

“Recordando a Salospi”, Tríptico para Cuarteto Típico Colombiano

José Yebrail Londoño Díaz

Asesor:

Daniela Hernández Contreras

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades – ECSAH

Programa de Música

UDR Cali, mayo, 2025

“La música y la poesía tocan en una misma lira.”

— Tomas de Iriarte

Tabla de Contenido

Introducción.....	9
Justificación.....	10
Objetivos.....	12
Objetivo General.....	12
Objetivos Específicos.....	12
Marco Teórico.....	13
Establecimiento de los Elementos Programáticos.....	13
En las Estepas del Asia Central.....	15
Sijú: Poema Para Octeto Típico.....	22
Desarrollo Metodológico.....	26
Proceso de Creación.....	27
Recordando a Salospi, Tríptico para Cuarteto Típico Colombiano.....	30
I - Valle de las Esfinges.....	31
II - Sol de Los Venados	39
III – Entre Bejucos.....	47
Conclusiones.....	53

Lista de Tablas

Tabla 1	14
Elementos musicales en Las Estepas del Asia Central	14
Tabla 2	20
Elementos musicales en Sijú: Poema para Octeto Típico	20
Tabla 3	28
Estructura general del Tríptico, Recordando a Salospi	28
Tabla 4	29
Elementos musicales en Valle de las Esfinges	29
Tabla 5	30
Morfología de El Valle de Las Esfinges (pasillo)	30
Tabla 6	32
Elaboración del motivo del “canto de Salospi”	32
Tabla 7	37
Elementos Musicales en Sol de Los Venados	37
Tabla 8	40
Morfología de Sol de Los Venados (danza)	40
Tabla 9	44
Elementos musicales en Entre Bejucos	44
Tabla 10	46
Morfología de Entre Bejucos (bambuco)	46

Lista de Figuras

Figura 1	16
Inmensidad de La Estepa.	16
Figura 2	16
Inmensidad de La Estepa, compás 45 y siguientes.	16
Figura 3	17
Canto Ruso	17
Figura 4	18
Paso de La Caravana	18
Figura 5	18
Canto Oriental y Paso de La Caravana	18
Figura 6	19
Canto Oriental	19
Figura 7	19
Textura Estratificada	19
Figura 8	22
Cerbero	22
Figura 9	22
Acercándose	22
Figura 10	22
Paso a paso	22
Figura 11	23
En gris pausa	23
Figura 12	23
“Cerbero, acercándose paso a paso en gris pausa”	23
Figura 13	24
Ruta metodológica	24
Figura 14	32
Contraste de componentes	32
Figura 15	34
Motivo del canto de Salospi	34
Figura 16	34
Primera variación de “El canto de Salospi”	34
Figura 17	36
Textura contrapuntística y de contraste de elementos	36
Figura 18	37
Variación melódica del canto de Salospi	37
Tabla 8	41
Morfología de Sol de Los Venados (danza)	41
Figura 19	42
Sol de Los Venados - Introducción	42
Figura 20	43
Sol de Los Venados - Sección A	43
Figura 21	44

Sol de Los Venados - Inicio sección B	44
Figura 22	45
Sol de Los Venados - Pasaje de Puente	45
Figura 23	48
Entre Bejucos - Introducción	48
Figura 24	49
Entre Bejucos - Sección B	49

Resumen

Este proyecto de investigación creación desglosa las etapas del proceso compositivo para la creación de un tríptico para cuarteto típico colombiano con enfoque programático, basadas en el poema “Recordando a Salospi”, por medio de la búsqueda de dos referentes teóricos, de cuyo análisis se seleccionaron los insumos que sustentaron el proceso de composición de obra. Las etapas cruciales para el desarrollo de este proyecto de investigación creación, contemplan el análisis pormenorizado de dos obras extraídas del lenguaje sinfónico y de las músicas andinas colombianas: En Las Estepas del Asia Central, de Alexander Borodín y Sijú: Poema Para Octeto Típico, de Héctor Fabio Torres, por su solidez y coherencia para correlacionar guion programático y música. Posteriormente al análisis, se procedió con la implementación de los procedimientos y artificios compositivos que fundamentan el discurso musical de los referentes analizados a través de una clasificación de los mismos, para proseguir con las etapas de experimentación y creación de obra, como síntesis de la consolidación de los resultados obtenidos en las fases previas a la composición de la obra. En este documento, el lector no solo encontrará cómo se integraron las técnicas, procedimientos y artificios estudiados, sino también las indagaciones sonoras realizadas, en procura del balance entre ideas extra musicales, la morfología y el formato instrumental de cuarteto típico colombiano.

Palabras clave: *Tratamiento Programático, Obra Andina Colombiana, Cuarteto Típico Colombiano.*

Abstract

This research-creation project delineates the stages of the compositional process involved in the creation of a triptych for traditional Colombian quartet, conceived with a programmatic approach and inspired by the poem “Recordando a Salospi.” The work is grounded in the exploration of two theoretical references, from whose analysis key compositional resources were extracted to support the creative process. The development of the project centers on a detailed examination of two musical works drawn respectively from the symphonic repertoire and Colombian Andean music: *In the Steppes of Central Asia* by Alexander Borodin, and *Sijú: Poem for Traditional Octet* by Héctor Fabio Torres. These works were selected for their structural integrity and their effectiveness in articulating a coherent relationship between programmatic narrative and musical discourse. Following this analytical phase, compositional procedures and devices identified in the reference works were systematized and applied, serving as the foundation for the experimentation and creation stages of the compositional process. These final stages synthesize and consolidate the findings from the preceding analytical work. This document offers the reader an account not only of how specific techniques, procedures, and compositional strategies were integrated, but also of the sonic explorations undertaken in pursuit of equilibrium between extra-musical content, musical morphology, and the instrumental idiom of the traditional Colombian quartet.

Keywords: *Programmatic approach, Colombian Andean musical work, Traditional Colombian quartet.*

Introducción

El presente trabajo de investigación creación se enmarca en la línea de profundización en Arreglos y Composición del programa de Música de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD. Tiene como eje temático la música programática, entendida como aquella que busca narrar o evocar ideas, imágenes, paisajes o emociones a través del lenguaje musical, sin recurrir necesariamente a palabras o textos explícitos.

La propuesta gira en torno al análisis sistemático y reflexivo de dos referentes teóricos fundamentales, los cuales servirán de base conceptual para el desarrollo compositivo de tres obras musicales inspiradas en el poema “Recordando a Salospi”, del escritor caleño Jaime Murgueitio. Este proceso creativo busca establecer un diálogo entre literatura y música, donde el contenido poético actúe como proceso narrativo y emocional en la configuración de un discurso musical con carácter programático.

La experimentación sonora y compositiva se desarrollará teniendo en cuenta elementos rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos, con el fin de construir una estética coherente con los principios de la música programática. Además, se contempla como criterio fundamental el uso del cuarteto típico colombiano como formato instrumental, en el cual se explorarán las posibilidades tímbricas y expresivas propias de cada instrumento.

A lo largo del trabajo se buscará una comprensión profunda de las obras referenciadas ya seleccionadas, tanto desde lo estructural como desde su intención discursiva, con el propósito de que sus aportes conceptuales y técnicos puedan ser incorporados creativamente en las composiciones resultantes. De este modo, se pretende contribuir no solo al enriquecimiento del repertorio académico y artístico del programa, sino también al fortalecimiento de un enfoque interdisciplinario entre la música, la literatura y la identidad cultural.

Justificación

“Recordando a Salospi”, Tríptico para Cuarteto Típico Colombiano, permite desplegar nuevas concepciones para la composición de música andina colombiana desde una perspectiva académica mediada por el tratamiento programático como eje temático. El ejercicio compositivo que condujo a la consecución de este grupo de tres piezas que además contribuyen a nutrir el repertorio musical andino colombiano, puede orientar procesos de creación musical que contemplen integrar en su desarrollo aproximaciones interdisciplinarias, aportando un claro ejemplo de la capacidad de la música y la poesía para asociarse en procesos de composición musical, como método alternativo para compositores que deseen diversificar sus formas de expresión artística.

Como seres humanos, nuestra dependencia de la naturaleza va más allá de la mera provisión de necesidades materiales y físicas; abarcando también aspectos más profundos e igualmente vitales para nuestra existencia (Wahl, 2019) "de “significado y satisfacción estética, intelectual, cognitiva e incluso espiritual” (Kellert y Wilson, 1993 citado por Wahl, 2019).

En esta línea de pensamiento biofílico, en relación al carácter bucólico y postal del poema “Recordando a Salospi”, que describe algunos cuadros paisajísticos del entorno natural vallecaucano, las composiciones logradas a través de este proyecto de investigación creación, también buscan reivindicar nuestros vínculos con el entorno medioambiental, suscitando una singular pertinencia en relación con iniciativas que propendan por desarrollar procesos artísticos y pedagógicos de enfoque socioambiental, a través de composiciones que resaltan el valor y la belleza de la música andina colombiana como una expresión estética que defiende y promueve valores, principios y actitudes frente al cuidado de la vida.

A su vez, por su eje temático, este proyecto de investigación creación es relevante en la medida que contribuye al desarrollo de la creación artística con enfoque interdisciplinario entre música y poesía, posibilitando el co-diseño de puestas escénicas innovadoras que pueden llevar al público hacia experiencias inmersivas más allá del recital camerístico.

Por consiguiente, con el objetivo de precisar las correlaciones entre guion programático y música desde el tratamiento programático como eje temático, este trabajo de investigación/creación se realizará fundamentado en la siguiente pregunta problema: ¿Cómo componer tres obras artísticas para Cuarteto Típico Colombiano, incorporando algunos elementos extra musicales del poema “Recordando a Salospi”?

Objetivos

Objetivo General

Componer una obra de tres piezas para Cuarteto Típico Colombiano, basadas en el poema “Recordando a Salospi”, del escritor Jaime Murgueitio Patiño.

Objetivos Específicos

Determinar elementos musicales que se correlacionen con el guion programático en las obras “En Las Estepas del Asia Central” de Alexander Borodín y “Sijú: Poema para octeto típico” de Héctor Fabio Torres.

Analizar las composiciones “En Las Estepas del Asia Central” y “Sijú: Poema para octeto típico”, identificando los elementos melódicos, armónicos, rítmicos y tímbricos que permitan constituir un discurso musical programático en el desarrollo compositivo.

Comprender los elementos esenciales, de carácter tímbrico, rítmico, melódico y armónico que constituyen la composición de una obra musical programática.

Marco Teórico

Establecimiento de los Elementos Programáticos

Las posibilidades expresivas que ofrece el tratamiento programático para dar lugar a nuevas formas de imaginar y componer música andina colombiana constituyen un enorme potencial para los músicos que desean enriquecer, transformar y diversificar su discurso en el campo de la composición.

Dentro del género de las músicas andinas colombianas, se pueden encontrar algunos ejemplos, del presente siglo XXI, en donde podemos constatar una intención precisa del compositor por describir la obra de un escritor, por ejemplo, como es el caso de la Suite Profana del compositor Héctor Fabio Cardona Torres. La cual “es una descripción basada en la obra de Carlos Castaneda y de la manera como don Juan lo lleva a su mundo mágico” (Torres, 2005, p.367).

En suma, el tratamiento programático permite a nuestras músicas andinas colombianas trascender lo local, sin perder su esencia identitaria, mientras abren nuevos caminos que permiten inscribirlas en un diálogo con la universalidad, poniendo de manifiesto su potencial expresivo.

La música programática propende por expresar una serie de ideas extra musicales de carácter narrativo, emocional o gráfico, y contempla diversos géneros musicales, de los cuales se destacan el Poema Sinfónico, La Suite Sinfónica y La Sinfonía Programática (Simar, s.f.). Al respecto, Simar señala que “una obra programática dividida en varios movimientos se llama suite sinfónica” (Simar, s.f, p.221).

Como género musical, se establece en el periodo romántico, principalmente a través de la música del compositor Héctor Berlioz, quien proporcionó una descripción detallada de los acontecimientos retratados en su Sinfonía Fantástica, Opus 14a de 1830 (Latham, 2017, p.1023). Esta sinfonía, subtitulada como “Episodios de La Vida de un Artista”, es una composición autobiográfica que recrea la relación amorosa del compositor con la actriz inglesa Harriet Smithson (Gorina, 1982), a través de cinco movimientos: I) Ensueños, Pasiones, II) Un Baile, III) Escena en el Campo, IV) Marcha al Patíbulo, V) Sueño de un Aquelarre, para los que el mismo Berlioz redactaría las notas de programa.

Sin embargo, Berlioz escribiría dos versiones de dicho programa, una preliminar y otra que consistió en una versión revisada, que debía usarse al incluir el final complementario que compuso un año y medio después del estreno de la Sinfonía y que tituló El Retorno a La Vida (Kramer, 1993). Simar (s.f.) considera que la Sinfonía Fantástica no es en esencia un poema sinfónico como sí una sinfonía programática y señala, además, que la 6ta Sinfonía de Beethoven, bautizada por el mismo autor como “Pastoral”, es tal vez el “verdadero primer poema sinfónico” que se haya escrito.

Beethoven, al igual que Goethe, fue un clásico que reverenciaba la forma, y conforme transitaba en la búsqueda de su propia expresión personal; característica del sujeto romántico, lograba enriquecer su contenido sin rivalizar con la tradición vienés (Lago, 1993). Cabe señalar que Goethe y Beethoven, junto a Shakespeare, constituyeron tres grandes influencias para Berlioz, quien consideraba que ellos tres eran espíritus románticos afines a él (Kramer, 1993). La Pastoral de Beethoven, cuenta con un subtítulo para cada movimiento: “Despertar de alegres sentimientos al llegar al campo”, “Escena junto al arroyo”, “Alegre reunión de campesinos”, “Temporal. Tempestad”, “Canto de pastores. Alegres y agradecidos sentimientos después de la

tempestad”. Más allá de las polémicas suscitadas respecto a si la Pastoral era o no música absoluta, los títulos redactados por Beethoven daban cuenta del claro programa al que él debía responder con música descriptiva (Pahlen, 1974). Dicho de otro modo, si con la Heroica, como se le conoce a la Tercera Sinfonía, Beethoven sugirió un programa; en la Sexta lo incluye deliberadamente, aunque breve y sobrio, programa, a fin de cuentas, un hito que marcaría la transición de la sinfonía hacia el poema (de La Guardia, 1952).

El poema sinfónico es una forma libre que debe su concepción al romanticismo. Se trata de una composición, generalmente, de carácter orquestal, escrita en un solo movimiento y cuya naturaleza es desarrollar musicalmente un argumento o programa. En su configuración evolutiva se destacan dos compositores, primordialmente: Berlioz y Liszt (Zamacois, 2002). Simar (s.f.) discrimina varios tipos de argumentos utilizados por los compositores, como sustento para sus poemas sinfónicos según el carácter de estos: fantástico, pintoresco o geográfico, poético-pintoresco, filosófico, histórico, mitológico, humorístico (pág. 222).

En las Estepas del Asia Central

Para este proyecto de investigación creación, se adoptó como primer referente teórico el poema sinfónico “En Las Estepas del Asia Central” del compositor y químico ruso Alexander Borodín, por considerarse un modelo emblemático del género programático que provee un uso magistral de elementos musicales para describir una escena pictórica.

Alexander Borodín fue miembro activo del “Grupo de los cinco”, grupo defensor del nacionalismo ruso (Gorina, 1982, p.94), liderado por Balakirev y del que hacían parte Musorgski, Rimski-Korsakov y César Cui, y logró constituirse como un pilar fundamental del nacionalismo musical ruso. Su obra logró trascender las fronteras de su país alcanzando gran

reconocimiento en varios países occidentales, aunque a lo largo de su vida la música fuera una ocupación alterna en relación con su quehacer científico, (Latham, 2017, p.211).

En “Las Estepas del Asia Central” es un poema sinfónico compuesto hacia 1880, dedicado a Franz Liszt, a quien Borodín conoce en uno de sus viajes a Alemania, allí trabarían una cercana amistad, recibiendo de este un apoyo resuelto para promover sus composiciones en Europa Occidental (Palomo, 2015, p.140). Esta composición es un modelo arquetípico de música programática.

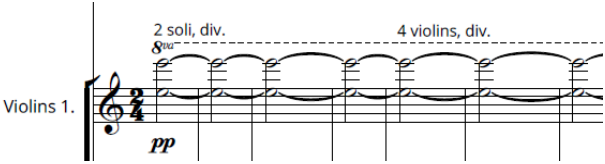



El mismo Borodín escribió un guion programático que apareció en varios idiomas en el manuscrito original:

Del silencio de Asia Central salen los sonidos de una pacífica canción rusa. Se escuchan también las melodías melancólicas del Este y los estampidos de los caballos y camellos que se acercan. Una caravana, escoltada por soldados rusos, cruza el desierto sin medida, siguiendo su camino, libre de cuidados, bajo la protección de las armas rusas. La caravana avanza siempre hacia adelante. Los cantos de los rusos y los de los asiáticos se mezclan en armonía común, su estribillo se desvanece poco a poco en la distancia. (Los Angeles Philharmonic, s/f)

En la siguiente tabla se presenta una síntesis de los elementos musicales correlacionados con el guion programático para su análisis:

Tabla 1

Elementos musicales en Las Estepas del Asia Central

Elementos Musicales en "En las estepas del Asia Central"		
Elemento musical	Descripción	Función en la obra
Armónico	<p>Pedal superior de dominante, violines 1ros.</p> 	Representar la inmensidad de la Estepa.
Melódico	<p>Canto Ruso: melodía tonal, presentada por el clarinete en A, en registro grave/medio. De contorno ondulante. Discurre dentro del ámbito de una 9ª mayor.</p>  <p>Canto oriental: melodía modal, ornamentada y de contorno ondulante. Expuesta por el corno inglés en su registro grave, se desarrolla en un ámbito 6ª mayor.</p> 	<p>Por su carácter noble y heroico personifica al grupo de soldados rusos que atraviesan la estepa en una caravana.</p> <p>Simbolizar la caravana de nómadas asiáticos.</p>
Rítmico	<p>Paso de la caravana: patrón rítmico de marcha que surge de la interacción entre los chelos y las violas, con articulación en pizzicato.</p> 	Imitar el paso de los semovientes que transportan a la caravana.

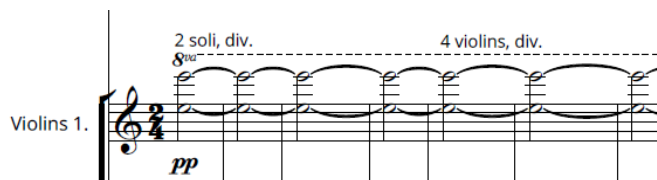
Nota. Elaboración propia, 2025.

Generalmente se suelen asociar tres elementos temáticos a este poema sinfónico, “la melodía rusa”, “el paso de la caravana” y “el canto oriental.” Sin embargo, Simar (s. f.) relaciona uno más, aparte de los ya mencionados y que alude a la “inmensidad de la estepa”, siendo este el dispositivo o elemento programático usado por Borodín, que antecede a los demás, hará un uso

permanente de este y como se podrá apreciar durante todo el discurso, opera básicamente como telón de fondo.

Figura 1

Inmensidad de La Estepa.

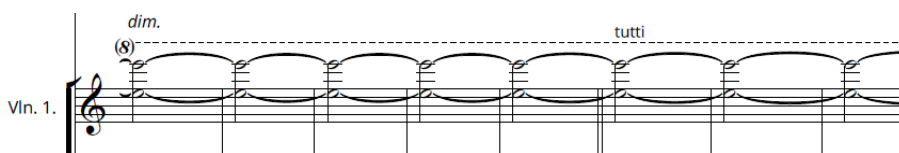


Nota. Elaboración propia, 2025.

Al comienzo, en el pedal superior de dominante de los violines primeros, que Borodín emplea para representar la inmensidad de la Estepa, se exhibe un procedimiento interesante, útil e ingenioso por parte del compositor. Dicho pedal está duplicado a la octava superior por medio de su armónico, se ejecuta; en divisi, primero a 2 intérpretes, del compás 1- 4, luego a 4; compases 5-16, seguidamente a 6; compases 17- 28, en el compás 29 prosigue a 8 hasta llegar al tutti del compás 45:

Figura 2

Inmensidad de La Estepa, compás 45 y siguientes.



Nota. Elaboración propia, 2025.

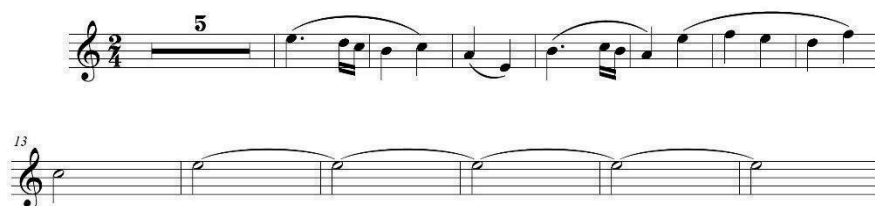
La adición progresiva de intérpretes a este pedal, más allá de generar un crescendo por adición de instrumentos que nutren la permanencia crónica del escenario o telón de fondo estepario, podría leerse como un recurso que logra enmarcar a la misma Estepa dentro de una secuencia de planos cinematográficos, que irían desde el gran plano; lugar donde se desarrolla la acción, pasando al plano general; donde ya podemos distinguir algunos personajes en la lejanía,

hasta llegar a un plano general de conjunto donde ya podemos ubicar los personajes o elementos temáticos para el caso, en su espacio y determinar su relación con el mismo.

El canto ruso es presentado inicialmente por el clarinete 1ro, sobre el tono directo mayor; La Mayor, para luego repetirse en la tonalidad del relativo mayor; C Mayor, esta vez a través del corno 1ro. Al parecer tiene doble función dentro del poema musical, por un lado, situar geográficamente el desarrollo de la acción y de otro lado personificar al grupo de soldados rusos que atraviesan la estepa en una caravana.

Figura 3

Canto Ruso



Nota. Elaboración propia, 2025.

El paso de la caravana (cellos y violas) deviene bajo dos formas, en un primer momento para representar el paso de los soldados rusos a lomo de caballo y posteriormente el “canto oriental” se superpone a una versión algo más simplificada y cadenciosa de este, para representar la marcha de los camellos en los que se movilizan el grupo de asiáticos que interactúan con los soldados rusos en un encuentro cordial.

Figura 4*Paso de La Caravana*

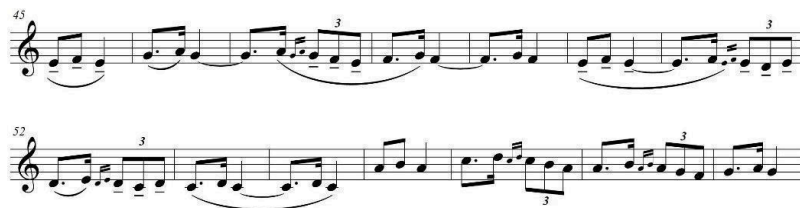
Nota. Elaboración propia, 2025.

Figura 5*Canto Oriental y Paso de La Caravana*

The image shows a musical score for 'Canto Oriental y Paso de La Caravana'. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music. The first measure has a quarter note, the second a quarter note, the third a quarter note, the fourth a quarter note, and the fifth a quarter note. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it, spanning the third and fourth measures. The middle staff has a treble clef and the same key signature. It contains five measures of music, each starting with a 'pizz.' marking. The notes are eighth notes with stems pointing up. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. It contains five measures of music, each starting with a 'pizz.' marking. The notes are eighth notes with stems pointing down. The three staves are aligned measure by measure.

Nota. Elaboración propia, 2025.

El canto oriental es representado por el corno inglés, su timbre expresivo y profundo de sus registros grave y medio, tiene la capacidad de recordar el sonido de algunos instrumentos de doble lengüeta asociados con la idea de “lo oriental”. Cabe resaltar el contraste logrado, por el incremento de la actividad rítmica en comparación con el canto ruso.

Figura 6*Canto Oriental*

Nota. Elaboración propia, 2025.

Hacia el compás 218, durante el clímax estructural del poema sinfónico, Borodín integra todos los elementos musicales asociados a su propio guion en una textura estratificada que recrea toda la escena descrita por él, en donde el canto ruso y el asiático se entrelazan en un contrapunto que refleja la convivencia armónica entre las dos etnias que juntas van atravesando la gran Estepa a lomo de camellos y caballos para perderse finalmente a lo lejos.

Figura 7*Textura Estratificada*

Nota. Transcripción y elaboración propia, 2025.

Figura 8*Cerbero*

Sijú - Guitarra 2

VIVACE ♩ = 180

i m

p C III

Nota. Tomado de la partitura de "Sijú", Poema Para Octeto Típico Colombiano, de Torres, 2005.

La acción de moverse representada en la palabra “*acercándose*” es escenificada por la guitarra 1ra a través de un diseño cromático acompañado de la nota pedal de tónica:

Figura 9*Acercándose*

Sijú - Guitarra 1

PÁGINA - 1

p mf

Nota. Tomado de la partitura de "Sijú", Poema Para Octeto Típico Colombiano, de Torres, 2005.

Seguidamente al predicado de la oración “*paso a paso*” se le asocia un ostinato construido a partir de un arpeggio de diseño regular, donde el ritmo sincopado del bajo Fa#, describe fielmente la forma en la que se está llevando a cabo la acción:

Figura 10*Paso a paso*

Sijú - Tiple 2

i m

p

Nota. Tomado de la partitura de "Sijú", Poema Para Octeto Típico Colombiano, de Torres, 2005.

Y finalmente complementando al predicado “*en gris pausa*” el tiple 1ro exhibe un gesto cadencial a partir de un clúster de notas en unísono con superposición de 2das mayores, todo dentro del acorde de tónica:

Figura 11

En gris pausa

Sijú - Tiple 1



Nota. Tomado de la partitura de "Sijú", Poema Para Octeto Típico Colombiano, de Torres, 2005.

Figura 12

“Cerbero, acercándose paso a paso en gris pausa”

The image shows a musical score for an octet. The instruments are Bandola 1, Bandola 2, Bandola 3, Bandola 4, Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, and Guitarra 2. The score is marked 'VIVACE' with a tempo of 180. The Tiple 1 part is highlighted with a yellow box, showing a cluster of notes on the 12th fret (Am XII) with fingerings 'i', 'a', 'm'. The Tiple 2 part is highlighted with a blue box, showing a melodic line. The Guitarra 1 part is highlighted with a green box, showing a rhythmic accompaniment. The Guitarra 2 part is highlighted with a red box, showing a bass line. The score is in 3/4 time and G major.

Nota. Partitura tomada de Torres, 2005.

Desarrollo Metodológico

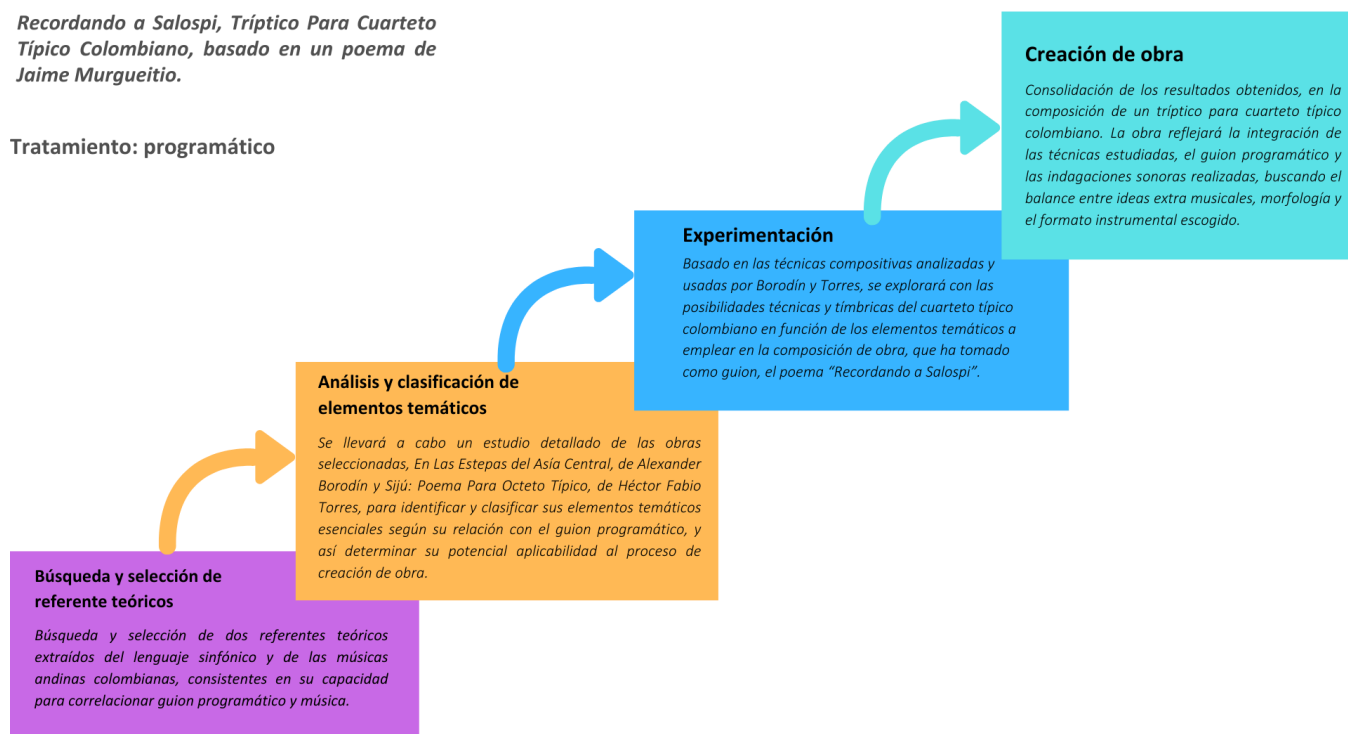
El presente proyecto se ha organizado a través de diversos momentos que comprenden una exploración detallada y rigurosa de las etapas del desarrollo investigativo y creativo, en relación con algunos componentes del tratamiento programático, como estructuradores del pensamiento musical en la composición de obra. En la siguiente figura (ver figura 13) se detalla cada estadio de la ruta metodológica.

Figura 13

Ruta metodológica

Recordando a Salospi, Tríptico Para Cuarteto Típico Colombiano, basado en un poema de Jaime Murgueitio.

Tratamiento: programático



Nota. Elaboración propia, 2025.

Proceso de Creación

El proyecto de investigación aquí planteado se desarrolló a partir de una fase inicial de búsqueda, consistente en la recopilación de algunos referentes teóricos que desde el lenguaje sinfónico y de las músicas andinas colombianas pudieran proporcionar insumos para los estadios posteriores en el proceso de creación de obra. De esta fase se obtiene como resultado, la selección de dos referentes teóricos, “En Las Estepas del Asia Central”, poema sinfónico de Alexander Borodín y “Sijú: Poema Para Octeto Típico” de Héctor Fabio Torres Cardona.

En la etapa de análisis y clasificación, un examen minucioso de las obras seleccionadas condujo al desglose y clasificación de los elementos musicales que en relación con sus respectivos guiones programáticos revelaron un amplio potencial para la aplicabilidad en la creación de obra, suministrando a este proceso un fundamentado marco reflexivo y crítico.

Durante las fases de experimentación y creación se realizaron algunas indagaciones sonoras, donde se asociaron elementos del poema "Recordando a Salospi" a recursos técnicos y tímbricos de los instrumentos que conforman el cuarteto típico colombiano. Por ejemplo, el motivo melódico que representa el graznido del coclí se creó a partir de una exploración en la web de archivos de audio de vida silvestre. Este proceso recurrió a grabaciones realizadas in situ, las cuales capturan el sonido característico del ave y están disponibles en páginas especializadas como xeno-canto.org. En este momento también surgió el reto de vincular a Salospi, protagonista del poema, con un elemento musical, para lo cual el camino más directo era componer una melodía que lo representara, sin embargo esta etapa condujo con sus contingencias a un resultado circunstancial, producto de la experimentación de técnicas compositivas como la del criptograma musical (Miranda & Berrueta, 2018).

Finalmente se llegó a la consecución de una obra para cuarteto típico colombiano, que refleja la integración de las herramientas compositivas derivadas de un proceso minucioso de análisis, el guion programático y las indagaciones sonoras realizadas, buscando el balance entre ideas extra musicales, morfología y el formato instrumental escogido.

Formato Instrumental, Género Musical de la Composición y Guion Programático

Para el desarrollo de este proyecto de investigación creación, se eligió el formato instrumental de cuarteto típico colombiano, conformado por dos bandolas, tiple y guitarra. Las tres obras compuestas para este ensamble instrumental fueron concebidas a partir de algunas formas musicales propias del contexto musical andino colombiano y agrupadas de la siguiente manera: I Valle de Las Esfinges (pasillo), II Sol de Los Venados (danza) y III Entre Bejucos (bambuco).

Bajo el enfoque programático como eje temático, el proceso de creación de obra toma como inspiración y punto de partida el poema “Recordando a Salospi”, texto de tipo bucólico o postal, escrito por Jaime Murgueitio Patiño, el cual a través de su estructura de tres estrofas no solamente evoca la belleza de algunos cuadros paisajísticos propios del entorno natural vallecaucano, sino que también, rinde tributo a la memoria del escritor Eduardo Salcedo Ospina (Bugá, Valle del Cauca, 1885 – ibid., 1933) conocido como Edy Salospi. Apelando a la intertextualidad, Murgueitio rememora tres de los poemas más conocidos del poeta bugueño, que tienen por título: “Bejucos”, “Esfinges” y “Ocasos”, musicalizados en ritmo de bambuco y pasillo por Manuel Salazar (Bugalagrande, Valle del Cauca, 1891 – Bugá, Valle del Cauca, 1965) y en ritmo de polka por Benigno “el mono” Núñez (Ginebra, Valle del Cauca, 1897 – ibid., 1991), respectivamente.

El texto transcrito a continuación, corresponde al poema o guion programático que orientó la creación de obra:

RECORDANDO A SALOSPI

*Delineando al hermoso río Cauca
que por el Valle airoso serpentea,
siempre se han visto guaduales y caracolies
donde dicen anidaban los coclíes.*

*Cantaba Salospi en sus “esfinges”,
un homenaje sentido a ancianas ceibas
árboles que otrora fueran, objeto de múltiples poemas.
Igual que a palmeras y samanes,
gualandayes y hermosos guayacanes,
puestos por Dios para darle, sombrío a nuestro valle.*

*Hoy se admiran preciosos los “ocazos”,
en las tardes teñidas de arrebales
donde es el rey, el sol de los venados.
Una que otra ceiba milenaria se eterniza,
cuando suenan cuerdas de guitarras y bandolas,
como vibran “bejucos” en sus ramas.*

Autoría: Jaime Murgueitio Patiño

Recordando a Salospi, Tríptico para Cuarteto Típico Colombiano

Las tres piezas musicales compuestas, aunque independientes en carácter, comparten rasgos morfológicos, melódicos, tímbricos y texturales, que permiten establecer una unidad temática en relación con el poema que se tomó como guion programático. Cabe señalar que, en su discurso musical, no pretenden lograr una representación del poema a través de una secuencia narrativa, sino evocar en cada pieza, imágenes del paisaje natural vallecaucano a partir de las representaciones literarias presentes en el texto.

Las tres composiciones presentan una estructura formal que inicia con una introducción donde se exponen motivos musicales asociados al poema. En las dos primeras piezas, este material temático se reelabora en un pasaje de puente o transición por medio de algunas variaciones, mientras que en la tercera pieza esta reexposición ocurre en su sección central. Como elemento unificador, cabe señalar el motivo del Canto de 'Salospi', construido mediante la técnica de criptograma musical (Miranda & Berrueta, 2018), que funciona como elemento generativo del discurso musical. Este motivo experimenta procesos de transformación progresiva a lo largo del tríptico, desde su exposición como insumo del tema principal en estado original hasta apariciones posteriores que presentan variaciones por medio de retrogradaciones, interpolaciones, supresiones, disminuciones y aumentación de valores rítmicos, demostrando así su función como elemento unificador. A continuación se presenta una tabla de la estructura general del tríptico.

Tabla 3

Estructura general del Tríptico, Recordando a Salospi

Recordando a Salospi: Tríptico para Cuarteto Típico Colombiano			
	I. Valle de Las Esfinges	II. Sol de Los Venados	III. Entre Bejucos
Ritmo	Pasillo	Danza	Bambuco
Tonalidad	D	Am	Em
Métrica	3/4	2/4	6/8
Número de compases	85	72	82

Tempos	Allegro (♩= 170) Allegro moderato (♩=116) Presto (♩= ca. 198)	Adagio (♩= 60)	Allegro (♩. = 120) Andante (♩. = 70)
Duración	2:59	4:01	3:08



Nota. Elaboración propia, 2025.








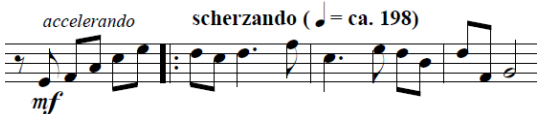
A continuación, se desglosa el proceso compositivo de cada una de las piezas del tríptico, exponiendo primeramente un cuadro resumen de elementos musicales asociados al poema, las respectivas tablas de estructura morfológica y el análisis descriptivo de los elementos musicales unificadores del discurso musical que en relación al guion programático determinaron la composición de cada una de ellas.

I - Valle de las Esfinges

Tabla 4

Elementos musicales en Valle de las Esfinges

Elementos Musicales en Valle de Las Esfinges		
Elemento musical	Descripción	Función en la obra
Textural	Acordes arpegiados en diseño ascendente/descendente, en el tiple.	Simbolizar al Río Cauca.
	 <p><i>mp</i></p>	
	<p>Contraste de componentes entre el pedal de dominante y la textura arpegiada en la bandola 1ra, en ritmo de tresillo.</p> 	Evocar la presencia de las ceibas.

Tímbrico	Acordes arpegiados en el tiple.	Insinuar la presencia del Río Cauca.
		
Armónico	Pedal inferior de tónica como fondo armónico.	Describir la inmensidad del Valle del Cauca.
		
Melódico	Idea ritmo/melódica en las bandolas, de contorno nivelado.	Representar el graznido de los coclíes y su eco.
		
	Motivo (antecedente) diatónico con extensión de dos compases y contorno ondulado, expuesto por la bandola 1ra.	Personificar el canto de “Salospi”.
		
	Motivo (antecedente) diatónico con extensión de cuatro compases y contorno ondulado, expuesto por el tiple.	Variación rítmica para personificar el canto de “Salospi”.
		
	Motivo (antecedente) diatónico con dos compases de extensión y contorno ondulado.	Variación ritmo/melódica para personificar el canto de “Salospi”.
		
	Idea melódica de contorno nivelado y extensión de dos compases.	Variación ritmo/melódica para representar el graznido de los coclíes.
		
	Tema diatónico con extensión de cuatro compases y contorno mixto: ondulado/quebrado.	Variación ritmo/melódica para personificar el canto de “Salospi”.
		

Nota. Elaboración propia, 2025.

Tabla 5*Morfología de El Valle de Las Esfinges (pasillo)*

Secciones	(Intro)	(A)(A)	(B)(B)	(A)	(Puente)	(C)(C)
No. De Compases	3x2 -12x2	16x2	16x2	16	14	18x2
Tonalidad	A	A	A	A	D	D
Aparición de elementos musicales asociados al poema	La inmensidad del Valle del Cauca.	Canto de “Salospi”	Variación rítmica del “canto de Salospi”.	Canto de “Salospi”	La inmensidad del Valle del Cauca. El Río Cauca. Presencia de Las Ceibas Variación ritmo/melódica del “canto de Salospi”. Variación ritmo/melódica del graznido de los coclíes.	Variación melódica del “Canto de Salospi”.

Nota. Elaboración propia, 2025.

El proceso de creación del presente tríptico, que tiene como enfoque el tratamiento programático, inicia con la composición del pasillo El Valle de Las Esfinges. Se trata de un Pasillo de tres secciones contrastantes, con una introducción y un pasaje de puente entre el da capo y la última sección. Toma su nombre en referencia a dos elementos presentes en el poema

de Jaime Murgueitio, las esfinges; forma metafórica utilizada por Edy Salospi para referirse a las ceibas, y el Valle del Cauca.

Valle de Las Esfinges (pasillo) inicia con una introducción de 15 compases, en los que se exponen tres elementos musicales asociados al guion programático que serán recurrentes durante todo el tríptico. Estos Elementos están vinculados con la inmensidad del Valle del Cauca, el Río Cauca y el graznido de los coclies. Su función es esencialmente la de establecer una textura que evoque el paisaje natural vallecaucano en concomitancia con la descripción postal o bucólica que emerge del poema. En la siguiente imagen se pueden identificar cómo operan estos elementos a través de los instrumentos que los exponen:

Figura 14

Valle de Las Esfinges – introducción

I. Valle de Las Esfinges (pasillo)

Allegro

The musical score is for the introduction of 'Valle de Las Esfinges' in 3/4 time, marked 'Allegro'. It features five staves: Guitarra (Guitar), Bla. 1 (Saxophone 1), Bla. 2 (Saxophone 2), Tpl. (Trumpet), and Gtr. (Trombone). The score is divided into three highlighted sections:

- Green box (Guitarra):** Labeled 'La inmensidad del Valle de Cauca', it shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic.
- Yellow box (Bla. 1 and Bla. 2):** Labeled 'Graznido de los coclies', it shows a rhythmic pattern starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Blue box (Tpl.):** Labeled 'El Río Cauca', it shows a rhythmic pattern starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Nota. Elaboración propia, 2025.

En la primera sección del tríptico se introduce el motivo del “canto de Salospi”, un motivo melódico de dos compases, diatónico y de contorno ondulado. Este motivo se construyó como un criptograma musical (Miranda & Berrueta, 2018), cuyo procedimiento consistió en la sustitución de las letras que conforman la palabra “Salospi”, en sucesión alfabética, por las seis primeras notas de la escala de A y que al ser dispuestas en su orden inicial, generó una melodía circunstancial, en la tabla (Ver tabla 6) a continuación se detalla el procedimiento mencionado:

Tabla 6

Elaboración del motivo del “canto de Salospi”

Elaboración del motivo del “canto de Salospi”							
Orden alfabético de las letras	A	I	L	O	P	S	
Primeras seis notas de la escala de La Mayor	A	B	C#	D	E	F#	
Reordenación de la letras	S	A	L	O	S	P	I
Melodía circunstancial	F#	A	C#	D	F#	E	B

Nota. Elaboración propia, 2025.

A partir de este artificio se logró componer el motivo del “canto de Salospi”, expuesto por la bandola 1ra al inicio de la sección (A), tal y como se observa en la siguiente imagen:

Figura 15

Motivo del canto de Salospi, Valle de Las Esfinges, sección A

El canto de Salospi

Nota. Elaboración propia, 2025.

La sección (B) de El Valle de Las Esfinges, presenta la primera variación del “Canto de Salospi”, se trata de una variación de tipo rítmico por medio de una aumentación del valor de las notas del motivo original. Esta variación es ejecutada por el tiple al inicio de dicha sección:

Figura 16

Variación de “el canto de Salospi”, Valle de Las Esfinges, sección B

Recordando a Salospi 3

29 2.

Bla. 1

Bla. 2

Tpl.

Gtr.

p

mf

1ra variación del canto de "Salospi".

Nota. Elaboración propia, 2025.

En su morfología, el pasillo Valle de Las Esfinges presenta como elemento articulador un pasaje de puente entre las secciones (A) y (C), esta sección reúne en una textura contrapuntística y de contraste, todos los elementos musicales que hasta el momento han sido expuestos, generando una atmósfera de interacción y diálogo, que evoca el cuadro paisajístico vallecaucano descrito en el poema de Jaime Murgueitio.

Cabe aclarar que el pedal de tónica “A” que se expuso en la introducción para describir la inmensidad del Valle del Cauca, en este momento tiene doble función, ahora como pedal de dominante en relación con la tonalidad de D, inicialmente, evocar el Valle del Cauca durante los dos primeros compases siendo el primer elemento asociado al poema en aparecer, ejecutado en unidades de tiempo y con articulación en pizzicato. Posteriormente, la superposición de los tresillos de corchea de la bandola 1ra simbolizan el contorno ondulante de las copas de las ceibas sobre el tronco representado por el pedal de dominante ejecutado en negras.

De otra parte, la sonoridad del tiple emerge por medio de acordes en articulación arpegiada con la intención de sugerir la presencia del Río Cauca. Seguidamente la bandola 2da, expone una variación ritmo/melódica del “canto de Salospi”, fundamentada en una disminución de valores rítmicos e interpolación de notas, a la que se le ha yuxtapuesto una transposición del motivo del graznido del coquí, generando un tema que luego es imitado a distancia de 4ta justa ascendente por la bandola 1ra, generando de este modo un desarrollo melódico en diálogo. Para clarificar lo antes dicho, se presenta la siguiente figura:

Figura 17

Valle de Las Esfinges – Pasaje de puente

Allegro moderato

La bandola 1ra imita el tema de la bandola 2da

Bandola 1

Bandola 2

Tiple

Guitarra

Variación ritmo/melódica del "canto de Salospi"

Transposición del motivo del graznido del coquí

Presencia del Río Cauca

pizz. Evoca la inmensidad del Valle del Cauca

Bla. 1

Bla. 2

Tpl.

Gtr.

Contorno de las copas de las ceibas

loco

Troncos de las ceibas

Nota. Elaboración propia, 2025.

Para concluir la tercera sección de El Valle de Las Esfinges, la bandola 1ra introduce otra variación del “canto de Salospi”, la última para el caso de la presente pieza. Se trata de una variación melódica por medio interpolación de notas, que permiten al motivo inicial expuesto en la sección (A), desarrollarse alcanzando la categoría de tema principal dentro de esta tercera sección:

Figura 18

Variación melódica del “canto de Salospi”, Valle de Las Esfinges, sección C

Recordando a Salospi 9

Variación melódica para personificar el canto de “Salospi”

Nota. Elaboración propia, 2025.

II - Sol de Los Venados

Tabla 7

Elementos Musicales en Sol de Los Venados

Elementos Musicales en Sol de Los Venados		
Elemento musical	Descripción	Función en la obra
Tímbrico	<p>Melodía rítmicamente sincopada, de contorno angular, en articulación de armónicos octavados, en la bandola 2da.</p> <p style="text-align: center;"><i>mf</i></p>	Evocar el eco del graznido de los coclís.
Textural	Desarrollo por superposición de texturas.	Describir el cuadro paisajístico que narran los tres primeros

en las tardes teñidas de arboles

Hoy se admiran preciosos los "ocazos".

pp

donde es el rey

el sol de los venados

p

versos de la última estrofa.

Contraste de componentes musicales asociados al texto, en el puente entre las secciones (B) y (C).

4

Bla. 1

Bla. 2

Tpl.

Gtr.

p

mp

mf

Generar un efecto de memoria sonora a través de la reexposición de algunos elementos musicales asociados al poema.

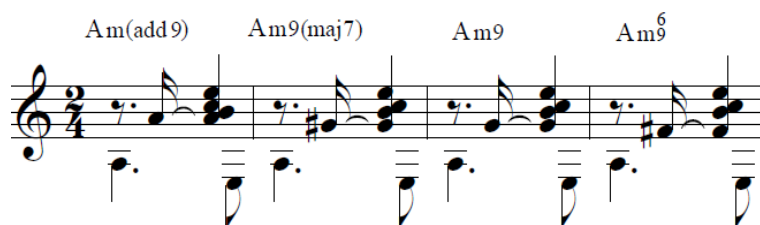
Textura arpegiada en el tiple, sobre bloques armónicos de tres sonidos, en figuración rítmica de tresillo.



Simbolizar el verso “en las tardes teñidas de arreboles”.

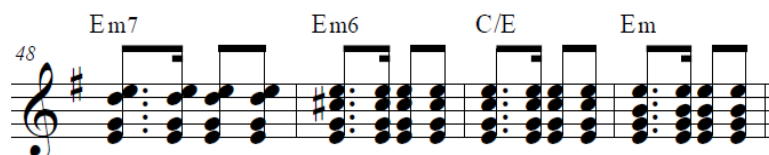
Armónico

Cliché armónico en la guitarra.



Simbolizar el verso “Hoy se admiran preciosos los ocasos”.

Cliché armónico en el tiple



Remorar el verso “Hoy se admiran preciosos los ocasos”, en el puente entre las secciones (B) y (C)

Melódico

Motivo (antecedente) diatónico, de contorno ondulado y ornamentado, expuesto por la bandola 2da.



Describir la 1ra unidad poética del verso “*donde es el rey*, el sol de los venados”.

Motivo (consecuente) diatónico, de contorno nivelado, expuesto por la bandola 1ra.



Describir la 2da unidad poética del verso “donde es el rey, *el sol de los venados*”.

Motivo (consecuente) con extensión de dos compases, diatónico y ornamentado, expuesto por la bandola 1ra.



Variación ritmo/melódica para personificar el “canto de Salospi”

Motivo (antecedente) con extensión de dos compases, diatónico y de contorno ondulado, expuesto por el tiple.



Variación ritmo/melódica para personificar el “canto de Salospi”.

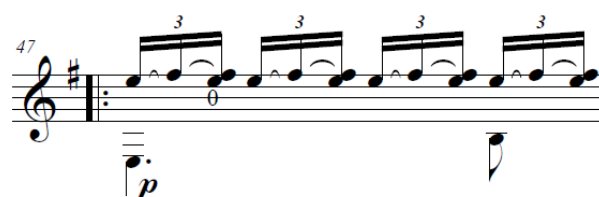
Tema de cuatro compases, cromático, de contorno ondulado y angular.



Variación ritmo/melódica para evocar el graznido de los coclíes.

Ritmo/Melódico

Ostinato rítmico–melódico articulado en tresillo de semicorcheas, en la guitarra.



Evocar el verso “en las tardes teñidas de arreboles”, en el puente entre las secciones (B) y (C), además de la presencia de las ceibas.

Nota. Elaboración propia, 2025.

Tabla 8

Morfología de Sol de Los Venados (danza)

Secciones	(Intro)	(A)(A)	(B)(B)	(Puente)	(C)(C)
No. De Compases	8	16x2	16x2+2	4x2	16x2+3
Tonalidad	Am	Am	C	Em	Em
Aparición de elementos musicales asociados al poema	Hoy se admiran preciosos los “ocazos”.	Variación ritmo/melódica del “canto de Salospi”	Variación ritmo/melódica del “canto de Salospi”	Alusión al verso “Hoy se admiran preciosos los ocazos”. Se rememora el verso “en las tardes teñidas de arreboles”.	Variación ritmo/melódica del
	“...en las tardes				

teñidas de arreboles”. “...donde es el rey”.	Graznido de los coclíes.
“...el sol de los venados”.	Presencia de las ceibas.

Nota. Elaboración propia, 2025.

Sol de Los Venados, la segunda pieza del tríptico en ritmo de danza se estructura morfológicamente por medio de tres secciones contrastantes, además de una introducción y un pasaje de puente entre las secciones (B) y (C). En su sección de apertura, los elementos musicales en conexión con el poema aparecen de forma secuencial generando una textura estratificada. Aquí, cada uno de los dos primeros versos de la última estrofa están relacionados directamente con un elemento musical y el tercero con dos. Esta aparición progresiva de elementos pretende sugerir el cuadro paisajístico que narran estos versos al ser leídos. El fundamento compositivo que da origen al desarrollo de esta pieza es esencialmente el utilizado por Héctor Fabio Torres en “Sijú: Poema Para octeto típico colombiano”, cuyo procedimiento consistió en asociar elementos musicales a versos y otras unidades poéticas. Seguidamente en la figura 19, se ejemplifica lo hasta aquí dicho:

Figura 19

Sol de Los Venados - Introducción

II. Sol de Los Venados (Danza)

Adagio ♩ = 60

The musical score is arranged in systems. The first system includes Tiple and Guitarra staves. The Tiple staff has lyrics: "Hoy se admiran preciosos los 'ocazos', en las tardes teñidas de arboles". The Guitarra staff has chord markings: Am(add9), Am(maj7), Am9, and Am⁶. A yellow box highlights the first four measures of the Tiple and Guitarra staves. A purple box highlights the Tiple staff in measures 5-8 with lyrics: "en las tardes teñidas de arboles".

The second system includes Tpl. and Gtr. staves. The Tpl. staff has lyrics: "donde es el rey". A yellow box highlights measures 6-8 of the Tpl. and Gtr. staves.

The third system includes Bla. 1, Bla. 2, Tpl., and Gtr. staves. The Bla. 1 staff has lyrics: "el sol de los venados". A red box highlights measures 9-10 of the Bla. 1 staff. A yellow box highlights measures 9-10 of the Bla. 2 staff. The Tpl. and Gtr. staves continue with their respective parts. A *p* dynamic marking is present at the end of the system.

Nota. Elaboración propia, 2025.

En la sección (A), la bandola 1ra expone una variación motívica del “canto de Salospi”, constituida por una disminución de valores rítmicos e interpolación de notas, la cual aparece al final de la primera frase de dicha sección, conforme se observa en la siguiente figura:

Figura 20*Sol de Los Venados - Sección A*

2 Variación ritmo/melódica del "Canto de Salospi". Recordando a Salospi

The musical score consists of four staves. The first staff, labeled 'Bla. 1', contains a melodic line with a measure 15 highlighted by an orange box. The second staff, 'Bla. 2', features a melodic line with a triplet of eighth notes. The third staff, 'Tpl.', provides a harmonic accompaniment with chords. The fourth staff, 'Gtr.', shows a bass line with chords and single notes.

Nota. Elaboración propia, 2025.

La sección (B) inicia con una nueva variación del “canto de Salospi” realizada por el tiple, también de orden ritmo/melódico, esta vez por aumentación y disminución de valores rítmicos, además de una retrogradación aplicada a la sucesión melódica “D”, “F”, “E” del motivo original, tal como se ejemplifica en la siguiente figura (ver figura 21):

Figura 21*Sol de Los Venados - Inicio sección B*

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a '2.' above it. The second staff starts with a piano (*p*) dynamic. The third staff has a piano (*p*) dynamic and a red box highlighting a melodic variation with three red circles around specific notes. Below the red box is the text "Variación ritmo/melódica del 'Canto de Salospi'." and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fifth staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Nota. Elaboración propia, 2025.

El pasaje de puente entre las secciones (B) y (C), presenta un contraste de componentes orientada a generar un efecto de memoria sonora a través de la reexposición de algunos elementos musicales asociados al poema. Por ejemplo, el ostinato ritmo/melódico de la guitarra tiene como función evocar el verso “*en las tardes teñidas de arboles*” y sugerir la presencia de las ceibas. Posteriormente aparece una variación del granzido de los coclles fundamentada en un desarrollo por contraste y disminución de valores rítmicos, cabe añadir que los armónicos que representan el eco de los granzidos aquí en esta sección manifiestan un desarrollo de orden rítmico y melódico, que permite desplegar una textura contrapuntística entre las dos bandolas. Y, como fondo de todo lo que aquí acontece, el cliché armónico en el tiple como reminiscencia del verso “*Hoy se admiran preciosos los ocasos*”. La figura 22 ejemplifica el contenido del anterior análisis:

Figura 22

Sol de Los Venados - Pasaje de Puento

II. Sol de Los Venados (Danza)

Bandola 1: Eco del graznido...

Bandola 2: Variación ritmo melódica del graznido de los coclíes.

Tiple: “Hoy se admiran preciosos los ocasos”.

Guitarra: “en las tardes teñidas de arrebóles” (también sugiere la presencia de las ceibas)

Nota. Elaboración propia, 2025.

III – Entre Bejucos

Tabla 9

Elementos musicales en Entre Bejucos

Elementos Musicales en Entre Bejucos		
Elemento musical	Descripción	Función en la obra
Tímbrico	<p>Acorde de Em(add9) en la bandola 1ra y clúster en la bandola 2da, con articulación arpegiada.</p> <p>Arpegio sobre acorde de Em7/D, en el tiple.</p>	<p>Representar la unidad poética, “y bandolas”.</p> <p>Representar el verso, “como vibran bejucos en sus ramas”.</p>

Textural

Desarrollo por superposición de texturas.

Describir el cuadro paisajístico que narran los tres últimos versos de la última estrofa.

Una que otra ceiba milenaria se eterniza,

Guitarra *p*

Bla. 1

y bandolas,

Bla. 2

como vibran "bejuocos" en sus ramas.

Tpl.

cuando suenan cuerdas de guitarras

Gtr.

Patrón de acordes arpegiados con diseño ascendente/descendente, en el tiple.

Rememorar la presencia del Río Casuca.

Textura por contraste de componentes.

Generar una reminiscencia auditiva a través de la reexposición de algunos elementos musicales asociados al poema.

III. Entre Bejuocos (Bambuco)

Andante (♩ = c. 70)

Variación ritmo/melódica del graznido de los coclès.

Bandola 1

Variación ritmo/melódica del "canto de Salospi".

Bandola 2

Reminiscencia de El Río Cauca.

Tiple

Guitarra

Rítmico/Armónico

Motivo rítmico/armónico sobre el acorde Em(add9)

Representar la unidad poética, "cuando suenan cuerdas de guitarras".

Melódico

Melodía

Variación ritmo/melódica para personificar "el canto de Salospi".

Andante (♩ = c. 70)

mf

Idea melódica, cromática, de contorno nivelado y angular.

"Variación ritmo/melódica para recrear el graznido de los coclès".

Ritmo/Melódico	Patrón rítmico/melódico en el registro bajo de la guitarra.	Representar el verso “Una que otra ceiba milenaria se eterniza”.
-----------------------	---	--



Nota. Elaboración propia, 2025.

Tabla 10

Morfología de Entre Bejucos (bambuco)

Secciones	(Intro)	(A)(A)	(B)(B)	(A)	(C)(C)
No. De Compases	4x2 - 8	18x2	20x2	18x 2	20x2+4
Tonalidad	Em	Em	E	Em	A
Aparición de elementos musicales asociados al poema	<p>“Una que otra ceiba milenaria se eterniza”.</p> <p>“cuando suenan cuerdas de guitarras...”.</p> <p>“...y bandolas”.</p> <p>“como vibran bejucos en sus ramas”.</p>		<p>Variación ritmo/melódica del “canto de Salospi”.</p> <p>Variación ritmo/melódica para recrear el graznido de los coclíes”.</p> <p>Reminiscencia de “el Río Cauca”.</p>		

Nota. Elaboración propia, 2025.

La pieza del tríptico que da cierre a esta composición es el bambuco *Entre Bejucos*, al igual que las dos piezas precedentes cuenta con una introducción construida a partir de la interacción de elementos musicales de tipo melódico, rítmico y tímbrico asociados al poema

“Recordando a Salospi”, se diferencia de las anteriores por carecer del pasaje de puente, y como estas cuenta con tres secciones, siendo para este caso la sección intermedia (B) la más contrastante por su carácter de tempo lento en el cual se retoman algunos elementos musicales vinculados al guion programático para introducir una reminiscencia auditiva de los cuadros paisajísticos que esta obra ha intentado recrear.

La introducción exhibe un desarrollo por contraste de componentes musicales que interactúan por estratificación, aquí cada componente hace su aparición de forma escalonada generando un efecto acumulativo de elementos correlacionados con los tres últimos versos de la tercera estrofa del poema (ver página 26), encarnado de este modo la imagen literaria descrita por el texto, lo aquí descrito se visualiza en la siguiente figura:

Figura 23

Entre Bejucos - Introducción

The musical score for the introduction of 'Entre Bejucos' is presented in a layered format. It features four staves: Guitarra (Guitar), Bla. 1 (Woodwind 1), Bla. 2 (Woodwind 2), and Tpl. (Trumpet). The guitar part is marked with a piano (*p*) dynamic and a treble clef. The woodwind and trumpet parts are in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Guitarra:** Una que otra ceiba milenaria se eterniza,
- Bla. 1:** y bandolas,
- Bla. 2:** como vibran "bejucos" en sus ramas.
- Tpl.:** cuando suenan cuerdas de guitarras

Four colored boxes highlight specific musical elements: a red box around the guitar staff, an orange box around the woodwind parts, a blue box around the trumpet part, and a green box around the guitar accompaniment for the woodwind and trumpet parts.

Nota. Elaboración propia, 2025.

Finalmente, en la sección B la reexposición de algunos elementos musicales asociados al poema pretende dar forma a una reminiscencia auditiva del paisaje natural vallecaucano descrito

en la introducción de la primera pieza, El Valle de Las Esfinges, a diferencia de esta, aquí no aparece el elemento musical asociado a “la inmensidad del Valle del Cauca”, pero en cambio se introduce una última variación ritmo/melódica del “canto de Salospi”, producto de su aparición en un nuevo contexto rítmico y tonal. De otro lado, el tiple interrumpe su característico acompañamiento rítmico/armónico de bambuco, para dar paso a un patrón arpegiado de acompañamiento que evoca la figura del “Río Cauca” y complementa este cuadro paisajístico, un desarrollo de la idea musical que refiere al “graznido de los coclíes”, la figura 24 ilustra lo anteriormente dicho:

Figura 24

Entre Bejuco - Sección B

III. Entre Bejuco (Bambuco)

Andante (♩ = c. 70)

Variación ritmo/melódica del graznido de los coclíes.

Variación ritmo/melódica del “canto de Salospi”.

Reminiscencia de El Río Cauca.

Bandola 1

Bandola 2

Tiple

Guitarra

Nota. Elaboración propia, 2025.

Plan de Circulación

Dentro de las estrategias contempladas para la difusión del proyecto de investigación creación, se espera realizar un proceso de circulación a través de redes sociales para alcanzar la difusión de las obras. Llevar a cabo el registro de las obras ante la Dirección Nacional de Derechos de Autor para garantizar la seguridad jurídica de las composiciones, antes de su respectivo proceso de circulación. Además de la financiación del montaje y puesta en escena del

Trípico, aplicando con el proyecto a través de las convocatorias de los programas nacionales, departamentales y municipales de estímulos, para la creación musical.

Conclusiones

El proceso de investigación-creación culmina con la elaboración de una obra compuesta por tres movimientos, resultado de la selección, estudio y análisis de dos referentes teóricos que permitieron una comprensión profunda de los elementos tímbricos, armónicos, rítmicos y melódicos característicos de la música programática. Estos componentes fueron fundamentales para el diseño y desarrollo de un discurso musical coherente con los objetivos propuestos.

A través del análisis detallado de las obras de Alexander Borodín y Héctor Fabio Torres, se identificaron recursos musicales que sirvieron como insumos clave para la creación. Dicho análisis permitió constatar que la música programática ofrece un amplio margen de libertad estructural, siempre y cuando exista una articulación clara entre el contenido narrativo y los elementos musicales que lo sustentan.

Asimismo, se evidencia que los aspectos rítmicos, armónicos, melódicos y tímbricos interactúan de forma transversal en toda la composición, manteniendo una relación estrecha con el guion programático. Este guion, entendido como el eje narrativo que orienta el desarrollo de la obra, no solo condiciona la elección de materiales musicales, sino que también define en gran medida su estructura morfológica. Si bien las tres piezas que conforman el tríptico no presentan un paralelismo continuo entre el guion programático y elementos musicales, puesto que la última pieza es la que menos elementos presenta en su morfológica, sí logra establecerse una unidad temática que exhibe una estructura de pirámide invertida en la que los elementos musicales asociados al poema se exponen de mayor a menor cantidad, según el orden de las tres piezas, proporcionando un gesto cadencial desde el análisis macroformal.

En síntesis, el trabajo demuestra que la integración consciente entre análisis, referentes y creación permite desarrollar obras musicales con un sólido fundamento conceptual, capaces de expresar narrativas complejas a través del lenguaje sonoro.

Referencias

- De La Guardia, E. (1952). *Las sinfonías de Beethoven: Su historia y análisis*. Ricordi Americana.
- Gorina, M. V. (1982). *Diccionario de música*. Alianza Editorial.
- Kramer, J. (1993). *Invitación a la música: Guía personal para disfrutar de las 300 obras más importantes de la música clásica*. Javier Vergara Editor.
- Lago, P. (1993). *La música para todos: Los estilos*. Educar Cultural Recreativa S.A.
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica.
- Los Angeles Philharmonic. (s.f.). *In the Steppes of Central Asia*. Recuperado el 1 de agosto de 2024, de <https://es.laphil.com/musicdb/pieces/5184/in-the-steppes-of-central-asia>
- Miranda, L., & Berrueta, D. (2018). *Lo esencial del lenguaje musical: Las bases fundamentales del análisis musical*. Ma Non Troppo. p. 174.
- Pahlen, K. (1974). *Qué es la música*. Editorial Columba.
- Simar, L. (s.f.). *Hablemos de música*. Secretaría de Educación Departamental y Fundación Carvajal.
- Torres, H. (2005). *Cuerdas típicas colombianas: Guitarra, tiple y bandola*. Editorial Universidad de Caldas.
- Zamacois, J. (2002). *Curso de formas musicales*. Idea Books.