

Musicalización y adaptación de cuatro poemas de autores chucureños para un formato de coro de
cámara

Modalidad creación artística

Brayan José Suárez Gómez

Directora

Dayra Yurley González Rodríguez

Magíster en Músicas Colombianas

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes - Música

Bucaramanga

2024

Agradecimientos

Primero que todo, agradezco a mis padres quienes, a pesar de las dificultades, me apoyaron en todo momento, haciendo posible mi crecimiento personal y profesional.

A cada uno de los profesores que, a lo largo de mi vida, incentivaron de alguna u otra manera mi amor a la música y a la docencia.

A mi maestra de canto y directora de proyecto, Dayra Yurley González Rodríguez, por su apoyo y guía en el transcurso de mi carrera.

Y, por último, y no menos importante, a cada uno de los poetas y coristas que ayudaron a hacer realidad este proyecto. ¡Muchas gracias!

Resumen

Título: Musicalización y adaptación de cuatro poemas de autores chucureños para un formato de coro de cámara*

Autor: Brayan José Suárez Gómez**

Palabras clave: música coral, poema, musicalizar, música andina.

Descripción:

Este proyecto de grado tuvo como objetivo la musicalización y adaptación de cuatro textos poéticos de escritores oriundos de San Vicente de Chucurí - Santander, para un formato de coro de cámara. Se emplearon cuatro aires andinos colombianos: bambuco, guabina, pasillo y vals andino; con el fin de aportar al repertorio de música coral de la región, así como también, resaltar y divulgar la obra de poetas chucureños, la cual se ha visto relegada por otras manifestaciones artísticas y es propensa a quedar en el olvido.

Para cumplir este objetivo, se empleó una metodología cualitativa, contando con múltiples etapas que abarcaron desde la recopilación, selección y musicalización de los poemas, hasta la composición coral y el montaje para la presentación de los arreglos. En este documento se incluye, además, el análisis formal de cada obra, donde se presentan las particularidades de cada proceso compositivo, así como también, las biografías y entrevistas de los poetas seleccionados.¹

*Trabajo de Grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Director: Dayra Yurley González Rodríguez. Magíster en Músicas Colombianas.

Abstract

Title: Musicalization and adaptation of four poems by Chucureños authors for a chamber choir format

Author: Brayan José Suárez Gómez

Keywords: choral music, poem, musicalizing, Andean music.

Description:

The objective of this degree project was the musicalization and adaptation of four poetic texts by writers from San Vicente de Chucurí - Santander, for a chamber choir format. Four Colombian Andean airs were used: bambuco, guabina, pasillo and Andean waltz; in order to contribute to the choral music repertoire of the region, as well as to highlight and disseminate the work of poets from Chucurí, which has been relegated by other artistic manifestations and is prone to be forgotten.

To meet this objective, a qualitative methodology was used, with multiple stages ranging from the collection, selection and musicalization of the poems, to the choral composition and assembly for the presentation of the arrangements. This document also includes the formal analysis of each work, where the particularities of each compositional process are presented, as well as the biographies and interviews of the selected poets.²

***Degree Work**

****Faculty of Human Sciences. School of Arts. Bachelor of Music. Director: Dayra Yurley González Rodríguez. Master in Colombian Music.**

Tabla de contenido

Pág.

Introducción	12
1. Planteamiento del problema	13
1.1. Antecedentes	13
1.1.1 Pregunta de investigación.....	16
1.2 Objetivos	16
1.2.1 Objetivo general	16
1.2.2 Objetivos Específicos	16
1.3 Justificación.....	17
2. Marco teórico	19
2.1 Músicas andinas colombianas	19
2.1.1 Bambuco.....	19
2.1.2.Pasillo	21
2.1.3 Guabina	23
2.1.4 Vals andino.....	25
2.2 Recursos compositivos	26
2.2.1 Recursos armónicos.....	26
2.2.2 Recursos melódicos	29
2.2.3 Recursos rítmicos	31
3. Metodología	33
3.1 Etapas de la investigación	33

3.2 Análisis del repertorio	34
3.2.1. Inventario del sobreviviente	35
3.2.2 Placeres tempranos	39
3.2.3 Sentencias	42
3.2.4. Te necesito.....	45
3.3 Sistematización pedagógica	48
3.4 Recursos	49
Conclusiones	50
Bibliografía.....	51

Lista de tablas

Tabla 1. “Inventario del sobreviviente”	37
Tabla 2. Descripción de “placeres tempranos”	41
Tabla 3. Descripción de “sentencias”	45
Tabla 4. Descripción de “te necesito”	47
Tabla 5. Insumos y gastos durante la ejecución del proyecto.	51

Lista de figuras

Figura 1. Hemiola en el bambuco.	18
Figura 2. Síncopa caudal.	18
Figura 3. Bajo principal y secundario en el pasillo.	20
Figura 4. Síncopa en el pasillo.	20
Figura 5. Final de frase en el pasillo.	20
Figura 6. Progresión de la guabina veleña.	22
Figura 7. guabina tolimense.	22
Figura 8. Ritmo de vals, fuente propia.	24
Figura 9. Dominantes secundarias.	26
Figura 10. Cadencia auténtica	27
Figura 11. Antecedente y consecuente	27
Figura 12. Transposición melódica	28
Figura 13. Cadencia melódica tipo.....	29
Figura 14. Acento fenoménico	29
Figura 15. Síncopa caudal	30
Figura 16. Síncopa caudal	30
Figura 17. Síncopa caudal	30
Figura 18. Introducción de “inventario del sobreviviente”.	35
Figura 19. Uso del relativo mayor en “inventario del sobreviviente”.....	36

Figura 20. Acento prosódico en “inventario del sobreviviente”.	36
Figura 21. Síncopa caudal en “inventario del sobreviviente”.	37
Figura 22. Hemiola en “inventario del sobreviviente”.	37
Figura 23. Escalas y arpeggios en “placeres tempranos”.	39
Figura 24. Primer grado mayor en “placeres tempranos”.	39
Figura 25. Sustitución de acordes en “placeres tempranos”.	40
Figura 26. Cadencia auténtica perfecta en “placeres tempranos”.	40
Figura 27. Dominante secundaria en “sentencias”.	42
Figura 28. Modulaci3n en “sentencias”.	42
Figura 29. Transposici3n mel3dica en “sentencias”.	43
Figura 30. Intervalo de sexta en “te necesito”.	44
Figura 31. Intervalo de tercera en “te necesito”.	44
Figura 32. Movimiento por grados conjuntos en “te necesito”.	44
Figura 33. Modulaci3n en “te necesito”.	45
Figura 34. Dominante secundaria en “te necesito”.	45
Figura 35. Onomatopeyas en “te necesito”.	46

Lista de apéndices

Apéndice 1. Entrevista a Adelaida Rodríguez Garnica.....	57
Apéndice 2. Entrevista a Guillermo Velásquez Forero.....	61
Apéndice 3. Partitura inventario del sobreviviente	66
Apéndice 4. Partitura de placeres tempranos.	72
Apéndice 5. Partitura de sentencias.....	78
Apéndice 6. Partitura de te necesito	84

Introducción

La poesía, como una de las manifestaciones artísticas más antiguas, ha sido utilizada como un recurso para plasmar ideas, emociones e historias del ser humano a lo largo del tiempo. En ocasiones, se ha unido con otras expresiones artísticas para formar un discurso más amplio y complejo, lo que ha dado como resultado creaciones de gran impacto. Sin embargo, en la actualidad, la labor del poeta se ha visto opacada y relegada a unos cuantos espacios, perdiendo poco a poco el interés del público contemporáneo y llegando a quedar, gran parte de sus obras, en el olvido.

En este contexto, ciertos músicos se han interesado en generar diversas propuestas alrededor de la musicalización de textos poéticos con el objetivo de rescatar del olvido la obra de los poetas y promover la poesía a otros tipos de público.

En ese sentido, esta investigación se centró en recopilar, seleccionar, musicalizar y arreglar para un formato de coro de cámara, cuatro poemas de escritores nacidos en San Vicente de Chucurí, con el fin de preservar y difundir su legado artístico. Además, se realizaron entrevistas y se construyó la biografía de cada uno de los poetas, lo que permitió plasmar su vida y obra, y ofrecer una visión más profunda de su contribución a la literatura y la cultura en general.

Así pues, este trabajo de grado está integrado por tres apartados, el primero habla sobre los aires andinos colombianos seleccionados para la musicalización, el segundo explica la metodología que se usó para desarrollar este proyecto y, el tercero, presenta los poemas junto con el análisis formal de las composiciones realizadas.

1. Planteamiento del problema

1.1. Antecedentes

Para el desarrollo de este proyecto se realizó una búsqueda por distintos repositorios universitarios nacionales e internacionales, encontrando en su mayoría, tesis sobre creación musical, así como también, algunas propuestas interdisciplinarias entre música y literatura, las cuales fueron de gran importancia para la realización de este proyecto.

Comenzando por los trabajos de grado consultados a nivel regional, en las tesis de grado de la Universidad Industrial de Santander se encontraron algunos referentes relacionados con la temática del presente proyecto.

En primer lugar, se consultó el proyecto de grado titulado “Musicalización de seis poemas en diversos géneros y formatos de música popular”, elaborado por Ana María Melo Pinzón (2018), el cual habla, desde una perspectiva semiótica, acerca del uso de las técnicas extendidas aplicadas a la composición de piezas musicales. Este trabajo hizo un aporte en cuanto a la metodología para el desarrollo de proyectos, la cual se aplicó al momento de estructurar la presente investigación.

El proyecto de grado de Wilber Armando Anaya Martínez (2015) titulado “Musicalización y arreglo para coro de cámara a cuatro voces, de tres poemas con temática ecológica de autores latinoamericanos, utilizando como medio de composición armonías contemporáneas y del siglo XX”, el cual desarrolló un repertorio basado en la musicalización de textos para aportar a las agrupaciones corales de la región y, además, generar una conciencia ecológica a partir de dichas composiciones. La estructura de esta investigación proporcionó una base sólida para la elaboración de la metodología del presente proyecto, sirviendo como punto de referencia para su desarrollo.

El proyecto de grado de María Alejandra Delgado Arias (2018) titulado "Atado a la orilla: musicalización de seis poemas de dos autoras santandereanas para un formato de cámara", realizó

una exploración del vínculo palabra - música, el cual complementa con el uso de técnicas compositivas. La investigación proporcionó conocimientos que enriquecen la comprensión del fenómeno de la musicalización de textos poéticos, ofreciendo una perspectiva sobre este tema.

Así mismo, en la base de datos de la Universidad Autónoma de Bucaramanga se encontró el proyecto de grado de Luz Ángela Rodríguez Ribero (2014) titulado "Música y poesía", en el cual se realiza la musicalización y arreglos de poemas de autores colombianos, presentando la relación entre música y poesía. Este proyecto aportó tanto material musical como teórico, el cual resultó relevante para la elaboración de las composiciones.

Por otro lado, en los repositorios de universidades a nivel nacional se encontraron los siguientes referentes los cuales aportaron a la elaboración del presente trabajo de grado.

La tesis de maestría de Dayra Yurley González Rodríguez (2020) titulada "Ciclo de canciones: Oraciones del camino en géneros andinos colombianos", la cual abarca desde la investigación y creación, el proceso de musicalización de oraciones elaboradas con recursos retóricos y poéticos. Este proyecto empleó distintas herramientas compositivas que estaban enfocadas en la música andina, las cuales fueron un referente al momento de abordar la composición en el presente proyecto.

Por otra parte, se encontró el informe de resultados de Cecilia Espinosa Arango y Gabriel Andrés Rodríguez Zuluaga (2013) titulado "La nueva música sinfónica y coral colombiana", el cual habla sobre las obras más destacadas de ciertos compositores colombianos, y cómo estos fueron constituyendo su propia sonoridad. Este informe proporcionó contexto sobre el movimiento coral en Colombia en los últimos siglos, lo que resultó crucial para entender la evolución y la diversidad del panorama musical en el país.

El proyecto de investigación de Luis Francisco Cuta Quintana (2021) titulado "Análisis musical de tres bambucos del maestro Jorge Camargo Spolidore en el altiplano Cundiboyacense

desde 1920 hasta 1940”, indaga sobre las influencias musicales del maestro Jorge Camargo, para establecer el modelo compositivo usado en los bambucos Celos, Chatica Linda y Tus Ojitos. El aporte de este trabajo de grado a la presente investigación se relaciona con el desarrollo del marco teórico, al proporcionar información sobre la historia de la música andina y el bambuco, así como también, sobre su forma y estructura.

El proyecto de grado de Juanita Añez Rothmann y Valentina Añez Rothmann (2013) titulado "Dúo vocal de composiciones originales", en cual las autoras emprenden la búsqueda de una sonoridad propia para el formato de dueto vocal, buscando variedad y dinamismo en las músicas tradicionales. Esta investigación aportó conocimientos sobre técnicas compositivas, las cuales fueron aplicadas para el desarrollo de las melodías en el presente proyecto.

Por otra parte, se consultó el proyecto de grado de Edwin Giovanni Becerra Duitama (2022) titulado "Jorge Velosa “Coral”: 4 Arreglos para Coro SATB”, en el cual, realiza apuntes sobre la construcción armónica y cómo esta se aplica a la música coral. Este proyecto fue de utilidad, ya que aportó diversas técnicas compositivas que fueron aplicadas al momento de adaptar el repertorio a un formato coral.

Y finalmente, dentro de la indagación de referentes a nivel internacional, se encontró el artículo de Cristian Javier López, Leila Shaí Del Pozo Gonzáles y Marina Luisa Rohde (2019) titulado "De la palabra escrita a la palabra cantada: la voz del pueblo en el poema musicalizado", el cual habla, a partir de uno de los escritos de Idea Vilariño, acerca de la relación literaria, histórica y musical que conllevan entre sí estos elementos. Este escrito aportó un entendimiento más profundo sobre esta interconexión, ampliando así el panorama de investigación en este ámbito.

1.1.1 Pregunta de investigación

Dentro de los municipios de Colombia, existe un tesoro literario que a menudo permanece en las sombras sin la debida difusión y reconocimiento. Así pues, para los autores locales, existen desafíos significativos, como la falta de espacios oficiales que faciliten la promoción de la literatura y el desconocimiento de plataformas y círculos de escritores.

Por otro lado, las nuevas generaciones, inmersas en un mundo globalizado, se encuentran parcialmente desconectadas de las raíces musicales de su región, las cuales corren el riesgo de quedar en el olvido. Para enfrentar esta problemática y otorgar el reconocimiento adecuado a la labor de estos autores, surge la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo generar repertorio basado en músicas tradicionales andinas para un formato de coro de cámara, utilizando textos poéticos provenientes de autores chucureños?

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

Musicalizar cuatro poemas de autores chucureños para un formato de coro de cámara, con el propósito de resaltar y divulgar sus obras literarias, mediante el uso de ritmos tradicionales de la región andina colombiana.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Seleccionar cuatro poemas de distintas zonas de San Vicente de Chucurí, teniendo en cuenta su viabilidad para la musicalización en géneros andinos colombianos.
- Componer las melodías para cada poema seleccionado, desarrollando un esquema base que contenga la estructura y el planteamiento armónico.
- Elaborar arreglos para un formato de coro de cámara con los poemas musicalizados.
- Difundir el repertorio desarrollado a través de una puesta en escena pública.

1.3 Justificación

Colombia cuenta con una variedad de tradiciones que se ven expuestas a través de sus expresiones artísticas, las cuales son de importancia al momento de preservar la memoria de una sociedad. Jan Assmann (1988) comenta, que representaciones tales como mitos orales, pinturas, esculturas o textos literarios, pueden llegar perdurar a través del tiempo y, a su vez, permitirnos, conocer distintas épocas, acontecimientos, o incluso emociones que el autor haya sentido, dando paso a la construcción de una memoria no solo histórica, sino también cultural, que incluya las costumbres, la vida diaria y los hechos significativos de sus pobladores.

Por tal motivo, para el autor del presente proyecto, quien nació en el municipio de San Vicente de Chucurí, resulta importante reflexionar sobre la labor que desempeña la Alcaldía de dicho municipio en el área de educación, cultura y turismo, con respecto a la visualización e importancia que se le está otorgando a los autores chucureños. En este sentido, por medio del plan de acción “San Vicente tiene futuro” implementado durante el 2020, el sector cultural contó con espacios para incentivar proyectos y expresiones culturales, pero al momento de llevarse a cabo, ciertos movimientos artísticos, como es el caso de la literatura, fueron reducidos y delimitados en este programa en comparación con las demás artes, lo cual es una falla que probablemente ha existido desde hace tiempo. Debido a esto, se ha formado desde hace varias décadas un círculo de poetas, conformado en su mayoría por personas del área rural, las cuales exponen sus creaciones por medio de la tradición oral o en tertulias que se desarrollan dentro de la misma comunidad. No obstante, estos espacios, a pesar de contribuir a la divulgación, no cuentan con el suficiente alcance, provocando así que la mayoría de obras se pierdan y queden en el olvido.

Por tal motivo, para dar respuesta a la problemática presentada se desarrolló el presente trabajo, planteado a partir de la musicalización y adaptación para formato coral de cuatro poemas del municipio de San Vicente Chucurí, con el propósito de resaltar la labor de algunos poetas y

otorgar así, un nuevo sentido y dinamismo a sus obras. Además, a través de estas musicalizaciones se quiere aportar al repertorio coral de la región, enriqueciendo el material de libre uso que se encuentra actualmente enfocado en las músicas tradicionales andinas.

2. Marco teórico

2.1 Músicas andinas colombianas

Se conoce por música andina colombiana a los ritmos tradicionales que se interpretan en la Cordillera de los Andes, la cual está conformada por los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Huila, Santander y las tres mitades orientales del Valle del Cauca, Cauca y Nariño (Arias, 2016). Para este proyecto se seleccionaron cuatro ritmos, los cuales son: bambuco, pasillo, guabina y vals andino.

2.1.1 *Bambuco*

El bambuco es un aire musical perteneciente a la región andina colombiana, considerado por el folclorólogo Guillermo Abadía Morales (1970), como la expresión musical y coreográfica más representativa de nuestro folklore. Sus orígenes no están muy bien establecidos, pero se cree que es el resultado de la amalgama de ritmos españoles, africanos e indígenas (Aragón, 2018). Según Suárez, (2009), durante la mayor parte del siglo XX fue señalado como música poco evolucionada en comparación con los ritmos europeos como la danza y el vals. Para justificar este concepto, se apoyaron en comentarios de intelectuales de la época, uno de ellos fue Jorge Isaacs en su novela María (1876), la cual deducía que este nuevo aire tenía orígenes en la raza negra. Esto dio paso a que se creara una posición ideológica excluyente, y no fue sino hasta después de la Constitución de 1886 y la creación del concepto de patria, que el bambuco empezaría a considerarse como emblema de la música nacional.

El ritmo del bambuco puede ser representado en una métrica de 3/4 o de 6/8 (Martínez, 2009); pero en la actualidad, es más frecuente encontrar bambucos escritos en 6/8, ya que esto facilita su lectura e interpretación. En su acompañamiento, se suelen utilizar simultáneamente

motivos rítmicos tanto del compás 6/8 como del 3/4, lo que en la teoría musical se conoce como hemiola.

Dichas hemiolas también pueden presentarse a nivel melódico (Miñana, 1987). A continuación, en la figura 1 se muestra un esquema de acompañamiento de bambuco para guitarra, expuesto por Andrés Villamil en su libro *Guitarra Colombiana*, en el que la línea del bajo tiene un motivo rítmico perteneciente al compás de 3/4, al mismo tiempo que el acompañamiento armónico se mantiene en 6/8.

Figura 1. *Hemiola en el bambuco. Tomada de Guitarra Colombiana*



Nota: Tomado de Villamil, 2013, p. 31.

El investigador Carlos Miñana (1987) comenta que, una característica distintiva en el bambuco es el uso de la síncopa caudal, la cual consiste en la unión de la última corchea del compás con la primera del siguiente, como se puede observar en la figura a continuación:

Figura 2. *Síncopa caudal*



Nota: Tomada de Miñana, 1987.

En cuanto a las letras, el bambuco, se distingue por el uso común de las décimas (estrofas de diez versos, de ocho sílabas, con rima consonante); estas acompañadas con melodías descendentes, modulaciones abruptas hacia tonalidades menores, ritmos de Hemiola y síncopas (Sánchez, 2022).

En su formato tradicional, el bambuco es interpretado por el trío de cuerdas andino, compuesto por bandola, tiple y guitarra. No obstante, según Aragón (2018), debido a su difusión en distintas regiones de Colombia, se han generado diversas formas de interpretación e instrumentación; las cuales son:

- Bambuco canción: originalmente interpretado por trovadores solistas, en la actualidad es ejecutado por el dueto andino tradicional, caracterizado por un ritmo lento y melancólico.
- Bambuco estructurado, instrumental y vocal: creado por músicos académicos, este formato se adapta a diversos conjuntos musicales como tríos de cuerdas, estudiantinas, liras, orquestas, bandas y voces líricas.
- Bambuco fiestero: Destinado a animar celebraciones, su esencia se encuentra en las bandas de viento, que le otorgan un ritmo festivo y alegre.

2.1.2. Pasillo

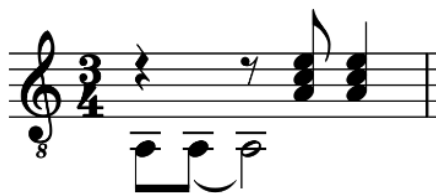
El pasillo, es un género musical originario de la región andina colombiana, el cual se desarrolló a finales del siglo XIX. Según Abadía Morales (1996), su surgimiento está estrechamente relacionado con la nueva sociedad burguesa, la cual era conformada por los criollos acomodados. Estos individuos, debido a las normas sociales de la época, no podían llevar a los salones de baile danzas consideradas "plebeyas" como los torbellinos, bambucos y guabinas. Por tal motivo, cautivados por sus melodías románticas y su estructura musical, reconocen al pasillo

como una alternativa elegante y aceptable, que les permitía disfrutar de estas músicas sin comprometer su estatus social.

Su influencia viene de los géneros musicales europeos ya establecidos, como la contradanza y el vals, los cuales desempeñaron un papel fundamental en el surgimiento y desarrollo del pasillo en Colombia. Sin embargo, no se limitó a ser un mero reflejo o mestizaje de estos géneros, sino que emergió como una expresión diferente, que reinterpreto el estilo y la esencia del vals, adquiriendo así su propia identidad sonora (Melo, 2012).

Debido a las influencias del vals, el pasillo se escribe en un compás fijo de 3/4, donde la primera nota constituye el tiempo fuerte del compás. Para interpretar este ritmo existen una variedad de opciones, estas incluyen alternar entre el bajo principal y secundario (ver figura 3), así como también, introducir síncopas y pausas rítmicas (ver figura 4) (Villamil, 2013).

Figura 3. Bajo principal y secundario en el pasillo



Nota: Tomado de Villamil, 2013, p. 15.

Figura 4. Síncopa en el pasillo



Nota: Tomado de Villamil, 2013, p. 15.

Otro elemento distintivo del pasillo son los finales de frase, donde una negra con puntillo, o negra y silencio de corchea, seguida de una corchea y una negra, señalan el final de una sección (ver figura 5) (Cabra, 2017).

Figura 5. *Final de frase en el pasillo*



Nota: Tomado de Cabra, 2017, p. 27.

El pasillo puede manifestarse de diversas formas, ya sea en versiones vocales o instrumentales, tanto en un tempo lento y melancólico como en uno rápido y virtuoso. El pasillo lento es utilizado para composiciones románticas y nostálgicas, mientras que el tempo rápido se destina principalmente a piezas instrumentales, donde el intérprete principal realiza melodías ágiles (Villamil, 2013). El formato más frecuente para acompañar este tipo de pasillo es el trío típico de bandola, tiple y guitarra, realizando la bandola la melodía principal, el tiple el acompañamiento armónico y la guitarra los bajos (Martínez, 2009).

2.1.3 Guabina

La guabina es un aire musical típico de la región andina de Colombia, del cual no se tiene un registro preciso de su origen. Harry C. Davidson (1970), en el diccionario folklórico de Colombia, cita a los primeros escritores que hablaron sobre la guabina en los siglos XIX y XX, y a finales del XVIII. Asimismo, se sabe que sus primeras evidencias se remontan a las comunidades

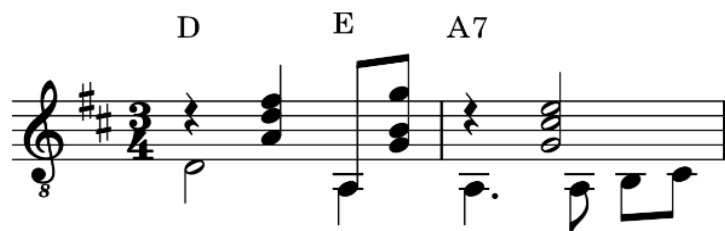
campesinas, donde las mujeres tenían la labor de recolectar café, mientras que los hombres se encargaban de los trabajos más pesados (Nossa, 2018). Ellas, al mismo tiempo que trabajaban, entonaban también “Cantas de guabina” (Fogarassy, 2018), en las cuales describían la labor del campesino y su vida cotidiana (Villamil, 2013).

Las Cantas de guabina se interpretan especialmente en la provincia de Vélez en el departamento de Santander y sus municipios aledaños, donde se les conoce también como la "Guabina Veleña" o "Guabina Santandereana". Existe otro tipo de guabina conocido como la "Guabina Tolimense", la cual es interpretada en los departamentos de Huila y Tolima, cada una con sus particularidades.

En cuanto a la guabina veleña, se destaca por ser interpretada por dos mujeres en un canto a capella, las cuales se alternan con intervenciones instrumentales en ritmo de torbellino (Restrepo, 2018). Abadía (1997) menciona que, sus textos pertenecen al coplerío antiguo o contemporáneo, donde se escogen estrofas de cuatro versos que se interpretan en dos secciones divididas por una pausa, permitiendo así la memorización del resto de la copla, las cuales presentan un carácter pícaro y descriptivo (Aragón, 2018).

Una característica distintiva de la guabina veleña es el uso de acordes de tónica, subdominante y dominante (I, IV y V) (ver figura 6), los cuales predominan al igual que en muchos ritmos latinoamericanos (Villamil, 2013, pág. 17).

Figura 6. Progresión de la guabina veleña



Nota: Tomado de Villamil, 2013, p. 17.

Por su parte, la guabina tolimense o bunde tolimense, a diferencia de la guabina veleña que se interpreta principalmente en su región, se ha difundido y arraigado ampliamente en todo el país. Se considera que esta variante se originó a partir del torbellino, un género musical asociado con la guabina veleña (ver figura 7) (Aragón, 2016). Para interpretarse correctamente, se debe acortar el bajo y acentuar el segundo tiempo (Villamil, 2013).

Figura 7. Guabina tolimense



Nota: Tomada de Villamil, 2013, p. 18.

Hoy en día, la guabina tolimense ha permeado toda la región andina y sigue presente en festivales donde la música colombiana se desarrolla (Fogarassy, 2018). Asimismo, ha dado origen a eventos como el Festival Nacional de la Guabina y el Tiple.

En cuanto a su instrumentación tradicional, en la guabina se usa el tiple, la carraca, el capador, la pandereta, el requinto, la esterilla, la bandola y el chucho o alfandoque.

2.1.4 Vals andino

El vals es un ritmo de origen europeo, específicamente austríaco, se cree que surgió a través de la influencia del *Ländler*, un baile folklórico tradicional de Austria, el sur de Alemania y las regiones alpinas (Latham, 2017). Durante el siglo XVIII vino a ser muy popular en Europa. Los compositores austríacos Josef Laner (1801-1843) y Johann Strauss padre (1804-1849) fueron los primeros en divulgar el Vals a través de sus composiciones, interpretadas en palacios y plazas de Viena (Salazar, 1991).

Durante los años 1810 a 1815, el vals logró expandirse hacia América del Sur, y a partir de ese momento, se empezó a ajustar a las costumbres de la sociedad criolla latinoamericana, a pesar de las censuras impuestas por la iglesia (Bustamante, 2009).

En Colombia, coexistieron dos tipos de vals, el extranjero y el colombiano, este último caracterizado por tener 16 compases y un tempo mucho más pausado (Davidson, 1970). Un instrumento autóctono de la región que logró diferenciar al vals colombiano del extranjero fue el tiple, el cual acompañaba y agregaba una sonoridad brillante a las obras. La utilización de este instrumento se puede observar en el dueto Silva y Villalba, así como también en compositores como León Cardona y Jorge Villamil.

El vals andino presenta forma binaria, la cual consta de una parte A y una parte B. Estas suelen ser contrastantes tonalmente y suelen repetirse entre sí. Un ejemplo de esto, es el vals titulado “Cenizas al viento” compuesto por José A Morales, el cual presenta una forma A A B, y pasa de una tonalidad de Mi menor a Mi mayor. Otro ejemplo, es la obra “Ojalá no crecieras” de Pedro J. Ramos, que cuenta con una forma A B B, pasando de igual manera de Mi menor a Mi mayor.

Con respecto a su métrica, el vals andino se escribe de igual manera que el vals tradicional, el cual está escrito en un compás de 3/4 y es constituido por tres tiempos (Davidson, 1970), siendo el primero fuerte y los demás débiles (ver figura 8).

Figura 8. *Ritmo de vals*



Nota: Elaboración propia.

2.2 Recursos compositivos

Al momento de escuchar y analizar la música andina colombiana, se puede observar que cada uno de los aires comparten entre sí, ciertos recursos compositivos que permiten identificar la sonoridad propia de la música andina en general. Estos recursos se encuentran de manera armónica, rítmica y melódica.

2.2.1 Recursos armónicos

- **Utilización de tonalidades menores**

Usar tonalidades menores es un recurso común y distintivo en la música andina colombiana. Según Martha Enna Rodríguez Melo en su libro "Canción Andina Colombiana en Duetos" (2012), de los veintiocho bambucos analizados en su investigación, veintiuno están en tonalidades menores, mientras que, de los doce pasillos, ocho comparten esta misma característica, lo que evidencia una clara preferencia por este tratamiento armónico.

Esta elección se suele relacionar directamente con la intención de transmitir emociones específicas como la tristeza y la melancolía. El maestro Óscar Hernández Salgar destaca la

presencia de un tópicos de melancolía en la música andina colombiana, citando el libro "Canciones y recuerdos de Jorge Añez" (1951) como ejemplo. En este libro, de las 27 canciones transcritas, 9 presentan tonalidades menores y textos que reflejan la idea de melancolía, representando el 36% de las canciones analizadas (Salgar, 2013).

Ejemplos notables de esta tendencia incluyen obras como "Cuatro preguntas" y "El corazón de la caña", compuestas por Pedro Morales Pino y José A. Morales respectivamente, las cuales hacen uso de esta tonalidad.

- **Modulaciones**

La música andina colombiana se caracteriza por la presencia de modulaciones o cambios de tonalidad al transitar entre secciones. Estas transiciones suelen ocurrir de manera directa, modulando de menor a mayor o viceversa, o a su tonalidad relativa. Por ejemplo, en el vals "Pueblito Viejo" de José A. Morales, se observa una modulación de La menor a La mayor. Asimismo, en los bambucos "Corazón Antioqueño", "Ojeras" y "La Bogotana", al cambiar de sección, se destaca la modulación de una tonalidad menor a Re Mayor, generando un contraste significativo (Melo, 2012).

- **Dominantes secundarias**

El uso de las dominantes secundarias consiste en que un acorde diatónico reciba la resolución de un acorde dominante sobre él (Herrera, 1990). Las dominantes secundarias pueden aplicarse a cualquier grado de la escala, estas refuerzan la tonalidad y definen como dominante a cualquier grado que no sea la tónica (Hindemith, 1997).

En el siguiente fragmento del pasillo la gata golosa, se puede observar en el compás treinta, el acorde de A7, el cual es dominante de D y, este último a su vez, también es dominante de la tónica de G mayor, en este caso el acorde de A7 cumple la función de V7/V (ver figura 9).

Figura 9. *Dominantes secundarias*

The musical score consists of four staves of music in G major. The first staff (measures 17-20) shows a progression from I (G) to V7 (D7). The second staff (measures 21-24) shows a progression from I (G) to V7 (D7). The third staff (measures 25-28) shows a progression from V7/II (E7) to II (Am) to IVm (Cm) to I (G). The fourth staff (measures 29-32) shows a progression from V7/V (A7) to V7 (D7) to I (G), followed by a double bar line and the instruction '2. D.C. al Coda'.

Nota: Tomado de Cabra, 2017, p. 38.

- **Cadencia auténtica**

Se conoce por cadencia auténtica a la progresión V-I (dominante-tónica), cuyos dos acordes se encuentran en estado fundamental (Rosero, 2023). Esta cadencia está presente en gran parte de la música andina, siendo usada para reafirmar el final de una obra. A continuación, los últimos dos compases de la obra el “corazón de la caña” de José A. Morales, dónde se puede observar esta cadencia (ver figura 10).

Figura 10. *Cadencia auténtica*

Figure 10 shows a musical score for a cadence. It consists of four staves: Voice (Ves.), Trumpet (Tpl.), Guitar (Gtr.), and Cello (Cb.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The voice part starts at measure 89 with the lyrics "pa - tria." and has a fermata over the final note. The instrumental parts (Tpl., Gtr., and Cb.) provide harmonic support with chords and a bass line, also ending with a fermata.

Nota: Tomada de Melo, 2012 p. 698.

2.2.2 Recursos melódicos

- **Antecedente y consecuente**

Según Walter Pistón (1998), se entiende por antecedente y consecuente a la unión de dos frases que se presentan emparejadas y equilibradas y que, a su vez, se complementan, simulando una relación de pregunta y respuesta. En la música andina colombiana, es común encontrar melodías que siguen este patrón, como ejemplo, se encuentra el pasillo “Mis flores negras” de Julio Flores”, donde se pueden observar dos frases compuestas por cuatro compases, las cuales se complementan y dan sentido al texto (ver figura 11).

Figura 11. *Antecedente y consecuente*

Figure 11 shows a musical score for two phrases of a melody. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first phrase consists of four measures, and the second phrase also consists of four measures. The lyrics are: "O - ye, ba - jo las rui - nas de mis pa - sio - nes" and "y/en el fon - do de/es - te/al - ma que ya no/a - le - gras". The melody is written on a single staff with a treble clef. The first phrase ends with a fermata, and the second phrase also ends with a fermata.

Nota: tomada de Melo, 2012 p. 76.

- **Transposición melódica**

Se entiende por transposición melódica cuando, “una frase, un fragmento de melodía o melodía completa son imitados sobre otra nota inicial” (Melo, 2012, p.79). Melo comenta que, la transposición melódica es un recurso importante, el cual es usado en casi todo el repertorio de la canción popular. Como ejemplo de lo anterior, en la introducción del bambuco “Muchacha de mis amores” de Jaime Echavarría, podemos observar una transposición melódica en los cuatro primeros compases (ver figura 12).

Figura 12. *Transposición melódica*

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guitarra 1' and 'Guitarra 2'. Both staves are in treble clef, 3/4 time, and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure of each staff contains a whole note chord (F major) with a dynamic marking of 'f'. The second measure shows a melodic line starting on a higher pitch than the first measure, illustrating the transposition. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and a fermata over the final note of the first measure.

Nota: Tomado de Melo, 2012 p. 699.

- **Cadencia melódica tipo**

La cadencia melódica tipo puede estar ubicada en finales de sección, finales frase o hacer parte de la misma. Esta se distingue por ser una cadencia de nota ornamental (escape), debido a los intervallos que la constituyen, también puede darse rítmicamente, ya que resuelve en un tiempo débil antecediendo un movimiento sincopado, movimiento que se suele dar mucho más en los bambucos (Melo, 2012).

Se suele reconocer como una cadencia melódica porque, dependiendo del momento en que se encuentre dentro de obra, podría llegar a involucrar una resolución dominante tónica con sensible, resolviendo en algunas ocasiones hacia a una segunda mayor ascendente (Melo, 2012).

Figura 13. *Cadencia melódica tipo*



Nota: tomada de Melo, 2012. p. 152.

2.2.3 Recursos rítmicos

- **Acentos fenoménico**

Según Martha Enna Rodríguez (2012), en su investigación sobre la “Canción andina colombiana en duetos”, este tipo de acento es utilizado para detener el flujo rítmico, haciendo énfasis en alguna sílaba del texto que se quiera resaltar. Puede ser representado por un calderón dentro de la partitura, o también, puede presentarse en la interpretación al prolongar un silencio entre frases para dar mayor dramatismo. Se pueden usar para resaltar palabras significativas, y realzar el sentido del texto, también, pueden otorgar un carácter recitativo o de declamación (Melo, 2012). Por ejemplo, en el bambuco titulado “Los cucaracheros” de Jorge Áñez, se marca un énfasis en el adjetivo “mi” por medio de un calderón y un *forte* (ver figura 14).

Figura 14. *Acento fenoménico*



Nota: tomado de Melo, 2012. p. 292.

- **Sincopa caudal**

Es una célula rítmica que está presente en gran parte de las melodías pertenecientes a las zonas andina y pacífico (Zuleta, 2013). Según Jesús Pinzón (1965), la sincopa caudal se produce al unir una, dos, o tres corcheas que actúan a modo de antecompás, esta se encuentra en una métrica de 6/8 y, dependiendo del contexto, podría denominarse como célula criolla (Zuleta, 2013).

A continuación, tres fragmentos de distintas obras en las que se encuentra la sincopa caudal. La primera titulada “Dolor sin nombre” de Jorge Molina (ver figura 15), la segunda, “La ruana” de José de Jesús Mazo (ver figura 16), y la tercera, la “Ibaguereña” de Leonor Buenaventura (ver figura 17)

Figura 15. *Sincopa caudal*



Nota: Tomado de Melo, 2012, p. 547.

Figura 16. *Sincopa caudal*



Nota: Tomado de Melo, 2012. p. 572.

Figura 17. *Síncopa caudal*



The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It begins with a fermata over a quarter note, followed by a series of eighth notes. A slur covers the first six notes, with the tempo marking *a tempo* above it. The seventh note is a quarter note with a dynamic marking *p* above it. The eighth note is a quarter note, and the ninth is a quarter note. The lyrics are: sí la_i-ba-gue-re - ña que me_ha ro

Nota: tomada de Melo, 2012, p.64.

3. Metodología

La metodología utilizada para el presente proyecto fue la investigación cualitativa, la cual se basa en la recolección de datos; analizando las experiencias del ser humano y su relación con su entorno, tales como motivaciones, ilusiones y significado de sus acciones (López, 2014). Estos datos encierran distintas descripciones que detallan eventos, interacciones, situaciones, conductas observadas y manifestaciones (Pantton, 1980). Las herramientas usadas para la recolección de datos son: las notas de campo, diario de campo, registro de campo, reflexiones de campo, observación externa, observación participante, la entrevista, la historia de vida y grupos focales (López, 2014).

Para el presente proyecto se utilizó la investigación documental, la observación y la entrevista semiestructurada. Posteriormente, se realizó el análisis de los datos y se llevaron a cabo los procesos para la construcción y el montaje de los arreglos realizados. A continuación, se explican las etapas de la investigación.

3.1 Etapas de la investigación

- **Recopilación.** Se inició la búsqueda para recopilar el material poético (libros, textos, audios) a través de internet, redes sociales y personas conocedoras del movimiento literario en San Vicente de Chucurí. También, se logró el contacto con algunos escritores para solicitar su aporte al proyecto.
- **Selección.** Se seleccionaron cuatro poemas elaborados por escritores chucureños. Los criterios establecidos para la selección fueron los siguientes:
 - Que la estructura del poema permitiera la organización de los versos dentro de una composición musical.

- Que la métrica de los versos fuese pertinente para la musicalización en aires andinos (octosílabos, decasílabos, endecasílabos).
- **Musicalización.** En esta etapa se asignó un aire andino para cada poema seleccionado, teniendo en cuenta la métrica del texto. Luego, se procedió a la creación del guión melódico, basando el tratamiento armónico en el contenido de las imágenes poéticas.
- **Composición coral.** Una vez elaborados los guiones melódicos de cada poema, se procedió a desarrollar las composiciones de las obras corales a cuatro voces. En esta etapa, fue importante la exploración de diferentes repertorios de música andina colombiana que permitieran reconocer elementos característicos de cada género seleccionado para introducirlos en las composiciones.
- **Montaje.** Se realizó el respectivo montaje de las obras con el coro a disposición.
- **Presentación.** Para finalizar, se realizó la presentación de las obras ante el público y evaluadores del proyecto.

3.2 Análisis del repertorio

Para componer cada obra, fue necesario leer detenidamente cada poema. Durante esta lectura, se identificaron las frases, las pausas y el sentimiento que el texto evocaba. A partir de estas reflexiones, se seleccionó el aire andino pertinente para cada obra, y se comenzó el proceso escribiendo una melodía para después, armonizarla con la guitarra.

Este proceso de experimentación requirió de la observación y la escucha previa de distintos referentes de la música andina colombiana, con el fin de apropiarse de elementos de cada estilo e identificar las características rítmicas y melódicas de cada aire.

A continuación, se presentan los poemas seleccionados junto con un análisis formal de cada obra, además de algunas anotaciones.

3.2.1. *Inventario del sobreviviente*

- Autor: Guillermo Velasquez Forero

Guillermo Velázquez Forero es un narrador de microrrelatos o minificciones, escritor de literatura infantil, poeta y cuentista nacido en el municipio San Vicente de Chucurí – Santander. Debido a problemas familiares, desde una temprana edad se vio obligado a dejar sus estudios para dedicarse a las labores del campo, las cuales estaban relacionadas con la recolección de café y oficios varios. Fue allí que, por medio de tertulias y jornadas de narración oral campesina, tuvo sus primeros acercamientos a los cuentos de ficción y mundos imaginarios.

Más adelante, con mucho esfuerzo y trabajo, logró culminar sus estudios de bachillerato. Se mudó a la ciudad de Tunja y comenzó a estudiar en la UPTC Física y Matemáticas, carrera de la cual desertó. En ese momento de su vida, empezó a escribir sus primeros microrrelatos, llegando a participar en concursos nacionales de esta misma índole.

Luego de estas experiencias, decidió dedicarse completamente a la literatura, tomando la decisión de mudarse a Bogotá para comenzar a estudiar Lingüística y Literatura, carrera la cual concluyó y complementó con una Especialización en Literatura y Semiótica en la UPTC en la ciudad de Tunja, lugar en el cual se estableció y actualmente desempeña la labor de docente.

A lo largo de su vida, ha sido partícipe de múltiples concursos literarios, de los cuales ha recibido premios nacionales. Entre sus obras de minificciones más destacadas se encuentran los libros “Luz de fuga”, “Cacería de ángeles” y “Luna de espantos”. También, cuenta con cinco libros de poesía social y política. Gran parte de su obra se destaca por narrar la tragedia y violencia que ha vivido Colombia, como también, relatos de personas cercanas y experiencias personales.

- Poema

*No sé qué hacer con tantos muertos.
El olvido no se hace cargo de ellos.*

*Pesan como un planeta de plomo
sobre mis hombros descarnados.*

*Los vacíos se van juntando forman abismos, agujeros negros,
una tronera inmensa sin fondo en el abrazo.*

*Duele más el camino.
Los pasos sufren, difícil caminar así
llevando a cuestras esa algarabía de silencios.*

*Abro la ventana y me asalta
una invasión de ausencias.
Crece el desfile de soledades
que llegan a buscarme.*

- Descripción

Tabla 1. “Inventario del sobreviviente”

Forma	INTRODUCCIÓN	A	INTERLUDIO	A	B	A'	CODA
Tipo de rima	Rima asonante						
Aire seleccionado	Bambuco						
Tonalidad	Re menor						

Nota: Elaboración propia.

Inventario del sobreviviente es un poema que presenta un carácter melancólico, que narra en primera persona el dolor y el sufrimiento humano. Por tal motivo, al momento de adaptar el texto, se tomó la libertad creativa de agregar las frases “yo no sé qué hacer con tantos muertos aquí”; y “ellas vienen ya a buscarme” en la introducción y en la coda de la obra. Estas frases surgieron como una reinterpretación del texto, con el fin de generar más impacto al inicio y final

de la obra. También se añadieron los adjetivos “si” y “es” para poder encajar con la métrica del bambuco.

Al igual que su texto, la introducción de esta obra fue creada para generar un primer impacto dramático en el oyente, esto se ve plasmado en las voces. Iniciando, el bajo y la contralto llevan la melodía principal, la cual se mantiene estática en una misma nota mientras que la soprano desciende gradualmente, generando con la contralto un intervalo de séptima, sexta y segunda menor; para luego, el bajo, el tenor y la contralto llegar a un unísono, finalizando con la división de todas las voces en la última sílaba (ver figura 18).

Figura 18. *Introducción de “inventario del sobreviviente*

Soprano
Yo no se A - qui_

Alto
Yo no se que/ha - cer_ con tan-tos muer - tos a - qui.

Tenor
yo no se con tan-tos muer - tos a - qui

Bass
Yo no se que/ha - cer con tan-tos muer - tos a - qui

Nota: Elaboración propia.

Los bambucos “Canción de los caminos” de Gustavo Adolfo Renjifo y “Daniela” de Guillermo Calderón, fueron grandes influencias en la creación de esta obra. Los elementos implementados a partir de la exploración de dichos bambucos se ven reflejados en las cadencias melódicas al final de las frases y el tratamiento armónico. Particularmente, las letras de estos bambucos explorados comparten similitudes temáticas con el poema Inventario de un sobreviviente, hablando directa e indirectamente sobre la violencia y el conflicto armado.

A pesar de que la tonalidad original de este bambuco es Re menor, tiene la particularidad de estar trabajando al tiempo con su relativo mayor, el cual es Fa, esto sin modular completamente a esta tonalidad, logrando generar tensión en ciertas partes de la obra (ver figura 19).

Figura 19. *Uso del relativo mayor en “inventario del sobreviviente”*

Nota: Elaboración propia.

Al finalizar la parte B, en la frase “llevando a cuesta esta algarabía de silencios”, se realizó un acento fenoménico en la palabra “silencio”, la cual es presentada en la obra a través de un unísono y es antecedida por un compás de silencio, reafirmando la intención de la frase (ver figura 20).

Figura 20. *Acento fenoménico en “inventario del sobreviviente”*

de si-len - cios

de si-len - cios

de si-len - cios

Nota: fuente propia.

Durante toda la obra se utilizaron elementos rítmicos característicos del bambuco, como la síncopa caudal (ver figura 21) y la presencia de hemiolas (ver figura 22), estas últimas, presentes en el bajo.

Figura 21. *Síncopa caudal en “inventario del sobreviviente”*

in - va - cion de au - sen - cias

in - va - cion de au - sen - cias

in - va - cion de au - sen - cias

in - va - cion de au - sen - cias

Nota: Elaboración propia.

Figura 22. *Hemiola en “inventario del sobreviviente”*

u - na tro - ne - ra / in - men - sa

da - ba - da - ba - da u - na tro - ne - ra / in - men - sa sin fon - do

dum dudum u - na tro - ne - ra / in - men - sa

dum dum dum u - na tro - ne - ra in - men - sa sin fon - do

Nota: Elaboración propia.

3.2.2 Placeres tempranos

- Autor: Adelaida Rodríguez

Docente, poeta y escritora oriunda de San Vicente de Chucurí – Santander. Licenciada en Lingüística y Literatura en la Universidad de la Sabana. Ha sido partícipe en eventos como la Feria del Libro UNAB, encuentros de la Nueva poesía colombiana del Banco de la República y del Centro Cultural Jattin.

Cuenta con varios libros que recapitulan su poesía, entre los más destacados se encuentran: “Los ausentes”, “Sobre percepciones y deslices” y “Voy a preguntarle”, este último, un libro de poesía infantil. El tema recurrente en su obra es el amor, como también, el desamor, incluyendo sus memorias, sensaciones y su visión de la vida.

- Poema

*Fíjate amor mío,
en la mañana que nace,
en la forma perfecta de mis labios,
en cómo me queda este vestido.*

*Fíjate...
En la flor que presurosa se abre
a la vera del camino
en la sonrisa mañanera de la gente
que acelera sus pasos ya tardíos.*

*Fíjate,
amor mío,
en el tímido mirar de mis ojos
que buscan entrañables a los tuyos.*

*Y obséquiame como en otros días,
como lo has hecho siempre,
mientras toma sorbo a sorbo un café caliente,
ese beso matutino.*

- Descripción

Tabla 2. Descripción de “placeres tempranos”

Forma INTRODUCCIÓN A A' B C INTERMEDIO A A' B C

Tipo de rima Rima asonante

Aire seleccionado Pasillo lento

Tonalidad La menor

Nota: Elaboración propia.

"Placeres Tempranos" es un poema de amor, en el que una mujer le describe a su amado, en una mañana, cada detalle de lo que sucede a su alrededor y en su interior. Por esta razón, se consideró que el aire de pasillo lento encajaba perfectamente, ya que su velocidad permite explorar con mayor profundidad y detalle los movimientos melódicos.

En esta obra, la mayoría de los versos están separados por un compás. Al momento de realizar el arreglo, se buscó la manera de conectar y agregar fluidez entre cada frase, por medio de escalas y arpeggios (ver figura 23).

Figura 23. Escalas y arpeggios en "placeres tempranos"

48

S. la ra la la ra ah

A. o - jos bus - can ex - tra -

T. o - jos que bus - can ex - tra -

B. dum dum la ra la dum dum du ra ru dum dum ex - tra -

Nota: Elaboración propia.

Se utilizó el acorde de La mayor como dominante secundaria del IV grado para generar tensión en ciertas frases de la obra (ver figura 24).

Figura 24. Primer grado mayor en “placeres tempranos”

46

(I) A iv Dm

S. tí - mi-do mi - rar

A. mor en el mi - rar de mis o - jos

T. tí - mi-do mi - rar de mis o - jos

B. dum dum dum dum dum dum du ru ru dum dum la ra la

Nota: Elaboración propia.

En esta cadencia ubicada en la sección C de la obra, se buscó una exploró una sonoridad contrastante, así pues, se decidió armonizar con los acordes de Fa mayor y Fa menor, los cuales sustituyen el cuarto (Dm) y el séptimo grado (G) de la tonalidad de La menor (ver figura 25).

Figura 25. Sustitución de acordes en “placeres tempranos”

53

VI F vi Fm III C

S. y/ob - sé-quia-me co-mo en o-tros dí - as co-mo/e-ra/a-

A. y/ob - sé-quia-me co-mo en o-tros dí - as co-mo/e-ra/a-

T. ob - sé - quia - me y/ob-sé-quia - me tu/a - mor

B. ob - sé - quia - me dum dum dum dum dum dum dum dum du ru ru

Nota: Elaboración propia.

Para finalizar la obra, se realizó una cadencia auténtica perfecta (V - I) (ver figura 26).

Figura 26. Cadencia auténtica perfecta en “placeres tempranos”

V I
E Am

· ti - no la la

· ti - no la la

· ti - no la la

· ti - no la la

Nota: Elaboración propia.

3.2.3 Sentencias

- Autor: Adelaida Rodríguez Garnica (ver biografía pág. 37)

- Poema

*Tú eres el culpable
de todas mis dichas,
desde la pequeña hasta la mayor.*

*De mis dulces sueños
que no se esfumaron,
al verse tocados
por tu redención*

*Tú eres el culpable
del crimen perfecto
mataste la rabia de mi corazón*

*De robarle al viento
poéticas alas,
para alzar el vuelo*

buscando el amor.

*Tú eres el culpable
de mis fantasías,
pues tu espíritu hermoso me las despertó.*

*De esta confianza
que imprimo en las cosas,
de haberme enseñado
a vivir mejor.*

*Tú eres el culpable
y yo te condeno...
Recaiga sobre ti todo el peso
de mi bendición.*

- Descripción

Tabla 3. Descripción de “sentencias”

Forma	INTRODUCCIÓN	A	B	A	B	CODA
Tipo de rima	Rima asonante y consonante					
Aire seleccionado	Vals andino					
Tonalidad	Mi menor - Mi mayor					

Nota: Elaboración propia.

Este poema es una declaración de amor en la que la voz poética le atribuye al amado la responsabilidad de todas sus dichas y alegrías. Utiliza la figura retórica de la paradoja al "condenar" al amado por ser el "culpable" de todo lo bueno que le ha traído a su vida.

Esta contradicción se quiso reflejar a través de la armonía, comenzando la parte A en Mi menor, para después reafirmar esta intención en la parte B, con la tonalidad de Mi mayor, destacando así la dualidad que presenta el texto.

Durante el transcurso de esta obra se emplearon dominantes secundarias, como un recurso para agregar dramatismo a los finales de frase, tal como se observa en el compás 29, donde se empleó un V/V de la tonalidad de mi menor, la cual pasó a resolver a un Si mayor; el cual, es el quinto grado de la tonalidad (ver figura 27).

Figura 27. Dominante secundaria en “sentencias”

F# B
 - ca-dos por tu re-den-ción
 dum dum dum dum dum
 dum dum dum
 Uh dum dum

Nota: Elaboración propia.

También, finalizando la parte A de la obra, se empleó el V/V seguido del acorde de Dominante con séptima para modular de MI menor a MI mayor (ver figura 28).

Figura 28. *Modulación en “sentencias”*

V/V F# V7 B7 I E

vue - lo bus-can-do/el a - mor

dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum

dum dum bus-can-do/el a - mor

Nota: Elaboración propia.

En la parte B, se empleó la transposición melódica con variaciones rítmicas, la cual se da entre la soprano y la contralto (ver figura 29), y en algunos casos con el tenor.

Figura 29. *Transposición melódica en “sentencias”*

48

S. tú e-res el cul - pa - ble de mis fan-ta - sí - as pues tu/es-

A. dum tú e-res el cul - pa-ble de mis fan-ta - sí - as

Nota: Elaboración propia.

3.2.4. *Te necesito*

- Autor: Marshall Adrián Orduz Ramírez

Es un creador digital, administrador de redes sociales, bloguero de viajes y fotógrafo en Marshall Studio's. Oriundo de San Vicente de Chucurí - Santander, lugar donde actualmente trabaja como promotor turístico.

Debido a que no fue posible contactar al autor de este poema durante el desarrollo del proyecto, no se pudieron conocer más datos acerca de su trayectoria como escritor.

- Poema

*Te necesito, sí, te necesito,
porque soy ave que vuela en tu viento,
porque soy estrella que brilla en tus noches,
porque soy la brisa que empuja tu velero.*

*Te necesito, si, te necesito,
Porque en el desierto de mi vida
eres oasis de esperanza,
y en el silencio de mis soledades,
eres cantar de los cantares.*

*Te necesito tanto,
por eso espero
que no destruyas esta ilusión.*

- Descripción

Tabla 4. Descripción de “te necesito”

Forma	A	B	A	B	C	B'	CODA
Tipo de rima			Rima asonante y consonante				
Aire seleccionado			Guabina				
Tonalidad			Re mayor- Si menor				

Nota: Elaboración propia.

La melodía presenta la particularidad de moverse regularmente por grados conjuntos (ver figura 32); así como también, usar intervalos de terceras (ver figura 31) y sextas (ver figura 30), los cuales caen en notas de la tonalidad (diatónicas).

Figura 30. *Intervalo de sexta en “te necesito”*



Nota: Elaboración propia.

Figura 31. *Intervalo de tercera en “te necesito”*



Nota: Elaboración propia.

Figura 32. *Movimiento por grados conjuntos en “te necesito”*



Nota: Elaboración propia.

En el compás 37 se realizó una modulación de Re mayor a su relativo menor (Bm), usando grados conjuntos, marcando el inicio de la sección C de la obra (ver figura 33).

Figura 33. Modulación en “te necesito”

2. $\overset{V}{F\#}$ $\overset{I}{Bm}$

por-que/en el de-sier-to de mi vi-da

$\overset{I}{D}$ $\overset{(I)}{(Bm)}$

ah ah ah por-que/en el de-sier-to de mi vi-da

ah ah ah sha sha sha sha sha sha

dum dum dum ca dum ca dum du-ru-ru-

En el compás 65 se realizó una dominante secundaria V/V que resuelve al V de la tonalidad original (ver figura 34).

Figura 34. Dominante secundaria en “te necesito”,

$\overset{V/V}{E}$ $\overset{V}{A}$ $\overset{V7}{A7}$

ta - res uh

ta - res uh

uh

uh

Nota: Elaboración propia.

Durante el transcurso de la obra se utilizaron las onomatopeyas “sha” en el tenor, para simular el rasgueo del tiple (ver figura 35); así como también, los fonemas “Dum” y “Ca” en el bajo, con el propósito de marcar mucho más los saltos (ver figura 35).

Figura 35. *Onomatopeyas en “te necesito”*



Nota: Elaboración propia.

3.3 Sistematización pedagógica

Se conformó una agrupación coral para el montaje del repertorio, con el objetivo de presentar las obras en la sustentación del proyecto. Para el ensamble de las obras, se aplicó la experiencia adquirida por el autor de este proyecto durante sus estudios de canto y su participación como corista en diferentes agrupaciones corales de la ciudad, asumiendo el papel de director para la enseñanza y presentación de las obras. A continuación, se presentan los aspectos que se tuvieron en cuenta:

- **Participantes.** El coro de cámara estuvo conformado por 12 integrantes que tenían diferentes grados de experiencia cantando en agrupaciones corales. No obstante, la mayor parte de los participantes no contaba con un proceso de lectura musical, siendo de esta manera, personas *amateurs* del estudio vocal. Se tuvieron en cuenta personas que integraran la Coral universitaria UIS, la Coral Gustavo Gómez Ardila y la Coral Voces de Santander.
- **Tiempo de montaje.** El tiempo para el montaje del repertorio fue de 4 meses, en relación al cronograma del proyecto de grado.

- **Estudio del repertorio.** A cada corista se le entregó una carpeta con las partituras de cada obra. Para su estudio independiente, se les compartió una base de datos que contaba con los midis y grabaciones de cada voz por separado.
- **Ensayos finales.** Se realizaron dos días de ensayo por semana, el primero se destinó a ensayar de manera independiente con cada cuerda, y el segundo, a ensayos generales. También, semanas previas al concierto de grado, se realizaron conciertos de difusión en lugares y eventos públicos de la ciudad.

3.4 Recursos

A continuación, se presenta una tabla que especifica los insumos y gastos aproximados que fueron necesarios durante la ejecución del proyecto.

Tabla 5. Insumos y gastos durante la ejecución del proyecto.

CONCEPTO	CANTIDAD	VALOR UNIDAD	VALOR TOTAL
Lugar De Ensayo	17	15.000	255.000
Papelería	11	7.000	77.000
Traslado del piano	17	14.000	238.000
Micrófonos con Soporte	4	80.000	320.000
Consola De Audio	1	900.000	900.000
Bafle	1	150.000	150.000
TOTAL			1.940.000

Nota: Elaboración propia.

Conclusiones

En el transcurso de este proyecto se pudo dimensionar la gran riqueza literaria con la que cuenta el municipio de San Vicente de Chucurí, así como también, la variedad de personas que han plasmado su vida y obra a través del tiempo, y muchas otras que esperan una oportunidad para ser escuchadas por medio de sus textos. Este panorama contribuyó a la comprensión de la importancia que tiene la preservación de la memoria cultural.

Del mismo modo, el reconocimiento que las composiciones de este proyecto brindan a los poetas permite, además, valorar el rol del compositor, motivando la continuidad de la creación musical en función de la poesía y las músicas andinas colombianas.

Finalmente, abordar la composición coral permitió descubrir nuevos caminos y desarrollar habilidades de escritura y análisis musical, que pueden ser útiles para futuros proyectos que quieran abordar la musicalización de textos poéticos.

Bibliografía

- Abadía-Morales, G. (1997). *Guabinas y mojíngangas*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Anaya Martínez, A. (2015). *Musicalización y arreglo para coro de cámara a cuatro voces, de tres poemas con temática ecológica de autores latinoamericanos, utilizando como medio de composición armonías contemporáneas y del siglo XX* [tesis de pregrado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio institucional. http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/pags/cat/popup/pa_detalle_matbib.jsp?parametros=173279|%20|1|1
- Aragón Farkas, L. E. (2018). *Diccionario folclórico colombiano*. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.12313/360>
- Argemira D. (2020). *San Vicente de Chucuri plan de acción 2020*. Recuperado de San Vicente de Chucurí - PLAN DE ACCIÓN 2020.pdf (esap.edu.co)
- Arias-Ruiz, M. E. (2016). *Las Músicas Foráneas y el Bambuco: La Mirada de un Músico Tradicional*. (Master's thesis). Recuperado de <https://reunir.unir.net/handle/123456789/4853>
- Añez Rothmann, J; & Añez Rothmann, V. (2013). *Dúo vocal de composiciones originales*, [tesis de pregrado, Pontifica Universidad Javeriana], repositorio institucional. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/11730>
- Balcázar, C. E. (2017). *La bandola en el trío de cuerdas andino colombiano* [Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata]. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64260>
- Bustamante, F. A. D. (2009). *Repertorio musical criollo latinoamericano, usos y prácticas en Venezuela, Perú, Argentina y Chile*. Doctoral dissertation, Universidad de playa ancha de ciencias de la educación.
- Cárdenas Rosero, C. E. (2023). *La música andina colombiana y el jazz en formato de trío típico instrumental*. Recuperado de <http://sired.udenar.edu.co/id/eprint/12422>
- Cuta Quintana, L. F. (2021). *Análisis musical de tres bambucos del maestro Jorge Camargo Spolidore en el altiplano cundiboyacense desde 1920 hasta 1940*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12209/16368>
- Delgado Arias, M. A. (2018). *“Atado a la orilla”*: musicalización de seis poemas de dos

- autoras santandereanas para un formato de cámara* [tesis de pregrado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio institucional. Recuperado de http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/pags/cat/popup/pa_detalle_matbib.jsp?parametros=184785|20|2|2
- González Rodríguez, D. Y. (2020). *Ciclo de canciones “oraciones del camino en géneros andinos colombianos”*. [Tesis de maestría, Universidad del bosque].
- Gradante, W. (2001), *Bambuco*, en Grove Music Online.
- Herrera, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna vol. I*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación. 5ta Edición*. México: McGRAWHILL. SA-2010.
- Hindemith, Paul. (1997). *Curso condensado de Armonía Tradicional*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Hoyos, J. H. (2014). *Una aproximación a la estructura rítmica del pasillo colombiano: un análisis desde la perspectiva de la teoría generativa de la música tonal*. *Ricercare*, (2), 113-126.
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://cursos.violinando.com/download/apoio/DICCIONARIO%20OXFORD%20DE%20LA%20MUSICA.pdf>
- Méndez, J. L. R. (2008). *Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo*. *Paideia Surcolombiana*, (13), 35-40. Recuperado de <https://journalusco.edu.co/index.php/paideia/article/view/1064/2070>
- Melo, M. E., & Baracaldo, P. (2012). *Música nacional: el pasillo colombiano*. Universidad de los Andes, Bogotá.
- Melo, M. E. (2013). *El pasillo entre Colombia y Ecuador: tema, variaciones y coda*.
- Melo Pinzón, A. M. (2018). *Musicalización de seis poemas en diversos géneros y formatos de música popular* [tesis de pregrado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio Institucional. Recuperado de http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/pags/cat/popup/pa_detalle_matbib.jsp?parametros=183167|%20|1|2

- Miñana, C. (1987). *Rítmica del bambuco en Popayán*. *A contratiempo*, 1, 46-55.
- Pinzón Urrea, J., & Pardo Tovar, A. (1961). *Rítmica y Melódica del Folclore Chocoano*. Monografía del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales.
- Rodríguez Ribero, L.A (2014). *Música y poesía*, [tesis de pregrado, Universidad Autónoma de Bucaramanga]. Repositorio institucional. Recuperado de 2014_Tesis_Rodriguez_Ribero_Luz_Angela.pdf (unab.edu.co)
- Rodríguez Melo, M. E. (2012). *Canción andina colombiana en duetos*.
- Rojas Cabra, L. F. (2017). "*Compadreando, Quipile y Cucunubá*": composición de dos pasillos santafereños tradicionales basados en el análisis de la estructura armónico-melódica de las obras *La Gata Golosa* y *Coqueteos del Maestro Fulgencio García*. Recuperado de <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/7841>
- Rojas, L. F. (2017). "*Compadreando, Quipile y Cucunubá*": composición de dos pasillos santafereños tradicionales basados en el análisis de la estructura.
- Restrepo Fogarassy, D. M. (2018). *Cantos al aire: una aproximación a la producción vocal-histórico-social de la canta de guabina*. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/37068>
- Salazar, R. (1991): *Venezuela es música*.
- Suárez, S. A. S. (2009). *Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia*. *Música, cultura y pensamiento*, 1, 115-130. Recuperado de Musica cultura y pensamiento01.indd (conservatoriodeltolima.edu.co)
- Seydel, Ute. (2014). *La constitución de la memoria cultural*. *Acta poética*, 35(2), 187-214. Recuperado en 14 de enero de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822014000200012&lng=es&tlng=es.
- Sanchez, D.M (2022). *El bambuco: características y etapas en la identificación musical de Colombia*. *Revista de folklore* (488), 116. Recuperado de <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf488.pdf>
- Javier Lopez, C; Del Pozo Gonzáles, L.S; y Rohde, M.L.(2019). *de la palabra escrita a la palabra cantada: la voz del pueblo en el poema musicalizado*. *Entre Paréntesis*, 8 (2), págs. 1-16. Recuperado de Vista do DE LA PALABRA ESCRITA A LA PALABRA

CANTADA: LA VOZ DEL PUEBLO EN EL POEMA MUSICALIZADO (unifal-mg.edu.br)

Vivas Quintero, M. L. (2022). *Planteamiento interpretativo del pasillo colombiano teniendo como referente exponentes del pasillo vocal.*

Villamil, A. (2013). *Guitarra Colombiana, explorando la música colombiana a través de la guitarra.*

Zuleta, A. (2013). *El método kodály en Colombia-fase ii.* Cuadernos de música, artes visuales

y artes escénicas, 8(1), 21-39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297027568002.pdf>

Anexos

Apéndice 1. Entrevista a Adelaida Rodríguez Garnica

Brayan: Me gustaría saber su trayectoria como escritora

Adelaida: Bueno, la literatura para mí fue una etapa de mi vida y pues he tenido la fortuna de participar en eventos importantes, ya sea a nivel departamental como también nacional. Estoy leyendo la biografía de uno de mis libros en ferias del libro, también en invitaciones, en encuentros de la Nueva poesía Colombiana del Banco de la República, en la Feria del Libro de la UNAB, acá en Bucaramanga y, también, en encuentros del Centro Cultural Jattin, específicamente en Cereté, cerca de Montería.

Brayan: ¿Cómo fueron esos inicios en la poesía?

Adelaida: Pues la poesía me escogió a mí, yo no la escogí a ella. Yo creo que el poeta nace, no se hace. Se perfecciona, que es diferente. Se perfecciona cuando ya tiene ese don. De pronto la gente que llega a la poesía tarde es que, aunque nació con el don, no se había dado cuenta, llegó muy tarde a su vida, de pronto ya en el otoño de su vida, en los años adultos. Pero sí, eso es una dádiva de Dios, como dicen algunos poetas, una dulce maldición.

Brayan: ¿Usted nació en San Vicente de Chucurí?

Adelaida: Sí, aunque mis padres no son de San Vicente de Chucurí, ahí nací yo y toda mi familia, mis hermanos.

Brayan: ¿Usted cómo cree que se ha desarrollado la poesía en San Vicente de Chucurí?

Adelaida: Pues creo que la poesía siempre ha sido la cenicienta, no solo en San Vicente de Chucurí, sino en Colombia. Han habido espacios y eventos a nivel del Ministerio de Cultura, pero sí, regionalmente no todos los sitios le dan esa importancia que tiene la literatura. Quizás de pronto le

dan mucho espacio al folklore, que me parece bien, porque también forma parte de la memoria cultural, pero la literatura, también forma parte de la memoria cultural, es el vestigio, las huellas que dejan la gente, y es el espejo de lo que sucede en una época. Cuando se quiere estudiar específicamente una época, se estudia la literatura y ahí los autores muestran lo que había en su época, su forma de ver el mundo, de ahí la importancia de la literatura y la poesía, porque es la visión del hombre desde el punto de vista emocional, donde él muestra sus sentimientos personales y deja fluir su parte interna y, pues, diría que es más íntima que el cuento, en algunas ocasiones por su prosa.

Brayan: Creería entonces que a la poesía le falta mucho más apoyo y relevancia.

Adelaida: si la gente supiera la importancia que tiene la poesía, quizás sí le darían la importancia que debería tener, Pero lastimosamente, todavía falta más apropiación de las memorias poéticas por parte del Ministerio de Cultura y de las personas que ayudan a este Ministerio, que llevan sus políticas culturales. Así como se crean talleres de música, también deben crearse talleres de poesía y cuento y ¿quienes dirigen estos talleres?, pues las personas que tienen su trayectoria, que son expertas y que pueden ayudar a otros.

Brayan: Con respecto a los poemas que recopilé, placeres tempranos y sentencias, ¿cuál fue el motivo e inspiración para escribir estos poemas?

Adelaida: Uno de los temas recurrentes míos en la poesía siempre fue el amor. El ser humano, sobre todo en su época temprana, recorre los caminos del amor. Cada uno pues tiene sus propias experiencias, no solo recorre los caminos del amor, sino también los caminos del desamor y, pues de acuerdo con mis poemas, muestran esas memorias del amor, de la esperanza, mi visión de las cosas, las sensaciones de ciertos momentos que se repiten en todos los seres humanos. Por eso, un

poema gusta, porque el ser humano se ve reflejado, otro ser humano que no es el autor se ve reflejado en esa letra, ¿por qué?, porque ellos tienen experiencias similares.

Brayan: Me gustaría que me hablara un poco del origen de estos poemas, ¿se encuentran en un libro, cierto?

Adelaida: Sí, es este libro, publicado por la Secretaría de Cultura de San Vicente de Chucurí, se llama “Los ausentes”. Pero no es mi único libro, tengo dos más que recogen mi poesía, uno para niños que se llama “Voy a preguntarle”, que está en formato electrónico en Ebook y lo pueden conseguir las personas en la web. También está el libro “Los ausentes”, pueden descargarlo por Amazon, y hay otro libro llamado “Sobre percepciones y deslices” que también está en Ebook.

Brayan: Señora Adelaida, ¿usted a que se ha dedicado y a que se dedica en este momento?

Adelaida: Pues mi trabajo siempre ha sido la pedagogía, yo he trabajado en primaria, secundaria y universidad. Trabajé con la UIS hace algunos años en algunas carreras, y pues es la forma de enseñar literatura, aunque he enseñado muchas otras cosas, pero uno tiene que enseñar lo que sabe, lo que más considera que maneja, y estudié pues mi licenciatura en lingüística y literatura, lo que me dio el fundamento, la perfección del don que Dios me dio.

Brayan: Una pregunta con respecto a este proyecto, ¿Qué opina sobre la musicalización de textos poéticos como herramienta de divulgación?

Adelaida: Pues es una forma excelente de hacer conocer a los poetas, siempre y cuando se mencione al autor. Esto genera curiosidad por la obra del autor, muestra a esos poetas anónimos que se pierden en el tiempo y que muchas veces, mueren algunos sin que nadie los conozca. Es una forma de hacerlos presentes en la vida de las personas.

Si usted analiza la historia de la poesía en sus inicios, en el período griego, el género inicia con música, o sea no estaba separada la poesía de la música, luego se separan. En ese tiempo le decían lírica, porque se hacía con el instrumento de la lira, pero siempre, el poema era recitado con un instrumento musical, se separa y luego se pierde en la memoria de la música la poesía. Si usted ve en los salmos del rey David en la Biblia, los salmos eran también cantados, y si usted mira, son poemas extensos con temáticas diferentes.

La poesía no es ajena a la música, solo que hemos perdido la memoria de esa música que había antes en los poemas, creándose de pronto algo tradicional como son algunas rimas populares, como el refrán, las coplas cantadas. Una copla, en la gran mayoría de las veces, hay alguien que toca la guitarra, sobre todo en ciertas regiones de Colombia, como Antioquia. Pero ella está presente, quizás no tenemos la conciencia de eso porque no sabemos la historia de la poesía, pero sí, la poesía y la música eran amigas inseparables.

Ojalá haya más músicos que quieran tomar poemas y hacerles sus partituras. En realidad, si usted mira algunas canciones de algunos cantantes y músicos, si usted saca la letra aparte, algunas son hermosos poemas. No estoy hablando de la música actual, sino de la música de los años 70's, 80's y 90's, porque ahora se han creado otras formas de música donde solamente el ritmo es lo que gusta a la gente, y la gente lo recita y canta sin estar conscientes de la letra, que si revisaran la letra quizás no lo cantarían, porque algunas letras no tienen de poesía nada, diría yo, una antipoesía.

Apéndice 2. Entrevista a Guillermo Velásquez Forero

Brayan: ¿Cuál ha sido su trayectoria como escritor?

Guillermo: Es bastante larga la trayectoria, porque eso inició con el descubrimiento de mi genialidad que se hizo en San Vicente de Chucurí en el colegio. Yo estaba en primero de bachillerato, y nuestro profesor de español Pascual Rojas Portilla nos puso a los niños una tarea después de la clase en la que nos enseñó la metáfora, y la tarea era escribir una pequeña composición sobre la quebrada de las cruces. Aunque no recuerdo bien si fue de libre elección, lo cierto es que yo hice la tarea y se la entregué al profesor, y él quedó asombrado y armó un escándalo, dijo que había descubierto a un escritor, que yo era un genio. Yo recuerdo que el profesor utilizó mi texto para humillar a los demás niños y hacerlos quedar mal, sobre todo a los de grado once. Fue allá y dijo que cómo era posible que un niño de primerito era capaz de escribir un texto así y ellos no.

Yo fui a parar al campo como niño obrerito, y como no podía recoger café porque las matas eran altas, yo tenía que recoger el café que se caía, que las lluvias tumbaban, junto con otros niños. Entonces, yo recuerdo que, en las horas de la tarde al finalizar el día, los obreros se reunían a contar historias, a tomar guarapo, a descansar, y esperar la hora de acostarse. Y mientras tanto, había una sesión de cuentería, una sesión de narración oral campesina. Eran muchos los cuentos que ellos contaban, casi todos de carácter terrorífico, fantásticos y con personajes de ultratumba; personajes escatológicos, mitológicos como el diablo, las brujas, los duendes, espíritus, todo eso, de modo que era una sesión de terror. Yo en el día sentía miedo de encontrarme con algunos de esos personajes en los caminos, en el monte, porque uno confundía esa realidad imaginaria con la realidad real, y creo que allá se me despertó a mí la afición por los mundos imaginarios, pero yo todavía no tenía

ni idea que iba a ser un creador de realidades imaginarias, un escritor. Ya cuando recobré los estudios en el Camilo Torres, ya había pasado por la experiencia del campo, ya tenía el espíritu preparado para ingresar a las realidades imaginarias a través de la literatura, a través del texto escrito y ya no oral.

Fue en Tunja cuando yo empecé a escribir, mientras estaba iniciando estudios en la UPTC, de modo empecé tarde, se podría decir, ya era en la época del 78. Ya en el año 80, creo que participé en un Concurso Nacional de Minicuentos, se le llamaba entonces al género, que ahora se le llama minificción. Empecé a escribir textos breves y brevísimos, no sé por qué, las circunstancias de la vida tal vez. Yo recuerdo es que, si yo no dejaba el texto terminado ese día, por la noche no podía dormir.

Envié ese texto a un concurso nacional que hacía la Universidad del Quindío, en Armenia a una revista que se llamaba Termita, que era la tragedia de un árbol que lo están cortando, un árbol humanizado, que lo estaban matando a hachazos. El texto fue seleccionado entre los mejores, y era de las primeras cosas que yo había escrito, ahí empezó mi proceso de escritura y también de formación. La mayor parte fue autodidacta y sigue siéndolo, Pero yo estudié luego en la Universidad de la Sabana la carrera de Lingüística y Literatura, luego volví a Tunja a la UPTC y estuve en una maestría en lingüística hispana, pero la abandoné, y luego estuve en una especialización en literatura y semiótica. O sea que mis estudios empezaron siendo científicos y pasaron a ser literarios, pues yo empecé estudiando física y matemáticas, estuve tres años en la universidad y terminé abandonando y dedicándome al vicio, digo yo, a la literatura en los estudios académicos, y mientras tanto iba escribiendo.

Mucha historia de la tragedia y criminalidad que ha vivido nuestro país está en mis libros, sobre todo en tres libros que son: Luz de fuga, Cacería de ángeles, que tiene 180 páginas, y otro que se llama Luna de espantos. Hay otro que se centra ya en hechos históricos, que utiliza nombres propios

de lugares y acontecimientos llamado Historias malparidas, en ese casi todo es violento. Otro sobre la violencia innata del ser humano que se llama Señales de Caín, otro sobre lo azaroso y peligroso que es el ser humano que se llama el Ángel diabólico y otro se llama Caída del héroe. Ese es el tema predilecto de mi obra, para el caso de la poesía ese también es mi tema predilecto.

Brayan: ¿Cómo fueron sus inicios en la poesía?

Guillermo: Intenté escribir poesía para niños, porque una profesora me dijo que escribiera para niños, precisamente en San Vicente de Chucurí. Eso hace poco, unos quince años tal vez, intenté hacerlo, pero creo que fracasé, sin embargo, hay dos libros de poesía para niños y un par de textos que se utilizaron ya con niños y funcionaron muy bien, pero los libros son inéditos, es poesía también breve. Quién sabe si eso funcione algún día, si alguien se atreve a publicarlos. La mayor parte de mi obra todavía está inédita y tengo miedo de que me muera y la obra se quede inédita, porque eso se iría a desaparecer.

En poesía tengo tres libros, uno trabajado a lo largo de por lo menos treinta años que se llama 101 amor, pero en número, el otro se llama El breve amor, que son textos muy breves y muy bellos, estuvo en un concurso departamental, también fue propuesto para ganar y ser publicado, pero sigue inédito, no pasó nada; y otro que va en marcha, que aún no sé muy bien el título.

Hay cinco libros publicados de poesía social, de poesía política, de poesía sobre la tragedia humana. He leído en algunas partes que dicen que no hay sino un solo tema en la literatura, es el drama universal del ser humano. Pues ese es el único tema de mi obra, excepto el amor y algunas cosas para niños que he trabajado en la poesía en los cinco libros publicados, los cuales cuentan con premios nacionales.

Hay un libro inédito de poesía que se llama “Travesía de la noche”, y también incluso tengo textos de corte político, y creo que en ese libro está “Inventario del sobreviviente”, texto que usted ha tenido la generosísima bondad de utilizarlo, algo que es para mí un privilegio.

Brayan: ¿Cuál fue su motivo e inspiración al escribir Inventario del sobreviviente?

Guillermo: mi obra obedece a lo que algunos grandes escritores han manifestado acerca de la misión de la literatura, que es la de ser una forma de combate, una forma de lucha contra la injusticia social, una lucha como decía Don Quijote, para deshacer agravios y sinrazones. Una lucha de carácter grotesco contra poderes gigantes, contra maquinarias criminales. Entonces ha sido mi obra eso, una forma de combate y lucha, pero también por la vida. Ese poema Inventario del sobreviviente, lo que ahí logré plasmar es lo que uno siente cuando se le mueren sus seres queridos, por eso tal vez ha gustado tanto el texto.

Es un texto muy afortunado, que desde luego que me ha salido del alma porque se me han muerto mi papá, mi mamá, mis dos hermanos menores, Augusto y Hugo, mis dos cuñados, que fueron asesinados en San Vicente de Chucurí, muchos amigos y compañeros de la escuela, colegio, vecinos; todos ellos hacen parte de la historia de la vida de uno, entonces uno tiene muchos muertos encima, por eso yo me considero sobreviviente y el inventario que me queda es lo que usted ya ha leído en el poema. Doloroso y triste, pero creo que he logrado acertar con un trabajo poético de gran calado humano que llega profundo al corazón y al alma del lector, en eso me siento, yo diría que feliz.

Brayan: ¿Cómo cree que se ha desarrollado la poesía en San Vicente de Chucurí?

Guillermo: No tengo información al respecto, no conozco, por lo que yo me vine de San Vicente de Chucurí hace cincuenta años. Me vine para Bucaramanga a terminar mis estudios de bachillerato y luego inicié estudios universitarios. Mis viajes a San Vicente de Chucurí fueron muy esporádicos,

a visitar a mi papá muy rara vez. Perdí el contacto con la cultura de San Vicente de Chucurí, solamente a través de mi hermano Augusto cuando él estaba allá, él era el que me contaba solo el baño de sangre que estaba sufriendo San Vicente de Chucurí bajo el terror de grandes organizaciones criminales, incluidas las organizaciones criminales del Estado, es decir, la fuerza pública. De allí salieron muchos textos que están en mis libros y en mis poemas, pero realmente, yo puedo decir, que perdí el contacto con la cultura de San Vicente de Chucurí, Pero, yo la cultura la había vivido, y soy producto de la cultura de San Vicente. Soy chucureño nacido, criado, malcriado, sufrido y sobrevivido. Esa cultura, muy agresiva, muy fiestera, muy violenta, con mucho alcohol, con mucho machismo, muchísimo humor, humor negro y una gran riqueza de la tradición oral campesina tanto en verso como en narrativa.

Sé que se han publicado algunos libros, recientemente el libro de mi amigo Eduardo Rueda. algo que me envió alguien hace mucho tiempo en San Vicente de Chucurí cuando estaba empezando a escribir, que era de Daniel Ferreira, uno de los más grandes escritores del país, como novelista, pero no conozco la obra de él tampoco, porque no me ha quedado tiempo.

Brayan: ¿Qué opina sobre la musicalización de textos poéticos como herramienta de divulgación?

Lo considero como otra dimensión. La madre de las artes es la música, porque su lenguaje es universal, entonces, que una expresión artística tan sublime como la música se compadezca de la pobreza de la poesía, pues es una fortuna, un privilegio. Que un artista de la música tenga la condescendencia de bajarse a la humildad de un texto literario para realzarlo y convertirlo en parte de una composición musical, yo no creo que un escritor espere que le ocurra eso en la vida.

Apéndice 3. Partitura inventario del sobreviviente

Inventario del sobreviviente

Bambuco

Música: Brayan José Suárez Gómez

Poesía: Guillermo Velázquez Forero

Adagio

Soprano
yo no sé A - quí

Alto
Yo no sé qué/ha - cer con tan-tos muer - tos a - quí.

Tenor
yo no sé con tan-tos muer - tos a - quí

Bass
Yo no sé qué/ha - cer con tan-tos muer - tos a - quí

Moderato

S.
no sé qué/ha-cer con tan-tos muer - tos

A.
bacumbacumba di di rin no con tan-tos muer - tos

T.
bacumbacumba di di rin no con tan-tos muer - tos

B.
da-ba-da-ba-da dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

14

S. si/elol - vi-do nose/ha-ce car - go de e - llos pe-san

A. si/elol - vi-do no se/ha ce car - go de e - llos plim plim plim plim pe-san

T. Si el no se ha - ce car - go de e - llos plim plim plim plim pe-san co -

B. si el ol - vi-dodum dum car - go de e - llos dum dum pe-san

20

S. co-mo/unpla - ne - ta de plo - mo so - bre mis hom-

A. co-mo/unpla - ne - ta de plo - mo so bre mis hom-

T. mo/un pla - ne - ta de plo-mo so - bre mis hom-

B. dum dum dum dum dum so - bre

25

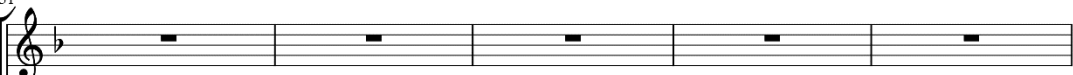
S. - bros uhm


A. - bros dudum, du du dum - dum bacumbacumba bacumbacumba


T. - bros de - sen-car-na - dos bacumbacumba bacumbacumba

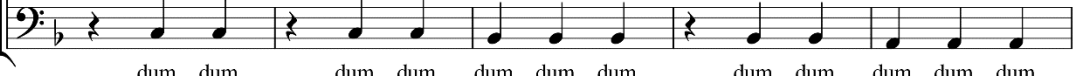
B. - mis hom - brose - sen-car-na - dos dum dum dum dum dum

31

S. 


A.  bacumbacumba bacumbacumba bacumbacumba bacumbacumba bacumbacumba


T.  bacumbacumba bacumbacumba bacumbacumba bacumbacumba bacumbacumba

B.  dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

36

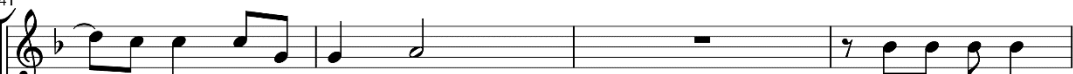
S.  uh los va - cí-os se vanjun-tan-

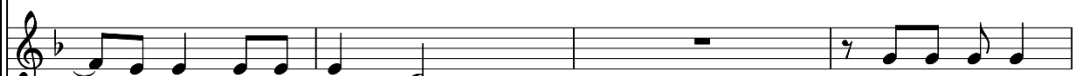
A.  bacumba cumba dudum, du du dum - dum los va - cí-os se vanjun-tan-


T.  bacumba cumba de - sen-car-na - dos plim plim plim


B.  dum dum dum bro de - sen-car-na - dos dum dum dum

41

S.  - do for - man a - bis - mos plim plim plim plim

A.  - do for - man a - bis - mos plim plim plim plim

T.  plim plim plim ba-cum-ba-cum-ba ba-cum-ba-cum-ba a -

B.  dum dum dum dum ba dum dum a -

45

S. a - gu - je - ros ne - gros u - na tro - ne - ra / in - men - sa

A. a - gu - je - ros ne - gros uh da - ba - da - ba - da u - na tro - ne - ra / in - men - sa sin fon - do

T. gu - je - ros ne - gros uh dum dudum u - na tro - ne - ra / in - men - sa

B. gu - je - ros ne - gros dum dum dum u - na tro - ne - ra in - men - sa sin fon - do

52

S. sin fon - do / en el a - bra - zo due - le

A. sin fon - do / en el a - bra - zo due - le

T. sin fon - do / en el a - bra - zo due - le

B. dum dum dum dum en el a - bra - zo dum dum dum

57

S. más el ca - mi - no los pa - sos su - fren di - fí - cil es ca - mi - nar a - sí

A. más el ca - mi - no u di - fí - cil es

T. más el ca - mi - no los pa - sos su - fren di - fí - cil es ca - mi - nar a - sí

B. dum dum dum dum los pa - sos su - fren dum dum dum dum

63

S. 1.
lle-van-do/a-cues - tas es-ta/al-ga-ra-bí - a de si-len - cios uhm uhm losva

A. 1.
lle-van-do/a-cues - tas es-ta/al-ga-ra-bí - a de si-len - cios uhm uhm losva

T. 1.
es-ta al - ga-ra-bí - a de si-len - cios uh uh

B. 1.
es - ta/al - ga-ra-bí - a de si-len - cios uh uh

70

S. 2.
de si-len cios A - bro la ven-ta - na y me/a-sal - ta u-na in - va-

A. 2.
de si-len - cios a - bro y me/a-sal - ta u-na in - va-

T. 2.
de si-len - cios a - bro y me/a-sal - ta u - na in - va-

B. 2.
de si-len - cios dum dum dum dum dum dum u - na_ in - va-

78

S. 2.
sión deau-sen - cías cre-ce el des - fi - le

A. 2.
sión deau-sen - cías plim plim plimplim cre-ce el des - fi - le el des - fi - le

T. 2.
sión deau-sen - cías plimplimplimplim cre-ce el des - fi - le eldes-fi - le

B. 2.
sión deau-sen - cías dum dum cre-ce dum dum dum dum dum dum

85

S. de so-le-da - des que lle - gan a bus - car-

A. de so-le-da - des lle - gan a bus - car - me

T. u so-le - da - des plimplim plimplim plim plimplim

B. de so - le - dad dum dum dum dum dum dum

91

S. - me a bus - car - me

A. e - llas vie - nen ya a bus - car - me

T. e - llas vie - nen ya a bus - car - me

B. e - llas vie - nen ya a bus - car - me

rit.

Apéndice 4. Partitura de placeres tempranos.

Placeres tempranos

Pasillo

Música: Brayan José Suárez Gomez
Poesía: Adelaida Rodríguez Garnica

Andantino

The first system of the musical score is for the first four measures. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part begins with a treble clef and a 3/4 time signature, singing 'la ra la ra la ra la la'. The Alto part starts with a rest, then enters with 'plim plim plim plim plim plim du ru'. The Tenor part also starts with a rest, then enters with 'uh du ru ru ru ru du ru'. The Bass part begins with a bass clef and a 3/4 time signature, singing 'dum dum dum dum dum rum dum dum du ru ru'. The tempo is marked 'Andantino'.

Soprano
la ra la ra la ra la la

Alto
plim plim plim plim plim plim du ru

Tenor
uh du ru ru ru ru du ru

Bass
dum dum dum dum dum rum dum dum du ru ru

The second system of the musical score covers measures 5 through 8. It continues with the four vocal parts. The Soprano part starts with a measure rest, then sings 'la ra la ra la ra la la la la la la la la Fí - ja -'. The Alto part starts with a measure rest, then sings 'uh plim plim plim uh la la Fí - ja -'. The Tenor part starts with a measure rest, then sings 'uh plim plim plim plim plim uh la la Fí - ja'. The Bass part starts with a measure rest, then sings 'dum dum dum dum la la la la la la la la la la la la dum dum dum dum'. A double bar line with a repeat sign is placed after the eighth measure.

S.
la ra la ra la ra la la la la la la la la Fí - ja -

A.
uh plim plim plim uh la la Fí - ja -

T.
uh plim plim plim plim plim uh la la Fí - ja

B.
dum dum dum dum la la la la la la la la la la la la dum dum dum dum

2

11

S. te a - mor mí - o en la ma - ña - na que

A. te Fí - ja - te / a - mor mí - o en la ma - ña - na que

T. te a - mor mí - o la ra la la ra la ra la en la ma - ña - na que

B. dum a - mor mí - o dum dum dum dum dum dum du ru ru

16

S. na - ce en la for - ma per - fec - ta de mis la - bios

A. na - ce en la for - ma - per - fec - ta de mis la - bios

T. na - ce dum dum la ra la la plim plim plim plim de mis la - bios

B. dum dum la ra la dum dum la ra la la for - ma de mis la - bios

21

S. en có - mó me que - da es - te ves - ti - do

A. plim plim plim plim uh plim plim plim plim

T. uh uh plim plim plim plim plim plim

B. uh uh dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum du ru ru

26

S. fi - ja-te/en la flor que pre-su-ro-sa se/a-bre a la

A. fi - ja-te/en la flor que pre-su-ro-sa se/a-bre a la

T. plim fi - ja - te que se a - bre la ra la la ra la ra la a_____ la

B. dum dum dum dum dum dum que se a - bre dum dum dum dum

31

S. ve - ra del ca - mi - no en la son-ri-sa ma - ña-ne - ra de la gen-te

A. ve - ra del ca - mi - no en la son-ri-sa ma - ña-ne - ra de la gen-te

T. ve - ra del ca - mi - no uh du ruru ma - ña-ne_ ra de la gen-te

B. dum dum du ru ru dum dum la ra la dum dum du ruru dum dum dum de la gen-te

37

S. que/a-ce - le-ra sus pa-sos ya tar - dí - os fi - ja -

A. plim plim plim plim uh_____ plim plim plim plim plim uh uh_____

T. uh uh_____ la la la uh Fí - ja -

B. uh_____ dum dum dum dum uh_____ fí-ja - te fí-ja-

4

43

S. te a-mor mí - o en el tí - mi-do mi - rar demis

A. — fi-ja-te fí - ja-te/a - mor en el mi - rar demis

T. te a-mor mí - o en el tí - mi-do mi - rar demis

B. te fi-ja-te/a-mor mí - o fí - ja-te/a - dum dum dum dum dum dum du ru ru

48

S. o - jos la ra la ra la ra a los tu-yos

A. o - jos que bus - can ex - tra - ña-bles a los tu-yos

T. o - jos que bus - can ex - tra - ña-bles a los tu-yos

B. dum dum la ra la dum dum du ru ru dum dum ex - tra - ña-bles a los tu-yos

53

S. y/ob - sé-quia-me co-mo en o-tros dí - as co-mo/e-ra/a-

A. y/ob - sé-quia-me co-mo en o-tros dí - as co-mo/e-ra/a-

T. ob - sé - quia - me y/ob-sé-quia - me tu/a - mor

B. ob - sé - quia - me dum dum dum dum dum dum dum dum du ru ru

57

S. yer siem - pre mi/a - mor lo/has he - cho siem -

A. yer siem - pre mi/a - mor lo/has he - cho siem _____

T. co - mo lo/has he - cho siem - pre lo/has he - cho siem -

B. dum co - mo lo/has he - cho siem - pre dum dum dum dum dum dum dum dum du ru ru

61

S. pre mien - tras to - massor - bo/a sor - bo un ca - fé ca -

A. pre mi a - mor _____ sor - bo/a sor - bo un ca - fé ca -

T. pre dum dum dum dum dum dum dum dum dum un ca - fé ca -

B. dum dum dum dum sor - bo/a sor - bo/a sor - bo dum dum

65 To Coda

S. lien - te e - se be - so ma - tu - ti - no

A. lien - te plim plim plim e - se be - so ma - tu - ti - no

T. lien - te plim plim plim e - se be - so ma - tu - ti - no la

B. dum dum dum dum dum dum dum ma - tu - ti - no dum dum dum

6

70

S. plim plim plim plim uh uh uh

A. plim plim plim plim uh plim plim plim plim plim plim

T. la ra la ra la la la la ra la la la la la ra la ra

B. dum dum dum dum dum dum dum du ru ru dum dum du ruru

74

D.S. al Coda

S. la la la la la la la la e-se

A. la la la la la la la la e - se be -

T. la la la la la la la uh e - se be -

B. dum dum dum dum dum dum dum dum uh dum dum dum dum

79

S. be - so ma - tu - ti - no la la

A. so ma - tu - ti - no la la

T. so ma - tu - ti - no la la

B. dum ma - tu - ti - no la la

Apéndice 5. Partitura de sentencias

Sentencias

Vals andino

Poesía: Adelaida Rodríguez Garnica
Música: Brayan José Suárez Gómez

Soprano

Uh

Alto

dum dum dum dum dum dum dum dum

Tenor

Uh dum dum

Bass

Dum dum dum Dum dum dum dum Dum

6

S.

uh uh

A.

dum dum dum uh dum dum dum dum dum dum

T.


dum dum dum dum dum uh uh

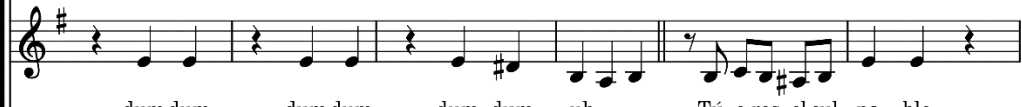
B.


dum dum dum dum dum uh Dum dum dum dum Dum dum dum

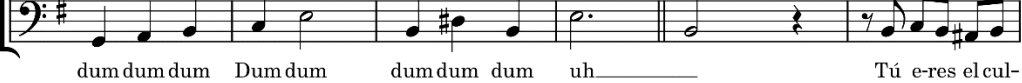
2

12


S.  uh Tú e-res el cul - pa - ble


A.  dum dum dum dum uh Tú e-res el cul - pa - ble

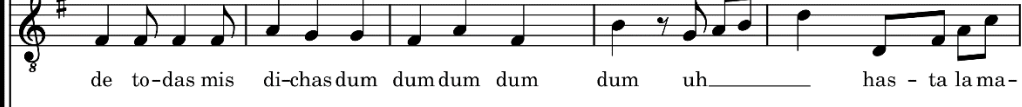
T.  dum dum dum uh uh


B.  dum dum dum Dum dum dum dum uh Tú e-res el cul -

18


S.  de to-das mis di-chas des-de la pe - que - ña has - ta la ma -

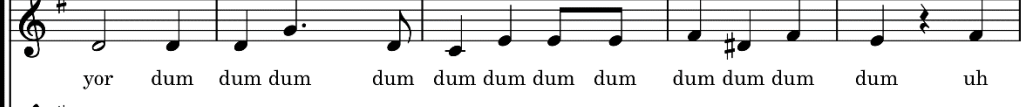
A.  de to-das mis di-chas dum dum du ru dum dum dum has - ta la ma -

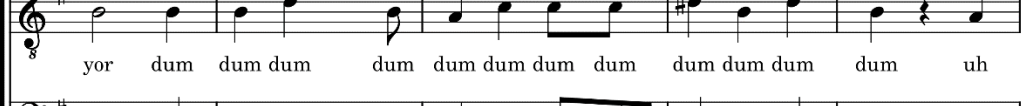
T.  de to-das mis di-chas dum dum dum dum dum uh has - ta la ma -

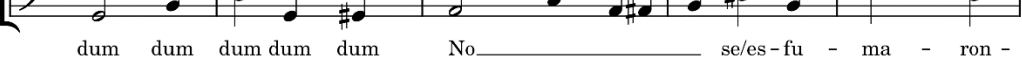
B.  pa-ble de mis di-chas dum dum dum dum

23

S.  yor de mis dul-ces sue - ños que no se/es - fu - ma - ron

A.  yor dum dum dum dum dum dum dum dum dum uh

T.  yor dum dum dum dum dum dum dum dum dum uh

B.  dum dum dum dum No se/es - fu - ma - ron -

28

S. al ver-se to - ca-dos por tu re-den-ción tú e-res el cul - pa - ble

A. uh dum dum dum dum Tú e-res el cul - pa - ble

T. uh dum dum dum dum uh

B. ron Uh dum dum Tú e-res mi a -

34

S. del cri-men per - fec - to ma-tas-te la ra - bia de mi co-ra -

A. del cri-men per - fec - to dum dum du ru dum dum dum de mi co - ra -

T. del cri-men per - fec - to dum dum dum dum uh de mi co-ra -

B. mor cri-men per - fec - to dum dum dum dum

39

S. zón de ro-bar-le/al vien - to po - é - ti - cas a - las

A. zón dum dum dum dum dum dum dum dum dum uh

T. zón dum dum dum dum dum dum dum dum dum uh

B. dum dum dum dum dum po - é - ti - cas a

4

44

S. pa-ra/al-zar al vue - lo bus-can-do/el a - mor

A. uh dum dum dum dum dum dum

T. uh dum dum dum dum dum dum

B. las dum dum dum bus-can-do/el a - mor

48

S. tú e-res el cul - pa - ble de mis fan-ta - sí - as pues tu/es-

A. dum tú e-res el cul - pa-ble de mis fan-ta - sí - as

T. tú e-res el cul - pa - ble de mis fan-ta - sí - as

B. dum dum dum dum dum dum dum dum

52

S. pí - ri - tu her - mo - so melas des - per - tó

A. dum dum uh melas des - per - tó des-per -

T. pues tu/es - pí-ri-tu/her-mo - so melas des - per - tó des-per -

B. dum dum dum dum dum des - per - tó

56

S. de es - ta con - fian - za que/im-pri-mo/en las co - sas

A. tó tú e - res el cul - pa - ble mi/a -

T. tó dum dum dum dum dum dum

B. dum des - per - tó dum dum dum dum dum dum

60

S. de/ha-ber - me en - se - ña - do a vi-vir me - jor

A. mor dum dum uh a vi-vir me - jor mi a -

T. de/ha-ber - me en - se - ña - do a vi-vir me - jor mi a -

B. dum dum dum dum dum dum dum dum

64

S. tú e-res el cul - pa - ble y yo te con - de - no re-cai-ga so-bre

A. mor tú e - res el cul - pa - ble re-cai-ga so-bre

T. mor dum dum dum dum dum dum so - bre -

B. dum uh dum dum dum dum dum dum

6

69

1. 2.

S. ti to - da mi ben - di - ción uh_____ ti

A. ti to - da mi ben - di - ción uh_____ ti uh_____

T. ti to - da mi ben - di - ción uh ti

B. dum mi ben - di - ción uh_____ dum uh_____

74

S. to - da mi ben - di - ción

A. to - da mi ben - di - ción

T. uh_____ to - da mi ben - di - ción

B. mi ben - di - ción

Apéndice 6. Partitura de te necesito

Te necesito

Guabina

Música: Brayan José Suárez Gómez

Poesía: Marshall Adrian Orduz Ramirez

Moderato

Soprano
Du-ru - ru - ru du-ru - ru - ru du-ru-ru-ru-ru

Alto
plim plim plim plim plim du-ru-ru-ru-ru

Tenor
sha sha uh sha sha

Bajo
dum dum dum du-ru-ru-dum dum

6

S.
du-ru-ru-ru-ru ru uh du-ru - du - ru

A.
du-ru-ru-ru-ru ru - uh du-ru - du - ru

T.
sha sha sha - sha sha - sha - sha - sha uh

B.
dum dum dum dum dum dum dum dum dum du-ru-ru-

2

11

S. du-ru - ru - ru du-ru-ru-ru-ru du-ru-ru-ru-ru uh -

A. du-ru - ru - ru du-ru-ru-ru-ru du-ru-ru-ru-ru uh -

T. sha sha uh sha sha sha sha uh

B. dum dum dum du-ru-ru dum dum dum dum uh

16

S. ah Te-ne-ce-si-to sí te ne-ce - si - to por-que soy a-ve

A. ah Te-ne-ce-si-to sí te ne-ce - si - to uh ah

T. ah Te-ne-ce-si-to sí te ne-ce - si - to Uh ah

B. ah Te-ne-ce-si-to sí dum dum dum dum dum dum dum

22

S. que-vue-la/en tu vien-to por-que soy es-tre-lla que/a-

A. vue-la/en tu vien-to plim plim plim por-que soy es-tre-lla que/a-

T. ah ah sha sha sha sha uh que/a-

B. dum dum dum dum dum dum dum dum dum que/a

27

S. lum-bra en tus no-ches por-que soy la bri-sa que/em pu-ja tu ve-

A. lum-bra en tus no-ches por-que soy la bri-sa que/em-pu-ja tu ve-

T. lum-bra en tus no-ches sha sha uh que/em-pu-ja tu ve-

B. lum bra en tus no ches dum dum dum que/em pu ja tu ve

32

S. le-ro te ne-ce-si-to si, te ne-ce-si-to

A. le-ro te ne-ce-si-to si, te ne-ce-si-to

T. le-ro sha sha uh te ne-ce-si-to

B. le ro dum dum dum dum dum dum

4

36 1. 2.

S. por-que/en el de - sier - to de mi vi - da

A. ah ah ah por-que/en el de - sier - to de mi vi - da

T. ah ah ah sha sha sha sha sha sha

B. dum dum dum dum dum dum dum dum du ru ru

41

S. e - res o - a - sis de/es - pe - ran - za y/en el si -

A. e - res o - a - sis de/es - pe - ran - za

T. du - ru - ru e res es - pe - ran - za y/en el si -

B. ru du ru ru e res es pe ran za dum dum dum

46 // *Ad libitum*

S. len - cio de mis so - le - da - des e - res can - tar

A. plim plim plim de mis so - le - da - des uh

T. len - cio de mis so - le - da - des uh

B. dum dum dum dum dum dum uh

5

51

S. de los can - ta - res uh Te - ne - ce - si - to sí te ne - ce -

A. de los can - ta - res uh Te - ne - ce - si - to sí te ne - ce -

T. _____ uh Te - ne - ce - si - to sí te ne - ce -

B. _____ uh Te ne ce si to sí dum

56

S. si - to por - que soy a - ve que - vue - la / en tu vien - to

A. si - to uh ah vue - la / en tu vien - to plim plim plim

T. si - to Uh ah ah ah sha sha

B. dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

6

62

S. por-que soy es - tre - lla que/a-lum-bra en tus no - ches por-que soy la

A. por - que soy es - tre - lla que/a-lum-bra en tus no - ches por - que soy la

T. sha sha uh que/a-lum-bra en tus no - ches sha sha

B. dum dum dum que/a lum bra en tus no ches dum dum

67

S. bri - sa que/em pu - ja tu ve - le - ro te ne-ce-si-to sí, te ne-ce-

A. bri - sa que/em-pu - ja tu ve - le - ro te ne-ce-si-to sí te ne-ce-

T. uh que/em-pu - ja tu ve - le - ro sha sha sha sha

B. dum que/em pu ja tu ve le ro dum dum dum dum

72

S. si - to te ne-ce-si-to sí, te ne-ce - si - to

A. si - to te ne-ce-si-to sí, te ne-ce - si - to

T. uh sha uh te ne-ce - si - to

B. dum te ne ce si to du ru ru dum dum dum dum dum

77 **rit.** - -

S. te ne-ce-si-to si, te ne-ce - si - to uh_____

A. te ne-ce-si-to si uh_____

T. te ne-ce-si-to si uh_____

B. dum te ne-ce-si-to si uh_____