B \flat B \flat m Dm \flat

E.B.

Pndta.

29

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'IDENTIDAD'. It features six staves: two vocal parts (Voz 1 and Voz 2), a C instrument (likely a clarinet or saxophone), a B-flat trumpet (Tpt. B \flat), guitar (Gtr.), electric bass (E.B.), and drums (Pndta.). The score is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat major or D minor). The vocal line in Voz 1 has lyrics: '- do y tie-ne to - doa - que-llo de lo que ca-rez-co'. The guitar part includes chord changes to B \flat , B \flat m, and Dm \flat . The drum part shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The page number '8' is at the top left, and the title 'IDENTIDAD' is at the top center. A measure number '29' is written above the first staff and below the last staff.

IDENTIDAD

9

33

Voz 1
Un yo ques-ca - si to - do lo que yo no pue -

Voz 2

C
Uh Uh a pa

Tpt. B \flat

C11 Fmaj Gm7

Gtr.

E.B.

Pndta.

33

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'IDENTIDAD', page 9. The score is written for a band and includes the following parts:
- **Voz 1**: Lead vocal line with lyrics 'Un yo ques-ca - si to - do lo que yo no pue -'.
- **Voz 2**: Second vocal line, currently silent.
- **C**: Chorus line with lyrics 'Uh Uh a pa'.
- **Tpt. B \flat** : Trumpet part in B-flat.
- **Gtr.**: Guitar part with chord changes: C11, Fmaj, and Gm7.
- **E.B.**: Electric Bass line.
- **Pndta.**: Percussion line.
The score starts at measure 33. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

37

Voz 1
- do y tie-ne to - doa - que-llo de lo que ca-rez-co —

Voz 2

C
Uh a pa

37

Tpt. B \flat

37

Gtr. B \flat 5-/C C11

E.B.

37

Pndta.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'IDENTIDAD'. It features six staves. The first staff is for the lead vocal (Voz 1), with lyrics '- do y tie-ne to - doa - que-llo de lo que ca-rez-co —'. The second staff is for a second vocal part (Voz 2), which is mostly silent. The third staff is for the conga (C), with lyrics 'Uh a pa'. The fourth staff is for the trumpet in B-flat (Tpt. B \flat). The fifth staff is for the guitar (Gtr.), with chord markings 'B \flat 5-/C' and 'C11'. The sixth staff is for the electric bass (E.B.). The seventh staff is for the percussion (Pndta.), showing a rhythmic pattern. The score is marked with a rehearsal sign '37' at the beginning of each staff.

41

Voz 1

A - sí, en si-tua - cio-nes rei-te-ra - das, me ve-o fue-ra de

Voz 2

C

Tpt. B \flat

Gtr.

Fmaj7 B \flat m Dm7

E.B.

Pndta.

45

Voz 1

— mi mis - mo en - e - se o - tro que dis - fru - tal, de - cir en las pla - zue - las, a - que - llas

Voz 2

C

Tpt. B \flat

Gtr. Gm7 C11 Fmaj7

E.B.

Pndta.

49

Voz 1

co-sas que yo nun-ca mea-tre - vi. Y. po-coa po - co, ca-da som - bra ca - da

Voz 2

C

Tpt. B \flat

49

Gtr.

C

E.B.

49

Pndta.

IDENTIDAD

15

a tempo

57

Voz 1

Pe - ro ca - si siem - pre cuan - do lle - go ca -

Voz 2

C

Tpt. B \flat

Gtr. F maj 7 B \flat sus 2

E.B.

Pndta.

61

Voz 1

- sa por la ma - dru - ga da, can - sa - doy des - nu - do fren - teal - es -

Voz 2

C

Tpt. B \flat

B \flat m Fmaj7 A7 Dm7 Gm7

Gtr.

E.B.

Pndta.

65

Voz 1

pe - jo me doy cuen - ta de ta cuan va naes la men -

Voz 2

C

Tpt. B \flat

Am7 C7 B \flat Bbsus2

Gtr.

E.B.

Pndta.

65

69

Voz 1

ti - ra y cuan co - bar - dees el en -

Voz 2

C

69

Tpt. B \flat

Fmaj7 Dm7 Gm7 B \flat

69

Gtr.

E.B.

69

Pndta.

73

Voz 1

ga - ño pues des - cu - bro queen lu -

Voz 2

C

Tpt. B \flat

Am 7 C 7

Gtr.

E.B.

Pndta.

73

75

Voz 1

gar de cons - tru - ir en mi mis - moal-guien me - jor, — pre - fie-roes-con-der-me del

Voz 2

C

Tpt. B \flat

75

B \flat B \flat m Dm7 Gm7 B \flat

Gtr.

75

E.B.

Pndta.

75

IDENTIDAD

80

rubato

3

rit.

Voz 1

res - to del mun - do, en la co - ra - za de mis o - tros fin -

Voz 2

C

80

Tpt. B \flat

80

B \flat m

Gtr.

E.B.

80

Pndta.

85

Voz 1
gi - dos yo Un yo

Voz 2

C
Uh

Tpt. B \flat

85

Gtr.

E.B.

85

Pndta.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'IDENTIDAD'. The score is arranged for a vocal duo (Voz 1 and Voz 2), guitar (Gtr.), electric bass (E.B.), drums (Pndta.), and a B-flat trumpet (Tpt. B \flat). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The vocal line for Voz 1 begins at measure 85 with the lyrics 'gi - dos yo Un yo'. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The electric bass provides a steady accompaniment. The drums play a consistent pattern of eighth notes. The B-flat trumpet has a melodic line that starts in measure 85. The score is written on a grand staff with seven staves.

89

Voz 1
yo no pue - do y tie-ne to - doa -

Voz 2
ques-ca-si to-do lo que Uh a pa Uh a pa Uh

C
Uh a pa Uh a pa Uh

89

Tpt. B \flat
C B \flat

89

Gtr.

E.B.

89

Pndta.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'IDENTIDAD'. The score is arranged for a band and includes vocal parts for two voices (Voz 1 and Voz 2), guitar (Gtr.), bass (E.B.), drums (Pndta.), and a B-flat trumpet (Tpt. B \flat). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 89. Voz 1 has the lyrics 'yo no pue - do y tie-ne to - doa -'. Voz 2 has the lyrics 'ques-ca-si to-do lo que Uh a pa Uh a pa Uh'. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords. The bass line is a simple eighth-note accompaniment. The drums play a consistent eighth-note pattern. The trumpet part has a melodic line with a key signature change from C major to B-flat major in the final measure. The page number '23' is located in the top right corner.

93

Voz 1
que-llo de lo que ca-rez-co — Un yo

Voz 2
Uh Uh

C
Uh Uh Uh

Tpt. Bb
Bbm C11 Fmaj

Gtr.
Bbm Dm7 C11 Fmaj

E.B.

Pndta.

93

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'IDENTIDAD', page 24. The score is arranged for a vocal duo, guitar, bass, drums, and trumpet. The vocal parts are in B-flat major. The guitar part includes chord diagrams for Bbm, Dm7, C11, and Fmaj. The drum part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The trumpet part has a melodic line with some rests. The score is marked with a rehearsal cue '93' at the beginning of each staff.

97

Voz 1
ques-ca-si to-do lo que yo no pue - do y tie-ne to - doa -

Voz 2
Uh a pa Uh a pa

C
Uh a pa Uh a pa

Tpt. B \flat

Gtr. Gm7 B \flat 5-/C

E.B.

Pndta.

97

101

Voz 1
que - llo de lo que ca - rez - co.

Voz 2

C

101

Tpt. B \flat

C11 Fmaj7

Gtr.

E.B.

101

Pndta.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'IDENTIDAD'. The score is arranged for a vocal duo (Voz 1 and Voz 2), guitar (Gtr.), bass (E.B.), trumpet (Tpt. B \flat), and percussion (Pndta.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The vocal line for Voz 1 begins with the lyrics 'que - llo de lo que ca - rez - co.' and features a melodic line with eighth and quarter notes. Voz 2 has a similar melodic line but is mostly silent in this section. The guitar part features a rhythmic accompaniment with chords, including C11 and Fmaj7. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The trumpet part has a melodic line with some rests. The percussion part is indicated by a double bar line and rests, suggesting a simple drum pattern.

UNA TARDE GRIS EN EL VIEJO PUERTO

Pop

Poema de
John Freddy Galindo Córdoba

Música de
Ana María Melo Pinzón

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Voice (Voz), Vibraphone (Vibráfono), Electric Bass (Bajo Eléctrico), and Electric Acoustic Steel Guitar (Guitarra Electroacústica Acero). The second system includes staves for Voice (Voz), Vibraphone (Vib.), Electric Bass (B.E.), and Electric Acoustic Steel Guitar (Gtr.).

System 1:

- Voz:** Four measures with whole rests.
- Vibráfono:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time. Notes: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.
- Bajo Eléctrico:** Bass clef, key signature of three sharps, 3/4 time. Four measures with whole rests.
- Guitarra Electroacústica Acero:** Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time. Chords: F#m7 (measures 1-2) and Gmaj7 (measures 3-4).

System 2:

- Voz:** Four measures with whole rests, starting with a measure rest of 5.
- Vib.:** Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time. Chords: F#m7 (measures 1-2), Gmaj7 (measures 3-4), and F#m7 (measures 5-6).
- B.E.:** Bass clef, key signature of three sharps, 3/4 time. Four measures with whole rests, starting with a measure rest of 5.
- Gtr.:** Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time. Chords: Am7 (measures 1-2), Dm7 (measures 3-4), and Amaj7 (measures 5-6).

©2018

9

Voz

En el vie - jo puer - to al - guie - en pro -

Vib.

B.E.

F#m C#m

Gtr.

13

Voz

nun - cia mi no - bre pa - ra

Vib.

B.E.

Bm 7 Fm 6 Amaj 7

Gtr.

The musical score is written for four instruments: Voice (Voz), Vibraphone (Vib.), Bass (B.E.), and Guitar (Gtr.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 9 and ends at measure 12. The second system starts at measure 13 and ends at measure 16. The vocal line has lyrics in Spanish. The guitar part includes chord diagrams for F#m, C#m, Bm 7, Fm 6, and Amaj 7. The vibraphone part consists of rests in all measures.

17

Voz

in - vo - car u - na re - vo - lu - ción o di - si - par el

Vib.

B.E.

F#m C#m

Gtr.

21

Voz

mie - do Na - die

Vib.

B.E.

Bm7 Fm6 Amaj7

Gtr.

25

Voz

mi - ra ha - cía - trás cuan - do

Vib.

25

B.E.

F#m C#m

Gtr.

29

Voz

se pa - se - a por el mue - lle la

Vib.

29

B.E.

Bm 7 Fm6 Amaj 7

Gtr.

29

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'UNA TARDE GRIS EN EL VIEJO PUERTO'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 25-28) includes a vocal line (Voz) with lyrics 'mi - ra ha - cía - trás cuan - do', a vibraphone (Vib.) part, a bass line (B.E.), and a guitar (Gtr.) part. The guitar part has chord markings F#m and C#m. The second system (measures 29-32) includes a vocal line (Voz) with lyrics 'se pa - se - a por el mue - lle la', a vibraphone (Vib.) part, a bass line (B.E.), and a guitar (Gtr.) part. The guitar part has chord markings Bm 7, Fm6, and Amaj 7. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

33

Voz

sal que la tor - men - ta es - par -

Vib.

33

B.E.

33

p

Bm 7

B dim

Gtr.

37

Voz

ce en las ma - ña - nas no da pie al a - co -

Vib.

37

B.E.

37

Amaj 7

G 6

Am 7

Gtr.

41

Voz

mo do

Vib.

B.E.

D m 7 C#m

Gtr.

44

Voz

Vib.

B.E.

B m 7 A maj 7 E

Gtr.

UNA TARDE GRIS EN EL VIEJO PUERTO

7

48

Voz

Vib.

B.E.

Gtr.

A6

52

Voz

Ba - ja - mos por la ga - le - ri - a has - ta la

Vib.

B.E.

Gtr.

C#m

56

Voz

tien - da de re - cuer - dos

Vib.

B.E.

D A6

Gtr.

60

Voz

con el cie - lo bo - caa -

Vib.

B.E.

C#m

Gtr.

UNA TARDE GRIS EN EL VIEJO PUERTO

9

64

Voz

rrri - ba — co - mo un in - men - so

Vib.

B.E.

D A6

Gtr.

68

Voz

A - trin - che - ra - dos en la a - bun - dan - te nie - bla

Vib.

B.E.

Bm7 C#m

Gtr.

72

Voz

la luz se ha-ce som-bray se de-tie-nen - trel es-pas-moy la pa-ta-da

Vib.

72

B.E.

F#m 7

D

Gtr.

76

Voz

Pronunciar mi nombre para escapar de lo que he sido, de ellas mismas

Vib.

76

B.E.

76

Gtr.

Detailed description of the musical score: The score is for a song in the key of F# major (three sharps). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 72-75, and the second system covers measures 76-79. The vocal line (Voz) is in a soprano clef. The vibraphone (Vib.) and bass (B.E.) parts are in a soprano and bass clef respectively. The guitar (Gtr.) part is in a soprano clef. The guitar part features a steady eighth-note accompaniment in the first system, with specific chords (F#m 7 and D) indicated. The second system shows the vocal line with lyrics, and the other instruments providing harmonic support.

80

Voz

de las ruinas de esta noche que poseo como anillo...

Vib.

B.E.

Gtr.

84

Voz

un sonido de gaviotas que pelean y que escapan de ellas mismas

Vib.

B.E.

Gtr.

88

Voz

como la vida del espejo.

88

Vib.

88

B.E.

88

Gtr.

Detailed description: This musical score is for page 12 of the piece 'UNA TARDE GRIS EN EL VIEJO PUERTO'. It features four staves: Voice (Voz), Vibraphone (Vib.), Bassoon (B.E.), and Guitar (Gtr.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The vocal line has three measures of rests, with the lyrics 'como la vida del espejo.' written below the first two measures. The vibraphone part begins with a forte dynamic (88) and a fermata over a chord in the first measure, followed by a melodic line in the second and third measures. The bassoon part has a single note in the first measure and a melodic line in the second and third measures. The guitar part has three measures of rests. The score concludes with a double bar line.

ADVERTENCIA

Fox-trot

Poesía de
Luz Helena Cordero Villamizar

Música de
Ana María Melo Pinzón

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line (Voz) with a whole rest and the guitar line (Guitarra Electroacústica Acero) with a piano (*p*) dynamic and Ebm chords. The second system includes lyrics: "Nos han di - cho que no nos en - ga - ñe -". The third system includes lyrics: "mos que to - do lo". The fourth system includes lyrics: "que pa - saes só - lo el pen - sa - mien - to de Dios". Chord changes are indicated above the guitar staff: Bbm7, Ebm, Abm6, Bb7, B7b5, and Bb7.

Voz

Guitarra Electroacústica Acero

p

4

Voz

Gtr.

4

7

Voz

Gtr.

7

10

Voz

Gtr.

10

Nos han di - cho que no nos en - ga - ñe - mos que to - do lo que pa - saes só - lo el pen - sa - mien - to de Dios

Bbm7 Ebm Abm6 Bb7 B7b5 Bb7

©

13

Voz

nos pi - den noha - cer ca - soa - los gri - tos que

Gtr.

mf Ebm Abm6

16

Voz

vie - nen de la ca - lle al ce - ni - cien - to man - to de

Gtr.

Bb7

19

Voz

las fru - tas a la pes - te de pe - ces llo -

Gtr.

B 7b5 Bb7 *f* Ebm

22

Voz

vien - do por to - ne - la - das en las fo - sas

Gtr.

Abm6

25

Voz

mf va - por de las pe - sa - di - llas a lai - ma - gen des -

Gtr.

Bb7 B 7b5

28

Voz

tran - gu - la - dos fic - ti - cios al con - cier - to de me -

Gtr.

Bb7

p Ebm

31

Voz

tra - llas que na - diees - cu - cha que

Gtr.

Abm6

Bb7

34

Voz

na - diees - cu - cha aun - que pal - pe - mos los a - gu -

Gtr.

B 7b5

Bb7

f

37

Voz

je - ros en los hue - sos No ha - cer ca - so a las pre - gun -

Gtr.

Ebm

mf

Abm6

40

Voz

tas de los ni - ños que lle - van o - cul - ta la

Gtr.

Bb7

43

Voz

res - pues - ta in - so - len - te *f* Se pi - de noes - cu - char

Gtr.

B 7b5 Bb7 Ebm

46

Voz

tan - ta pa - la - bra quea - cu - chi - lla *mf* Sies pre - ci - so sa - lir noa - brir los

Gtr.

Abm6

49

Voz

o - jos se - guir la ru - ta pa - cien - te de las

Gtr.

Bb7 B 7b5

52

Voz

ma - nos la cas - ca da de

Gtr.

Bb7 Ebm

55

Voz

som - bra yu - na voz que re - pi - ta nues -

Gtr.

Abm6 Bb7

58

Voz

tro nom bre

Gtr.

58

B 7b5

Bb7

61

Voz

p Noes pa - raa - lar - mar - se Gb yaa-pren - de-re - mos a vi-

Gtr.

61

Abm6

64

Voz

vir a-si *mf* na - daes de - ma - sia - do te - rri-bleen tu pa -

Gtr.

64

F 7

67

Voz

is *f* na - daes de - ma - sia - do - te - rri - ble

Gtr.

67

Bbm 7

Abm6

70

Voz

na - daes de Gb ma - sia - do na - da es

Gtr.

70

73

Voz

Gtr.

mf

B \flat 7 B \flat 7

76

Voz

Gtr.

p *mp* *rit.*

na - da es

79

Voz

Gtr.

na - da