

**EMILIO MURILLO Y LA CANCIÓN ANDINA NACIONALISTA:
UN ACERCAMIENTO A LA ESTÉTICA POPULAR DE COLOMBIA A
COMIENZOS DE SIGLO XX**

DIANA CAROLINA GRANDA MAZO

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MEDELLÍN
2015**

**EMILIO MURILLO Y LA CANCIÓN ANDINA NACIONALISTA:
UN ACERCAMIENTO A LA ESTÉTICA POPULAR DE COLOMBIA A
COMIENZOS DE SIGLO XX**

DIANA CAROLINA GRANDA MAZO

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de
Magíster en Música, en el énfasis de Piano Colaborativo**

Asesor

Dr. Andrés Gómez Bravo

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MEDELLÍN
2015**

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	17
CAPÍTULO 1	20
GUERRA DE LOS MIL DÍAS Y	20
PANORAMA MUSICAL DE LA POST-GUERRA	20
1.1. GUERRA DE LOS MIL DÍAS	20
1.1.1. Causas y Consecuencias de la Guerra	20
1.2. PANORAMA MUSICAL DE LA POST-GUERRA	22
1.2.1. Los Centenaristas	22
1.2.2. La Gruta Simbólica	28
1.2.3. Los Músicos	31
1.2.4. Generalidades de la Canción Andina Colombiana	33

CAPÍTULO 2	35
EMILIO MURILLO CHAPULL– BIOGRAFÍA	35
CAPÍTULO 3	43
ANÁLISIS DE LAS CANCIONES DE EMILIO MURILLO	43
3.1. BAJO LA REJA (HABANERA O DANZÓN)	46
3.2. LA GOLONDRINA (VALS)	52
3.3. NUNCA (BAMBUCO)	66
3.4. TORBELLINO GUATECANO	73
3.5. VALS N°3	81
3.6. CANCIÓN MÍSTICA	93
CAPÍTULO 4	102
MANUSCRITOS Y PARTITURAS EDITADAS	102
4.1. BAJO LA REJA (HABANERA O DANZÓN)	103
4.2. LA GOLONDRINA (VALS)	107
4.3. NUNCA (BAMBUCO)	116

4.4. TORBELLINO GUATECANO, EDICIÓN EDUARDO CONTI.....	122
4.5. VALS N°3	129
4.6. CANCIÓN MÍSTICA.....	137
5. CONCLUSIONES.....	143
ANEXOS	145
BIBLIOGRAFÍA.....	148

LISTA DE GRÁFICOS

	Pág.
Gráfico 1. (Bajo la Reja) Motivo melódico.....	47
Gráfico 2. (Bajo la Reja) Motivo melódico variado	48
Gráfico 3. (Bajo la Reja) Compases 21, 22 y 23	49
Gráfico 4. (Bajo la Reja) Final Parte A	49
Gráfico 5. (Bajo la Reja) Patrón de Habanera o Danzón	50
Gráfico 6. (Bajo la Reja) Compás 12 y 13.....	51
Gráfico 7. (Bajo la Reja) Compás 29	51
Gráfico 8. (La Golondrina) Compases 19 y 20.....	55

Gráfico 9. (La Golondrina) Motivo parte B	56
Gráfico 10. (La Golondrina) Cuarta frase parte B	57
Gráfico 11. (La Golondrina) Quinta frase parte B.....	57
Gráfico 12. (La Golondrina) Compás 63	58
Gráfico 13. (La Golondrina) Compás 65	58
Gráfico 14. (La Golondrina) Compás 67	59
Gráfico 15. (La Golondrina) Compases 72 y 73. Final	59
Gráfico 16. (La Golondrina) Patrón rítmico de acompañamiento	60
Gráfico 17. (La Golondrina) Compás 18	61
Gráfico 18. (La Golondrina) Compás 22	62

Gráfico 19. (La Golondrina) Compases 36 y 37.....	63
Gráfico 20. (La Golondrina) Compases 38 , 39 y 40.....	63
Gráfico 21. (La Golondrina) Compases 46, 47, 48 y 49.....	64
Gráfico 22. (La Golondrina) Compases 50, 51, 52 y 53.....	64
Gráfico 23. (La Golondrina) Compases 25, 26 y 27.....	65
Gráfico 24. (La Golondrina) Compases 71, 72, 73 y 74.....	66
Gráfico 25. (Nunca) Compases 11 y 12.....	68
Gráfico 26. (Nunca) Climax: Nota Sol.....	69
Gráfico 27. (Nunca) Climax: Nota Fa#.....	69
Gráfico 28. (Nunca) Climax: Nota Fa.....	70

Gráfico 29. (Nunca) Compases 13, 14, 15 y 16.....	71
Gráfico 30. (Nunca) Compases 32, 33, 34 y 35.....	71
Gráfico 31. (Nunca) Compases 26 y 27	72
Gráfico 32. (Torbellino Guatecano) Motivo Melódico	74
Gráfico 33. (Torbellino Guatecano) Motivo Parte C	75
Gráfico 34. (Torbellino Guatecano) Compás 11.....	75
Gráfico 35. (Torbellino Guatecano) Compás 25.....	76
Gráfico 36. (Torbellino Guatecano) Compases 36 y 37	77
Gráfico 37. (Torbellino Guatecano) Compás 15. Manuscrito	78
Gráfico 38. (Torbellino Guatecano) Compás 15. Edición crítica	79

Gráfico 39. (Torbellino Guatecano) Compás 27. Edición Eduardo Conti	79
Gráfico 40. (Torbellino Guatecano) Compases 5 y 6. Articulaciones sugeridas ..	80
Gráfico 41. (Torbellino Guatecano) Compases 36 y 37	80
Gráfico 42. (Torbellino Guatecano) Compases 36, 37 y 38	81
Gráfico 43. (Vals N°3) Climax parte A.....	83
Gráfico 44. (Vals N°3) Tema melódico.....	84
Gráfico 45. (Vals N°3) Motivo del estribillo.....	84
Gráfico 46. (Vals N°3) Compases 25, 26, 27, 28 y 29	85
Gráfico 47. (Vals N°3) Comienzo parte C	86
Gráfico 48. (Vals N°3) Compás 53. Manuscrito	87

Gráfico 49. (Vals N°3) Compás 53. Edición crítica.....	87
Gráfico 50. (Vals N°3) Compás 48. Manuscrito	87
Gráfico 51. (Vals N°3) Compás 48. Edición crítica.....	88
Gráfico 52. (Vals N°3) Compases 79 y 80. Manuscrito	88
Gráfico 53. (Vals N°3) Compases 79, 80 y 81. Edición crítica	89
Gráfico 54. (Vals N°3) Compás 37. Manuscrito	89
Gráfico 55. (Vals N°3) Compás 37. Edición crítica.....	90
Gráfico 56. (Vals N°3) Compases 74, 75, 76 y 77. Manuscrito	90
Gráfico 57. (Vals N°3) Compases 73, 74, 75, 76 y 77. Edición crítica	91
Gráfico 58. (Vals N°3) Compases 55, 56, 57, 58, 59 y 60.....	91

Gráfico 59. (Vals N°3) Compases 103 y 104. Manuscrito.....	92
Gráfico 60. (Vals N°3) Compases 103 y 104. Edición crítica	92
Gráfico 61. (Vals N°3) Compases 29 y 30	93
Gráfico 62. (Canción Mística) Compases 15 y 16.....	96
Gráfico 63. (Canción Mística) Compases 24 y 25.....	97
Gráfico 64. (Canción Mística) Compás 4. Edición original	98
Gráfico 65. (Canción Mística) Articulación mano izquierda. Edición original	98
Gráfico 66. (Canción Mística) Línea de la voz. Edición original	99
Gráfico 67. (Canción Mística) Compases 13 y 14.....	100
Gráfico 68. (Canción Mística) Interludio del piano	100

Gráfico 69. (Canción Mística) Compases 22, 23, 24 y 25.....101

LISTA DE IMAGENES

Pág.

Imagen 1. (La Golondrina) Segunda frase – Segunda estrofa53

Imagen 2. (La Golondrina) Cuarta y quinta frase – Segunda estrofa53

Imagen 3. (La Golondrina) Primera y segunda frase – Tercera estrofa53

Imagen 4. (La Golondrina) Final segunda frase – Tercera estrofa54

LISTA DE TABLAS

Pág.

Tabla 1. Relación entre tamaños y fuentes	45
--	----

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo 1. Las Golondrinas	145
Anexo 2. La Golondrina	147

INTRODUCCIÓN

Emilio Murillo fue un pianista y compositor colombiano que vivió en Bogotá a comienzos de siglo XX, de quién Octavio Marulanda dice lo siguiente:

El patrimonio musical que nos dejó Emilio Murillo es un importante capítulo de nuestra música que aún falta por conocer en todas sus dimensiones. Su obra está muy poco explorada y muchos de sus trabajos para estudiantina, orquestas, y grupos de cuerdas, duermen en archivos, sin mucha esperanza de ser divulgados. Colombia tuvo en él un arquetipo muy difícil de superar; porque sintetizó con su vida y su obra toda una época, y, sobre todo, el estilo bogotano de hacer música, como un distintivo de nuestra cultura. (Marulanda, 1990, p. 472).

Complementando lo afirmado por Marulanda en la anterior cita, conocer la esencia de la música popular de un país es muy importante, pues en la música se refleja el acontecer de un pueblo. La posibilidad de encontrar en la canción andina nacional las características que definan la estética de la segunda y tercera décadas del Siglo XX, abre un camino para interesar a los músicos académicos en la interpretación de un repertorio que, por falta de divulgación, es escasamente considerado en el formato de voz y piano. En ese sentido, el propósito del presente trabajo es el de analizar y editar críticamente parte de la música para voz y piano del compositor Emilio Murillo, al tiempo que se pretende resaltar la importancia de la canción andina nacionalista dentro de la historia musical de Colombia.

La edición crítica de algunos de los manuscritos de Emilio Murillo podrá servir a los pianistas y cantantes que deseen ampliar su repertorio. Esta contiene indicaciones

que facilitan la interpretación, contribuyendo de esta manera, a la difusión de la música andina colombiana en el ámbito académico. Adicionalmente, este trabajo presenta una recreación histórica del acontecer social, político y cultural que vivía Colombia en esa época, que generó estéticas muy particulares en las manifestaciones artísticas musicales de los compositores que vivieron las consecuencias del cambio de siglo.

Por lo general, la música popular en Colombia a finales del siglo XIX se transmitía por tradición oral, fue Pedro Morales Pino quien adicionó la escritura, contribuyendo así a su difusión y academización. “A cada ritmo le marcó su estructura precisa, que por lo perfecta, fue acatada por todos los compositores en los años siguientes (...)” (Atehortúa, s.f., p.2). Ya para comienzos del siglo XX, hay que destacar el trabajo realizado, en la década de los veinte, por el diario bogotano *Mundo al día* que recuperó parte de la música nacional escrita de carácter popular en una colección de 226 partituras de 115 músicos colombianos. Dentro del equipo de trabajo del diario, el cual se erigió como un espacio para el debate y la opinión, se encontraban miembros de la Gruta Simbólica*, quienes con sus aportes políticos e ideológicos marcaron el contenido de la colección. Prueba de ello es que se publicaron canciones de corte político e ideológico, pues el objetivo era mantener al público actualizado de lo que se vivía socialmente en esa época: “Cada partitura fue portadora de un mensaje de actualidad” (Cortés, 2004, p. 171).

* Gruta Simbólica fue un grupo de artistas que se reunía en Bogotá a comienzos del siglo XX para realizar tertulias literarias y musicales.

Otro trabajo de recuperación histórica es la digitalización de varias obras de compositores centenaristas* realizado por la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Nacional de Colombia, lugar de donde se extrajeron la mayoría de manuscritos para la realización de este trabajo**

* Se denomina compositores centenaristas a un grupo de músicos que vivieron durante el cambio del siglo XIX al XX.

** Para consulta de partituras, ver: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/partituras/>

CAPÍTULO 1

GUERRA DE LOS MIL DÍAS Y

PANORAMA MUSICAL DE LA POST-GUERRA

1.1. GUERRA DE LOS MIL DÍAS

1.1.1. Causas y Consecuencias de la Guerra

La Guerra de los Mil Días fue un conflicto histórico entre los partidos liberal y conservador que tuvo lugar en diferentes escenarios de Colombia entre los años 1899 – 1903, siendo el partido liberal el primero en dar el golpe al revelarse contra el gobierno conservador que estaba vigente en ese momento.

(...) En octubre de 1899, el ala belicista del partido liberal se levantó en contra del régimen conservador, entonces representado por el muy viejo presidente Manuel Antonio Sanclemente y el no muy joven vicepresidente José Manuel Marroquín, atacando de manera muy improvisada a Bucaramanga (Deas, 2000, p. 1).

Ésta fue la última Guerra Civil del Siglo XIX, que como todas las otras guerras civiles que se dieron en el país durante ese siglo fue en términos generales producto de varios acontecimientos que caracterizaron la historia de Colombia en el siglo XIX tales como las grandes fallas administrativas y políticas, (Gómez, 2011) problemas como desigualdad social, constantes rebeliones en contra de los gobernantes debido a la crisis económica del momento y disputas territoriales con los países

fronterizos. Como muestra de esta desestabilidad se puede mencionar que después de la Independencia de Colombia en 1819 las diferentes ideologías políticas se manifestaron de manera más contundente, pues al fin y al cabo alguien tenía que tomar el control y administrar lo que los españoles habían dejado. Como resultado de todo esto se produjeron nueve guerras civiles (Palacios, 2002)*

La construcción del Canal de Panamá con la consecuente pérdida del Istmo en 1903 muestra la debilidad del Estado, quien a finales de siglo adoptó los símbolos duraderos de la Nación Colombiana: El Himno, el Escudo de Armas y la Constitución de 1886, modificada en 1991.

La adopción de los símbolos no garantizó ni la Libertad defendida por los liberales, federalistas y radicales, ni el Orden propuesto por los conservadores unitarios y católicos, este período inicia con la división del liberalismo en las elecciones presidenciales de (1875-1876) y termina con la derrota de los liberales en la Guerra de los Mil Días (1899-1902), con la consecuencia de la separación de Panamá.

A un país sin Libertad y Orden, como señala Marco Palacios y Frank Safford, le sigue la Colombia Cafetera de 1903 a 1946, donde socialmente aparecen otras formas de lucha con el sindicalismo y los derechos sociales; Colombia se integra plenamente al mercado mundial al consolidar su economía cafetera principalmente con los Estados Unidos aunque manteniendo la influencia cultural europea con la Iglesia a la cabeza (Palacios, 2002).

* Ampliación de cada guerra del Siglo XIX, Ver: Palacios, 2002.

1.2. PANORAMA MUSICAL DE LA POST-GUERRA

1.2.1. Los Centenaristas

Durante el desarrollo de la música de comienzos de Siglo XX en Colombia, específicamente la realizada en la segunda y tercera décadas, todavía se hacía necesaria una búsqueda de identidad, a pesar de ser la época posterior a la Guerra de los Mil Días, aún faltaba definir qué podría ser considerada como música nacional. Según Jaime Cortés Polanía (2004) los génesis de esta búsqueda datan de años después de la independencia de Colombia:

El interés por definir una música nacional surge a mediados del siglo XIX cuando, por un lado, se componen las primeras piezas escritas sobre aires nacionales (bambucos, pasillos) y por otro, se intenta elaborar un discurso acerca de una música nacional (p. 51).

La afirmación en cuanto a la composición de los primeros bambucos discrepa con la deducción que tiene Jorge Añez (1951) al respecto:

Si en 1686 ya existía el tiple entre nosotros [...] ya podemos fijar, aproximadamente, los períodos que transcurrieron entre la invención del tiple, la aparición del bambuco y su adopción final por nuestro pueblo, en esta forma:

[...] Al establecerse durante la Conquista (que se inició en 1499) el contacto de los españoles con nuestros aborígenes, se incubaba en éstos la invención del tiple y de

hecho surge la génesis de nuestros aires populares, gestación que pudo durar hasta 1600, época en que comenzaría a adoptarse el tiple como instrumento popular y en que se producirían los primeros y balbucientes bambucos (p. 37).

Para Añez (1951), la música popular andina en concreto llevaba un largo trayecto de desarrollo pues su creación databa de los tiempos de la conquista, pues dice que los primeros bambucos se crearon a partir de 1600 mientras que Cortés sitúa las creaciones de éstos a mediados del siglo XIX, sin desconocer que eran escritos sobre aires nacionales; lo que no se había concretado y decidido aún era si estas creaciones serían concebidas como música nacional, pues los conflictos políticos que enmarcaban esta situación musical no daban cabida para el debate, las tertulias eran clandestinas así que reunirse para definir una identidad musical nacional no era posible:

[...] durante nuestra última guerra civil, esa de los mil días, las autoridades suspendieron los pocos espectáculos nocturnos que había en Santa Fe, [...] además era necesario proveerse de un salvoconducto para transitar por las calles después de las siete de la noche, [...] (p.75)

Así, después de la guerra de los mil días aparecieron dos corrientes de debate musical en medio de la polémica, la primera de corte académico liderada por Guillermo Uribe Holguín que para el año de 1910 acababa de llegar con un título obtenido de la Schola Cantorum de París en Europa, quien a partir de esa fecha se hizo cargo de la Academia Nacional de Música y quien cambió su nombre por Conservatorio siguiendo los cánones Europeos. La segunda corriente era de origen más popular liderada por Emilio Murillo, también músico con formación académica, pero que a diferencia de Guillermo Uribe Holguín no tuvo la oportunidad de estudiar

en el exterior, más sí tuvo la oportunidad de conocer de cerca el pueblo y estudiar su folclor.

Las primeras posiciones sobre este debate se empezaron a dar en la segunda mitad del siglo XIX donde varias personalidades de la época sentaron sus opiniones al respecto, por el lado de los populares se encontraban por ejemplo:

José María Samper (político, 1828-1888)

“Nada más nacional y patriótico que esta melodía que tiene por autores a todos los colombianos” (Cortés, 2004, p. 52)

Dice Jaime Cortés Polanía (2004) que después de una extensa descripción de bailes, coplas, décimas, romances y tradiciones poéticas ligadas a la música por parte de José María Vergara y Vergara (literato, 1831-1872), éste dice:

“todos estos tipos de la República no han sido todavía fundidos en uno sólo; y pasará un siglo o dos antes que suceda” (p.52)

Juan Crisóstomo Osorio (músico, 1826-1887)

“[...] todo pueblo, por poco civilizado que esté, por salvaje que sea, comunica a su música carácter de nacionalidad [...]” (Cortés, 2004, p. 52)

Emilio Murillo (músico, 1880-1942) definió el pasillo y el bambuco como:

“las fibras más hondas del alma, de la masa misma de la sangre [...] Son la voz de la patria, el grito del terruño, la bandera espiritual de Colombia” (Cortés, 2004, p. 60,61)

Las apreciaciones de corte más académico y crítico fueron expuestas ya para finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, época que coincide con la reestructuración de la Academia Nacional de la Música*, para estos músicos y críticos, el sentimiento y quehacer musical popular no debían ser considerados como los representantes de la música nacional, estas son algunas de sus posiciones:

Según Narciso Garay (músico, 1876-1953) el bambuco era:

Un aire bajo y plebeyo (...) para redimirlo de esta condición se necesita un genio poderoso capaz de acometer la labor; se necesita un Chopin que depure los aires nacionales como el gran clásico del piano depuró los cantos polacos (...) (Cortés, 2004, p.53)

Honorio Alarcón (músico, 1859-1920)

* Ver: Perdomo, 1963, pp. 217, 220

“La música popular no es en verdad muy rica en combinaciones armónicas, ni muy variada en giros melódicos; es más bien monótona.” (Cortés, 2004, p.54)

Guillermo Uribe Holguín (músico, 1880-1971)

Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional; están en un error, proveniente de la confusión que hacen entre arte nacional y arte popular. [...] Por un efecto de mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el falso arte se propaga con sorprendente facilidad (Cortés, 2004, p.55).

Gustavo Santos (crítico, 1894-1967)

Entre nosotros el Arte no ha dejado de ser un agradable pasatiempo de gente desocupada, sin interés trascendental alguno, y mientras tal cosa suceda no podrá adquirir ese grado de intensidad que lo hace necesario para la vida intelectual de un pueblo. Solo cuando esto sucede, es posible hablar de las corrientes artísticas nacionales y de sus tendencias y ambiciones. Hasta entonces, lo que puede llamarse arte apenas si merece unas pocas líneas entre los ecos de los diarios (Gil, 2009, p.17).

Durante toda ésta polémica hubo varios detractores de la posición europeizante que tenían los miembros de la Academia Nacional de la Música encabezados por Uribe Holguín, quienes pretendían “elevar” la música nacional a las altas esferas de la música universal, impregnándola de elementos propios de la escuela europea, lo cual resultó inapropiado para compositores como Jesús Bermúdez Silva que en una crítica a la obra de Uribe Holguín enunciaba que los patrones rítmicos usados en

ésta, que evocaban elementos de la música nacional, eran dejados para dar paso a “rebuscamientos orquestales, cambio de timbres, reminiscencias melódicas y tímbricas de otras obras, truenos y bombazos” (Cortés, 2004, p. 60). Además cuestionaba la cátedra que se estaba impartiendo por esos días en el Conservatorio Nacional, pues aún no había dado los resultados que decían iban a obtener, pues no había salido el Korsakov o el Enrique Granados colombiano.

Sumado a esto estaba el objetivo que promulgaba Emilio Murillo en cuanto a lo que la música nacional debería ser: “Las obras deben ser paralelas: Música popular accesible a todos los ejecutantes y escrita dentro de cierto clasicismo para que sea digna de figurar en el repertorio de los profesionales” (Cortés, 2004, p.62).

Una de las características de la obra de Emilio Murillo se ve reflejada en los escasos recursos técnicos con los que éste contaba para desarrollar su obra, pues de haberlos tenido habría engrandecido su legado artístico (Perdomo, 1963). Pero si uno ve cuál es el objetivo de su quehacer musical, donde era más importante llegar al público en general que buscar una elaboración compositiva que aprobara la academia, no menospreciaría su formación académica; aunque para la época en la que Murillo estudiaba en la Academia Nacional de Música la situación de la formación musical en esta institución y en el país no estaba bien estructurada y era algo improvisada (Gil, 2009), sí tuvo conocimientos académicos, los cuales le permitieron realizar obras que estaban a la altura de los compositores que seguían los estándares europeos, es así como sus “Pasillos” para piano que poseen cierta elaboración, tienen gran similitud con los “300 Trozos para piano en el sentimiento popular” de su detractor Guillermo Uribe Holguín (Duque, 2000).

Las composiciones de Murillo son más bellas, sentidas y hermosas, cuanto más sencillas. Las que escribió en su juventud tienen un aroma de campo, huelen a poleo y albahaca, traen el olor de la miel del trapiche. Los estudios posteriores pecan por forzados y faltos de originalidad; no ostentan la fragancia de aquellos de antaño (Perdomo, 1963, p.294).

Emilio Murillo fue un músico que en gran medida estuvo más en contacto con el pueblo, campesinos, tertulias, gente del común, artistas autodidactas de tradición oral, entre otros; a diferencia de Uribe Holguín que estuvo más en contacto con la academia, conservatorios de otros países, músicos eruditos; de ahí que Murillo tenía la necesidad de que su música fuera más accesible al pueblo. De hecho Murillo tenía como referente en la estructuración del proceso de búsqueda de identidad musical nacional los procesos llevados a cabo en Argentina con el tango: "(...) Selecciones sencillas, canciones, piezas de baile, con o sin letra, como se escriben en la Argentina" (Cortés, 2004, p. 61). En su casa tuvo la oportunidad de conocer a Gardel, por lo que sí tuvo contacto con músicos del país Gaucho y conocía lo que se estaba haciendo en ese país a comienzos de Siglo XX. Al fin y al cabo tanto la música popular de Argentina, en éste caso el tango, como la de Colombia, en este caso la andina de principios de Siglo XX tenían sus raíces en la tradición oral, y al ser parecidos en este aspecto, Murillo daba por sentado que los procesos de evolución y estructuración fueran realizados de manera similar.*

1.2.2. La Gruta Simbólica

Es un grupo que surge durante la guerra de los mil días (1899-1903) como una alternativa para llevar a cabo un encuentro de intelectuales, escritores, poetas,

* Para profundizar en los orígenes del tango y su evolución, ver: Salgán, 2001 y Sierra, 2010.

músicos, políticos y artistas; ya que en esa época las autoridades habían suspendido los pocos espectáculos nocturnos a los que estas personalidades asistían.

Estos académicos visitaban “La Gran Vía”, un almacén de rancho y licores de Manuel Murillo, sus encuentros tuvieron motivos más humanísticos y poéticos que la simple bohemia, dicho establecimiento acogió a Julio Flórez, Jorge Pombo, Enrique Álvarez Henao y a Clímaco Soto Borda, cuatro de los mejores exponentes de la poesía colombiana romántica, a Luis María Mora *Moratín*, el humanista y escritor, a Eduardo Ortega y Alfonso Caro, a Emilio Murillo y a José María Gómez Acevedo *El Ciego*, a Pedro María Ibáñez, Arturo Quijano y muchos más (Marulanda, 1990). De ahí que Juan Borda Alcalá, *El Bobo*, dijera que “Para ser buen escritor había que pasar por La Gran Vía” (Añez, 1951).

El nombre de Gruta Simbólica se debe a que estaba en boga por la época la escuela llamada Simbolista, objeto de polémicas entre quienes defendían los estilos clásicos, entre ellos los románticos, pues defendían la tradición castellana y todo lo que proviniera de la cultura griega y latina. *Moratín* dijo que la escogencia del nombre se debió a su escrito en el folleto titulado “De la Decadencia y el Simbolismo” en el que se fijaba el valor artístico y filosófico de las nuevas tendencias.

Los escritores que hacían parte de la corriente Romanticista se encargaban de exaltar la realidad cotidiana imponiendo a sus obras un subjetivismo total*. Esta corriente se mantenía a pesar de que a finales del siglo XIX y más a comienzos del

*Definición de Romanticismo, ver:

<http://www.diccionarios.com/diccionarioenciclopedico/detalle?palabra=romanticismo&Buscar.x=0&Buscar.y=0&Buscar=submit>

siglo XX estaba en auge por el mundo la corriente Simbolista, donde la espiritualidad, la imaginación y los sueños eran los temas recurrentes para los escritores de este movimiento europeo*. Las temáticas de los dos movimientos tienen sus diferencias y son tratadas de formas diferentes, así, entre la literatura simbolista pueden encontrarse obras que tratan temas tabú para la época como las drogas, la sexualidad, el satanismo entre otros, temas expuestos por Charles Baudelaire, considerado padre de la lírica moderna. Mientras que las temáticas más comunes que exponen los románticos son: el desamor, la muerte, el dolor, la nostalgia, lo religioso, lo pagano, la tristeza, etc. Los escritores románticos Julio Flórez Roa (Chiquinquirá, Boyacá. 1867-1923)** y Luis María Mora, Moratín (Bogotá, Cundinamarca 1869-1936)*** fueron algunos de los literatos destacados que hicieron parte de las reconocidas tertulias bogotanas y de quienes se inspiraron algunos compositores para crear sus canciones.

Gracias a estos textos de tendencias románticas los compositores centenaristas que hacían parte de la corriente creativa que promulgaba Emilio Murillo podían plasmar ese sentir popular del cual hablaba él. Pues existía una estrecha correspondencia entre el significado de los textos y la música que componían. Eran canciones sencillas que llegaban de manera natural al público sin necesidad de rebuscar en las nuevas tendencias, y que a pesar de sus mínimos recursos lograban dejar huella en los oyentes.

El carácter político de La Gruta Simbólica se manifiesta porque allí asistían los opositores a la dictadura del Poeta y Presidente de Colombia José Manuel

* Definición Simbolismo ver:
<http://historiadelartee.blogspot.com/2011/02/simbolismo.html>

** Para ampliar, ver: Rico, 2004, p.119 y también
http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/florez_julio.htm

*** Ver. Miranda, 2006.

Marroquín (1827-1908) quien, como Vicepresidente, había dado un golpe de estado al octogenario Presidente Manuel San Clemente.

Destacados personajes aunque literaria y políticamente pertenecieran al grupo opositor, fueron atendidos como huéspedes de honor; entre estos se pueden nombrar el poeta Guillermo Valencia y Rafael Pombo. Los miembros de la Gruta en oposición a los históricos en el poder, se consideraban Liberales y Nacionalistas (Miranda, 2006).

La Gruta se acabó a finales de 1903 como consecuencia de la paz. Terminada la Guerra de los Mil Días, desaparecieron los motivos que obligaban a los bogotanos a buscarse tan extrañas diversiones (Restrepo, 1998).

1.2.3. Los Músicos

Para comienzos del siglo XX fueron varios los compositores creadores de canciones colombianas y protagonistas de su divulgación por varias partes del mundo, unos, al igual que Emilio Murillo lo lograron, plasmando en su música el sentir del pueblo de una manera más empírica (orgánica) y otros como Guillermo Uribe Holguín lo realizaron usando recursos más académicos y vanguardistas. Vale la pena aclarar que los primeros mencionados no eran ajenos a algunos conocimientos teóricos. A continuación se mencionan algunos de los músicos centenaristas que hacen parte del legado histórico musical de la canción colombiana, y que a pesar de sus diferencias todos ellos reúnen en su música las características estéticas musicales de la primera mitad del siglo XX.

Jorge Añez (Bogotá, Cundinamarca. 1893-1952): Fue un músico que tuvo entre sus más grandes aportes escribir el libro *CANCIONES Y RECUERDOS* donde dejó trazado el esbozo de los cantores populares en el altiplano de la época. Jerónimo Velasco (Cali, Valle. 1885-1963): Fue uno de los que bien muestra cómo combinar la academia con el quehacer musical empírico. Estudió en el Conservatorio Nacional dirigido por el maestro Guillermo Uribe Holguín (Bogotá, Cundinamarca. 1880-1971), quien estudió en París y fue considerado una de las grandes autoridades musicales del continente; Velasco cursó en el conservatorio armonía, contrapunto y composición. Y por otro lado según Jorge Añez (1951) acompañó a Emilio Murillo en 1923 a la Exposición Internacional de Sevilla (España), donde realizaron una importante labor de difusión de la Música Andina Colombiana.

A la gira que tuvieron Velasco y Murillo en España se adicionó también Alejandro Wills (Bogotá, Cundinamarca. 1887-1942) brillante músico que no fue producto de la academia sino de su formación personal con el maestro Pedro Morales Pino (Cartago, Valle. 1863-1926): Morales hizo un esencial aporte a la música colombiana, pues hasta 1890 existía una tradición oral que caracterizaba el aprendizaje de la música, así que adicionó la escritura para el desarrollo y universalización de ésta. “A cada ritmo le marcó su estructura precisa, que por lo perfecta, fue acatada por todos los compositores en los años siguientes. Así, uno de sus aportes fundamentales fue haber llevado el aire del bambuco al pentagrama”. (Atehortúa, s.f., p. 2), con este aporte la academia logra acercarse más al quehacer musical tradicional colombiano. Otro de sus grandes aportes fue para la transformación de la bandola, adicionándole a los cinco órdenes de cuerdas (sol, re, la, mi, si) una sexta cuerda (con la nota fa sostenido). También fue profesor de Emilio Murillo*

* Ampliación de las biografías de los músicos, ver: *La Canción en Colombia*, 1956.

1.2.4. Generalidades de la Canción Andina Colombiana

Vale la pena mencionar que la popularización de la canción andina colombiana se dio gracias a tres eventos importantes ocurridos a comienzos del siglo XX que fueron: la difusión de la música andina en la radio, la grabación en las disqueras, en principio de los Estados Unidos y luego disqueras nacionales, y finalmente la escritura de partituras, muchas de ellas publicadas en revistas importantes nacionales*, que en un principio no fueron muy acatadas en las grabaciones, pues reinaba la transmisión oral y la improvisación en los músicos de profesión (Azula, 2011, p.18-26). Pero si muy bien recibidas en las casas para el disfrute de los aficionados.

Se podría inferir que al ser tan nuevo el recurso de la partitura, este no era muy usado, pues el proceso de adaptación a esta nueva herramienta de transmisión por parte de los músicos de profesión de aquella época apenas estaba comenzando y por razones prácticas era más cómodo arreglar directamente en el estudio (improvisar), pues los conceptos estéticos estaban claros. El recurso de la grabación sin partituras sigue funcionando hasta el día de hoy y es usado más que todo en la industria comercial musical masiva.

El formato con el que se interpreta un género también denota unas características especiales en su estética, es así como el dueto que debido a sus facilidades de acople de dos cantantes no muy virtuosos, pues se tapaban las falencias del uno y

* Ampliación de la publicación de partituras en periódicos y revistas, ver: Velásquez, 2012.

del otro por el hecho de estar juntos en comparación con un solista (Azula, 2011), se convirtió en uno de los formatos musicales que interpretaban la canción andina colombiana con mayor índice de popularidad y aceptación, estos músicos interpretaban las canciones a capella o acompañados por tiple y guitarra, por dos guitarras o por orquestas de salón (donde el piano cumplía una función principalmente armónica). Azula hace este análisis apoyándose en las crónicas de la historia musical colombiana y en fuentes de primera mano como la entrevista que le realizó al músico Jaime Llano González*.

Con lo anterior se puede apreciar que la difusión, puntualmente radial por medio de grabaciones, de la canción andina colombiana en el formato de voz y piano no fue muy popular a principios de siglo XX debido a factores de cambio generacional y por ende de evolución musical como: los inicios de la escritura de los aires nacionales, por lo que muy pocos se aventuraban a interpretar lo escrito en el piano, esta actividad la realizaban mejor en tertulias y casas de familia, o más bien lo escrito era el resultado de las improvisaciones en el piano cuando se reunían; había pocos cantantes solistas y la situación económica a raíz de los problemas sociales forzaba a muchos artistas a grabar más barato, además hay que tener en cuenta que la guitarra y el tiple estaban presentes en el desarrollo de la música andina colombiana muchos años antes que el piano.

* Entrevista con Jaime Llano González, ver: Azula, 2011, p. 63-75.

CAPÍTULO 2

EMILIO MURILLO CHAPULL– BIOGRAFÍA

Nació en Bogotá el 9 de Abril de 1880, y murió en la misma ciudad el 8 de Agosto de 1942. Desde muy joven ya participaba en reuniones de músicos y poetas. Uno de ellos se extrañó por la presencia de ese jovencito en las tertulias de “La Gran Vía” y le preguntó un día qué carrera cursaba, Murillo le respondió sacando de su bolsillo una flauta y ejecutó algunos aires populares. Asombrados por su precoz demostración de habilidad musical, lo acogieron en sus reuniones y desde entonces se convirtió en un habitual contertulio de “La Gran Vía” y acompañante permanente de la Gruta Simbólica durante la Guerra de los Mil Días. Junto con otros músicos, José Gómez Acevedo (“El ciego”) y Martin Alberto Rueda, amenizó las veladas organizadas por los bohemios bogotanos con sus improvisaciones. Murillo no era uno de los intelectuales del grupo pero su presencia musical era considerada imprescindible. Sus improvisaciones pianísticas y ejecuciones en la flauta en el negocio “La Gran Vía” de Manuel Murillo le habían servido de exitoso examen de ingreso a la bohemia (Duque, 2000).

Fue el ciego Gómez quien lo convenció de cambiar la flauta por el piano, y Pedro Morales lo matriculó en su academia musical donde le enseñó a tocar los instrumentos de cuerda, en particular el tiple. Pedro Morales Pino lo definió con propiedad al decir: “Este joven lleva en sí el microbio incurable de la música” (Marulanda, 1990).

Según Añez, Murillo era un excelente pianista y gran improvisador, de éste decía:

“Si es verdad que la música de Murillo tiene un sello tan propio por la belleza de las melodías, para mí tengo, y esta es una opinión muy personal, que lo mejor de su producción quedó sin escribirse, dado que sus improvisaciones en el piano eran muy superiores a todo lo que llevó al pentagrama: en mi vida he oído improvisar a nadie en cualquier instrumento de aires populares colombianos con la facilidad y genialidad con que Murillo lo hacía en el piano (...)” (Rico, 2004, p. 86)

Hacia 1924 Murillo empezó a componer obras para piano sólo con un carácter menos popular. Entre este catálogo se encuentran 21 caprichos basados en aires andinos, cinco fantasías y siete valeses de gestos academizantes y 20 pasillos, conocidos gracias a Jorge Añez como “Estudios para piano”, estos últimos compuestos a manera de “piezas de carácter” fueron los que se dieron a conocer y reflejan con más precisión el tan anhelado estilo nacional. Se caracterizan por poseer atractivos efectos rítmicos y armónicos, pues se diferencian de sus pasillos populares, en que las melodías son menos directas y los acompañamientos más complejos con un bajo mucho más melódico. Todas estas piezas están basadas en improvisaciones hechas por el mismo Murillo. Cada uno de estos pasillos se diferencian entre sí porque experimenta y trata elementos musicales diferentes en cada uno con gran ingenio, sea la armonía, el ritmo, la forma o la melodía (Duque, 2000).

El piano era uno de los instrumentos por excelencia usado en las tertulias musicales y literarias, como también en los salones de varias casas y en los salones de baile; igualmente es una herramienta facilitadora en la labor compositiva. No es de gratis entonces que muchas de las composiciones de Murillo estuvieran escritas para piano y voz y que a la hora de grabar, estas partituras sirvieran como guía a la hora de elaborar los arreglos en las casas disqueras. Sin desconocer esta conclusión, las canciones de Murillo son dignas de interpretarse en su presentación original y

es más, dado el hecho de que se podrían considerar guías, quedaría el camino libre para adaptarlas y realizarle arreglos según las necesidades de cada intérprete.

Murillo se formó en el ambiente de la élite musical de la ciudad. Ingresó a la Academia Nacional de música que dirigía Jorge W. Price y allí aprendió a tocar piano con Honorio Alarcón, uno de los intérpretes colombianos más importantes de ese instrumento en esa época. Perfeccionó la flauta, la escritura y el solfeo e inició su labor de compositor (Marulanda, 1990).

A parte de sus estudios en la academia, se destacó por cultivar el folklore nacional, fue un criollista por decisión y convicción. Indagó en la música tradicional andina colombiana; para lograrlo atravesó el país entero; visitó el Valle de Tenza, los Llanos Tolimenses y las Rancherías de los huitotos en la frontera del sur (Perdomo, 1963).

Murillo se definió como Liberal y sus acciones conspiradoras junto con otros miembros del mismo partido durante los eventos de la “Guerra de los mil días” hicieron que la hermandad que constituyeron fuera solidaria y duradera. El Ideario Liberal de Murillo se manifestó de manera singular, hizo parte de la campaña para la elección de Enrique Olaya Herrera, presidente a partir de 1930, con la danza “Al Canto Rojo”, que es tal vez la única alusiva a su afiliación política (Duque, 2000).

Como no toda la obra de Murillo es conocida, pues no toda la escribió, puede que haya creado más obras de carácter político, y más, si fue un músico miembro de las tertulias Bogotanas de la época donde uno de los temas principales de discusión era la política.

Murillo viajó por primera vez fuera de Colombia en marzo de 1910 a los Estados Unidos con la Delegación de Colombia en Washington, allí se contactó con la RCA Víctor, y grabó música Colombiana en colaboración de músicos Latinoamericanos radicados en EE.UU. Con las grabaciones y la aceptación del público norteamericano de las piezas colombianas, Murillo se convenció de que la música colombiana podría convertirse en símbolo patrio y producto de exportación. Luego de tres años regreso al país e inició una campaña nacionalista que le valió el apodo de “apóstol de la Música Nacional”.*

De Emilio Murillo no se halló registro alguno de grabaciones originales para voz y piano. En la discografía de Emilio Murillo de los catálogos COLUMBIA, VICTOR y R. SPOTTSWOOD (aproximadamente más de 50 canciones grabadas) consignado en el libro de Jaime Rico Salazar (2004, p. 89-90), que por cierto no es la totalidad de su obra, pueden haber más grabaciones sin catalogarse. Rico dice que gran parte de las grabaciones de sus composiciones de 1910 son con piano, pero en su mayoría son obras instrumentales, algunas de ellas con flauta, interpretada por el mismo Murillo acompañado en el piano por Samuel Uribe y en el tiple por Justiniano Rosales, otras pocas eran cantadas por el mismo Murillo. Las grabaciones de los años siguientes fueron hechas por duetos, estudiantinas, tríos, orquestas y algunas pocas por solistas.

Fundó a su retorno de EEUU en 1905 la “Estudiantina Murillo” a la cual pertenecieron Arturo Patiño y Alejandro Wills, quienes eran los cantantes de la agrupación; y los músicos: Jorge Rubiano, Ernesto Neira y Cerbeleón Romero. Con

* Ver: Duque, 2000, pp.170-175

esta estudiantina tocaron en el Palacio Presidencial, por invitación del entonces Presidente de la República General Rafael Reyes (Marulanda 1990).

Varias canciones de la historia de la música andina colombiana gozaron de gran popularidad gracias a los arreglos realizados por Emilio Murillo. Tal es el caso de “El Guatecano”, “Canoíta” y “El Trapiche”. Eran melodías a las cuales Murillo les adaptó otros textos. Otro dato curioso sobre Emilio es la autoría que le adjudicaron de varias canciones que no eran de él, por ejemplo: “Mis flores negras”, “Van cantando por la sierra”, “Adoración”, “El Muro”, “Los Promeseritos”, “La Cabaña” entre otras (Rico, 2004). Otra inconsistencia se encuentra en la Canción Golondrinas, por un lado en las grabaciones está registrada como “Golondrinas” y en el manuscrito aparece “La Golondrina”; en los textos consultados adjudican el texto a José Asunción Silva y dentro de la investigación realizada se encuentra que es un texto de otro escritor*. Con todo esto se hace un poco difícil adjudicar la autoría de obras y textos, pues los manuscritos no contenían toda la información requerida para esto. La notación de la música andina colombiana era un proceso que apenas comenzaba y no todas las obras estaban editadas, además este proceso de edición en algunas canciones no era el más riguroso; la información no siempre era precisa, por lo que varias veces se pueden encontrar inconsistencias con los manuscritos.

La obra total de Murillo es bastante extensa, según los datos de Ellie Anne Duque (2000), cuenta aproximadamente con: 90 pasillos, 45 valeses, 18 danzones, 50 bambucos, 50 obras variadas en aires de tango, fox, matchicha, ranchera, rumba, etc. Y unos 20 danzones. En esta catalogación no hace diferenciación de los instrumentos para los cuales compuso estas obras. La Estudiantina Murillo popularizó una gran cantidad de estas piezas como: “Canta mis coplas” con versos

* Para más detalle ver: Análisis del vals “La Golondrina”, p. 53.

de Francisco Restrepo Gómez; “Cuando la noche tiende” pasillo con letra de Julio Chaves; “Fiebres”, “Hondos pesares” y “Canción de la tarde” letras de Julio Flórez; La danza “Yo me muero de amor”; “Conmigo le dan las doce” bambuco con letra del propio Murillo; “La reina de mis sueños”; bambuco sobre un texto de Daniel Arias Arguéz; Los bambucos. “Canto fatal”, “Cuando en la noche te cuento mis amarguras”, “Coplas del terruño”; La canción “Canta la canción divina”; El torbellino “Que haremos mi bien”, La danza “De lejos”; sobre un texto de Federico Rivas Frade. Comenta Jorge Añez que en el piano de “La Gran Vía” Emilio Murillo compuso dos obras que se hicieron popularísimas en su época y que fueron cantadas después en discos “Columbia” por el mismo Murillo y Daniel Uribe: El Pasillo “Lucero” y la danza “Morenita” (Marulanda, 1990).

Es difícil decir con exactitud la cantidad exacta de canciones que compuso Murillo, y cuales fueron específicamente para voz y piano, debido a los factores señalados con anterioridad en otros capítulos: como la posibilidad de que las grabaciones se hicieran con base en manuscritos de voz y piano pero en otros formatos, no toda su música quedó escrita, y la falta de veracidad de algunas de las fuentes que registraron su obra, por ejemplo según Rico (2004) algunos se apropiaron de ella como Octavio Morales que registro como suyas algunas canciones que le suministró la familia Murillo donde no figuraba el nombre del compositor.

Lo que sí se puede decir es la cantidad de canciones escritas para voz y piano (algunas de ellas no son composiciones de Murillo sino arreglos) encontradas en el archivo virtual de la Biblioteca Nacional* que asciende a un total de 31 canciones, más una edición de la “Canción Mística” encontrada en el Salón Patrimonial de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT. Los títulos de estas

* Ver: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/partituras/>.

canciones son: “Adoración” (Vals Lento), “Bajo la Reja” (Habanera-Danzón), “Canción Jocosa” (Bambuco), “Canto a la Cerveza” (Vals vivo-Himno), “Canto al café” (Vals-Himno), este himno tiene letra para cantarlo en cuatro idiomas (Francés, Sueco, Griego, Alemán), “Canto para los niños de las escuelas” (Pasillo), “Claveles” (Bambuco), “El faisán dorado” (Danzón), “El guatecano” (Bambuco), “El retrato de mi madre” (Habanera), “El trapiche” (Bambuco), “En Memoria del Libertador” (Pasillo-Himno), “Frente al mar” (Pasillo popular), “La flecha roja” (Vals-Himno), “La Golondrina” (Vals), “Los rosales se han secado” (Vals), “Mi madre” (Vals), “Noches de Plata” (Vals), “Nunca” (Bambuco), “Pandereta” (Bambuco), “Que Mujeres” (Bambuco), “Ranchera Colombiana”, “Temas del sur” (Cumbia), “Torbellino desde que te vi una vez”, “Torbellino guatecano”, “Torbellino N°4”, “Torbellino N°7”, “Vals N°3”, “Vaporosa” (Habanera), “Yo quiero cantar un canto” (Bambuco).

La casa de Emilio Murillo, situada cerca al Palacio Presidencial, fue un permanente centro de reunión de artistas, políticos e intelectuales. Allí estuvo en 1935 Carlos Gardel antes de su fatal accidente, también la visitaron Hugo del Carril, Pedro Vargas, Claudio Arrau y el guitarrista Paraguayo Agustín Barrios Mangoré. Buena parte de la vida musical de Bogotá tenía que ver con esa casa, siempre abierta a los músicos, que era también la escuela donde Murillo formaba a sus discípulos (Marulanda, 1990).

Varias emisoras le dieron gran importancia a la difusión de la música nacional, y acogieron a Murillo con presentaciones en vivo como: La Víctor, La Voz de Bogotá y la Nueva Granada. El maestro Oriol Rangel, quien fue uno de los más brillantes intérpretes de la música Colombiana en piano, estuvo al lado de Murillo en muchas de estas ocasiones (Marulanda, 1990).

En 1929 el gobierno de Colombia lo designó, en compañía de Jerónimo Velasco, Alejandro Wills y Alberto Escobar, embajador en la exposición de Sevilla (España), para que representase la música Colombiana. Allí tuvo el honor de hacerse presente ante la corte del Rey Alfonso XIII. Visitó a Manuel de Falla, con quien estableció después estrecha correspondencia, le dio a conocer la música Colombiana y mereció de él elogiosos conceptos.*

Murillo es el músico colombiano que con sus composiciones y comportamiento mejor representa el sentimiento nacionalista de su época, pues en sus obras se ve expresado un carácter predominantemente popular. (Marulanda, 1990)

La importancia del legado que dejó Murillo es que su música fue creada en un período de transición, y sirve como un puente para conectar la tradición musical oral con la academización de los aires nacionales colombianos. Otro rasgo a destacar es el haber sido uno de los primeros en internacionalizar la música andina de su país.

¡Duerme en paz, buen Emilio y que el eco de tus melodías llegue hasta la tumba y acompañe tus restos junto con esta mi cariñosa evocación! (Añez, 1951, p. 90)

* Ampliar: Marulanda, 1990, pp.455-466.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE LAS CANCIONES DE EMILIO MURILLO

Para la realización de este análisis se escogieron 6 canciones de las 32 de Emilio Murillo encontradas en el enlace virtual de la Biblioteca Nacional y Salón Patrimonial de la Universidad EAFIT. Los criterios para escogerlas fueron: desarrollo significativo en los acompañamientos del piano, ya que muchos de los manuscritos vistos tenían sólo la línea melódica y los patrones rítmicos de acompañamiento de la canción (bambuco, pasillo, vals, etc.), que según lo consultado era muy normal en la época pues la improvisación era fundamental a la hora de tocar; y escoger canciones con ritmos diferentes: torbellino, vals, bambuco, etc.

La mayoría de las fuentes consultadas hablan de la biografía de Emilio Murillo, sólo unas cuantas se detienen un poco para hablar sobre su estética, tal es el caso de Ellie Anne Duque en su ensayo “En busca del alma nacional: Emilio Murillo Chapull (1880-1942)”. Sobre la obra para voz y piano de Murillo no se han hecho estudios investigativos en profundidad, pero si hay un análisis sobre la grabación de José Moriche y Antonio Utrera* de “El Guatecano” con la letra de Murillo, así como de otros compositores de la época, realizado por Pilar Azula, Martha Enna Rodríguez y Luis Fernando León y consignado en el libro “Canción andina colombiana en duetos” (2011), del cual se tomaron algunos parámetros de referencia para el análisis, y para contextualizar históricamente el trabajo. De los títulos a analizar en este trabajo sólo se encontró una grabación del tenor español José Moriche acompañado por una Orquesta de Salón de la canción “La Golondrina”,

* Según Jaime Rico Salazar esta grabación no se hizo con Utrera sino con Jorge Añez el 13 de marzo de 1928 (Rico, 2004)

curiosamente aparece registrada “Golondrinas”, grabada el 11 de noviembre de 1927 por la disquera VICTOR*.

Como primera herramienta de trabajo se hizo un breve análisis melódico, armónico y estructural de cada canción, para luego hacer la correspondencia de los textos de las obras con la música. Luego se propuso una edición crítica de cada manuscrito, donde se adicionaron, según fuera el caso, pedales, articulaciones, dinámica, digitaciones, etc. que reforzaran el análisis realizado y ayudaran a facilitar la interpretación de las canciones, pero dejando siempre en claro que es una sugerencia, cada intérprete a la final decide que hacer.

Con el fin de diferenciar las indicaciones de los manuscritos originales de las indicaciones interpretativas sugeridas, en las partituras editadas aparecen diferentes estilos en la fuente y tamaño de las dinámicas, textos de expresión, etc. A continuación se relacionan los tamaños y fuentes:

* Para escuchar la canción, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=AINjrb70jWs>

Tabla 1. Relación entre tamaños y fuentes

INDICACIÓN	ORIGINAL	EDICIÓN CRÍTICA
Dinámicas y textos	Tamaño: 15 puntos Fuente: Plantin MT Std	Tamaño: 11.2 puntos Fuente: Arial
Reguladores y ligaduras	Línea continua	Línea discontinua
Cambios de notas, articulaciones.		Encerradas entre paréntesis ()
Digitaciones	N/A	Normal
Pedal	N/A	Normal

3.1. BAJO LA REJA (HABANERA O DANZÓN)

- **Texto: (Atribuido a Murillo)**

*Bajo tu reja lanza la queja
desesperada de mi pasión
es un gemido un alarido
por la punzada de tu traición*

*Cuando sucumba sobre mi tumba
no digas nada de lo que fui
pero no llores, ni lleves flores
que perdonada serás por mí.*

- **Letra:**

El poema está escrito en primera persona. En el manuscrito no aparece autor de la letra, puede tratarse de autoría del mismo Emilio Murillo. El texto de esta canción evoca el desamor para dar paso al perdón luego de tanto dolor.

- **Estructura:**

La forma de la canción es A A' B C C'. Donde A (compases 1 al 12) es la introducción del piano que prepara la primera estrofa y la cual expone la misma

melodía de la línea vocal y un puente que lleva a la primera estrofa, A´(compases 13 al 28) es la primera estrofa, B (compases 29 al 36) es la repetición de la última frase de la primera estrofa, C (compases 37 al 44) es el interludio con la melodía de la segunda estrofa con unos adornos que la caracterizan y C´ (compases 45 al 60) es la melodía de la segunda estrofa.

- **Melodía:**

La melodía está construida a base de un motivo melódico que se repite constantemente con unas pequeñas variaciones a manera de secuencia, que ayudan a elevar la música hasta el clímax que está en la parte B en el compás 34 y a bajar la intensidad hasta el final de la obra (ver Gráficos 1 y 2). El piano siempre dobla la melodía de la voz y adiciona segundas voces.

Gráfico 1. (Bajo la Reja) Motivo melódico



mantiene, redefiniendo de esta manera la función de la soprano, pues pasa de ser quinto a ser tercer grado del acorde (ver Gráfico 4).

Gráfico 3. (Bajo la Rreja) Compases 21, 22 y 23

21 *mp*

es un ge - mi - do - un a - la -

mp

Gráfico 4. (Bajo la Rreja) Final Parte A

24 *dolce*

ri - do - por la pun - za - da - de tu trai - ción - es un ge - mi - do -

dolce

mp

Red.

La parte B se interpreta como un eco de ese mismo dolor por lo que desarrolla esta parte en La mayor y luego llega al clímax que reposará al final de la frase. En la parte C muere el dolor y aparece el perdón. El interludio del piano tiene adornos que alivianan el carácter pesado que presenta la obra al principio, para darle paso al desenlace con la última estrofa donde las secuencias melódicas descendentes dan fin a la canción.

- **Edición Crítica:**

En el subtítulo se adiciona “(Habanera o Danzón)” debido al patrón de acompañamiento que utiliza a lo largo de la canción, lo que la define como tal (ver Gráfico 5). En el compás 12 se añade una pausa que no aparece en el manuscrito para crear más expectativa para cuando entre la voz (ver Gráfico 6). En el compás 29 se añade una cesura para intensificar el significado del texto (ver Gráfico 7). Las dinámicas sugeridas en general son una opción para interpretar la canción y hacer una correspondencia cercana entre la música y el texto, teniendo en cuenta los puntos analizados con anterioridad.

Gráfico 5. (Bajo la Reja) Patrón de Habanera o Danzón



Gráfico 6. (Bajo la Reja) Compás 12 y 13

12

f Ba - jo tu

// Con la voz

mf

Gráfico 7. (Bajo la Reja) Compás 29

29

dolce

- es un ge -

3.2. LA GOLONDRINA (VALS)

En los manuscritos encontrados se hallaron también partes para un pequeño conjunto de cámara llamado Orquesta de Salón: Flauta, Trompeta en Sib, Trombón, Violín, Cello y Bajo.

- **Texto: Luis Ram de Víu ***

Esa golondrina que el aire atraviesa,
batiendo voluble sus alas inquietas
jamás ha querido posarse en la tierra
pues dice que tiene su nido en el cielo

Se acerca se aleja la mira de lejos
ya pasa ya **sube (Imagen 1)** ya viene ya llega
pero no ha querido posarse en la tierra
pues dice que **tiene su nido (Imagen 2)** muy alto
y teme **lloverlo (Imagen 2)** perdido a la vuelta

y dime alma mía golondrina **inquieta (Imagen 3)**
ave desterrada **inmortal viajera (Imagen 3 y 4)**
si dices que tienes tu nido en el cielo
por qué siempre buscas tu amor en la tierra.

* Las palabras subrayadas y en negrilla fueron asumidas según el contexto de los versos al no ser legibles en el manuscrito. Por esta razón, al finalizar el poema se adjuntan las imágenes del manuscrito con las respectivas palabras.

Imagen 1. (La Golondrina) Segunda frase – Segunda estrofa

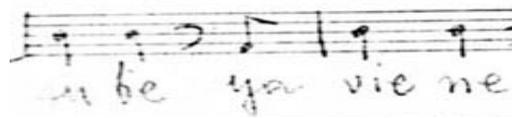


Imagen 2. (La Golondrina) Cuarta y quinta frase – Segunda estrofa

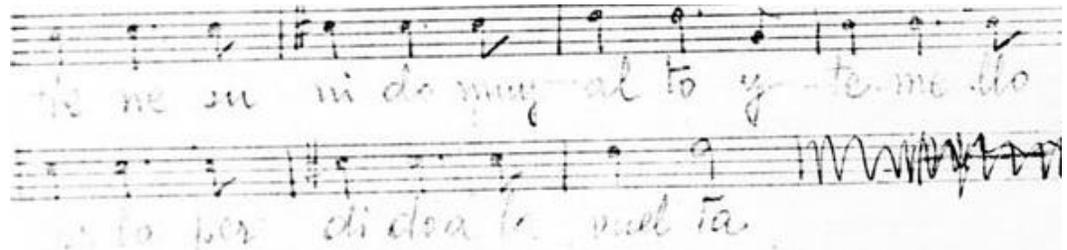


Imagen 3. (La Golondrina) Primera y segunda frase – Tercera estrofa

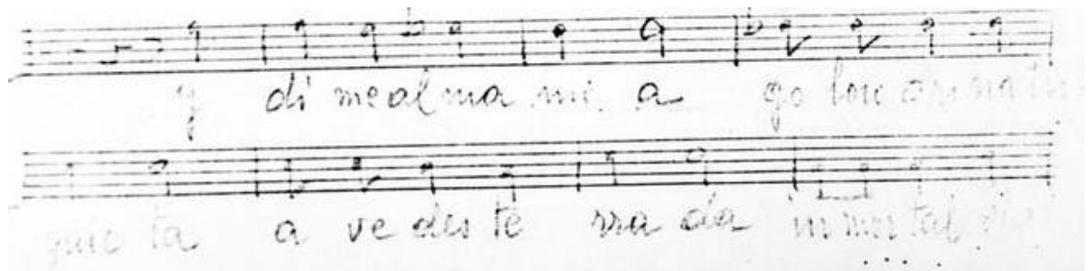
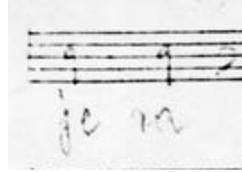


Imagen 4. (La Golondrina) Final segunda frase – Tercera estrofa



- **Letra:**

Durante la transcripción de la canción se presentaron algunos problemas para descifrar el texto, pues no era muy claro el manuscrito. Así que se optó por buscar la letra por separado teniendo en cuenta la información consignada allí, pues se trataba de una letra con traducción de José Asunción Silva. Existe un poema traducido por Silva llamado “Las Golondrinas” del poeta francés Pierre Jean de Béranger pero no coincide con la letra de la canción*, luego se encontró la letra de la canción donde figura el autor de “La Golondrina”** que coincide con la canción de Murillo, su nombre es Luis Ram de Víu quien fue un importante poeta español aragonés posromántico; así que según este hallazgo el texto no es traducción de Silva, puesto que originalmente fue escrito en español. Aun así los versos no son legibles tampoco en la versión que se encontró en internet, razón por la cual algunas palabras se asumieron.

* Anexo #1. Las Golondrinas de Béranger, ver: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/parnacol/jasilva.pdf>

** Anexo #2. La Golondrina de Luis Ram de Víu, ver: <http://vidaenelaire.blogspot.com/>

Estos versos hablan en sentido figurado de la búsqueda del amor, como se acerca alguien a él pero a la final no es capaz de arriesgarse a tenerlo. La figura de la golondrina es la de ese buscador del amor.

- **Estructura:**

La estructura de este vals es Introducción del piano (compases 1 al 10) y partes A (compases 11 al 33), B (compases 34 al 53) y C (compases 54 al 74) que corresponden a cada una de las estrofas del poema.

- **Melodía:**

En la parte A la melodía está construida descendentemente, usando secuencias melódicas, en el compás 20 hay un clímax sorprendente con un salto de 6ta menor que ayuda a destacar la letra y a dar un impulso para terminar la estructura melódica en forma descendente (ver Gráfico 8).

Gráfico 8. (La Golondrina) Compases 19 y 20



En la parte B la melodía está diseñada a partir de un pequeño motivo que ayuda a dibujar lo que hace la golondrina, los silencios entre cada motivo hacen que esto sea posible, pues separan cada uno de los movimientos que hace la golondrina según la descripción del texto. (Ver Gráfico 9).

Gráfico 9. (La Golondrina) Motivo parte B

33

mf

Se a cer - ca se a - le - ja

La melodía de la cuarta y quinta frase es la misma, la variedad la da el acompañamiento del piano (ver Gráficos 10 y 11). El diseño melódico de la parte C en las dos últimas frases tiene como referencia el sol agudo, pues insistentemente va a esa nota con diferentes cambios armónicos en cada ocasión hasta el final donde resuelve a Fa que es la tonalidad (Ver Gráficos 12,13,14 y 15).

Gráfico 10. (La Golondrina) Cuarta frase parte B

46

di - ce que tie - ne su ni - do muy al - to y

tr

Ped.

Gráfico 11. (La Golondrina) Quinta frase parte B

50

te - me llo - rar - lo per - di - do a la vuel - ta

1 2 3 1 4

Gráfico 12. (La Golondrina) Compás 63

63

di - ces que

Gráfico 13. (La Golondrina) Compás 65

65 *mp*

ni - do en el

p

Gráfico 14. (La Golondrina) Compás 67

Musical score for measure 67. The vocal line is in the upper staff, starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and ending with a quarter note G4. The lyrics "qué siem-pre" are written below the notes. The piano accompaniment is in the lower staves, featuring a treble clef with a chord of G4-B4-D5 and a bass clef with a chord of G3-B2-D3.

Gráfico 15. (La Golondrina) Compases 72 y 73. Final

Musical score for measures 72 and 73. The vocal line is in the upper staff, starting with a quarter note G4, followed by a half note G4, and ending with a quarter note G4. The lyrics "tie - - - rra." are written below the notes. The piano accompaniment is in the lower staves, featuring a treble clef with a chord of G4-B4-D5 and a bass clef with a chord of G3-B2-D3. The tempo marking "A tempo" is present. The score ends with a double bar line and a dynamic marking "p".

- **Ritmo**

Es una canción que está en 3/4. Está escrita sobre uno de los patrones rítmicos con los que se acompañan los vals (ver Gráfico 16). El cambio de registro del patrón de acompañamiento en la mano izquierda del piano enfatiza las características rítmicas del vals, pues ilustra la jerarquía de los primeros dos pulsos de cada compás.

Gráfico 16. (La Golondrina) Patrón rítmico de acompañamiento



Con este ritmo Murillo logra darle a la canción esa sensación de vaivén cuando vuelan las golondrinas.

- **Diseño Tonal y Papel del Piano:**

A diferencia de la mayoría de canciones para voz y piano de Emilio Murillo, en esta canción la mano derecha del piano no dobla la voz.

En la introducción el piano dibuja el significado del texto, que en síntesis habla de una golondrina que siempre vuela inquieta y no se establece en la tierra; al comienzo emplea un acorde de Fa en primera inversión con novena que va al Si bemol menor y pasa momentáneamente a Fa menor, al final de la introducción termina con un acorde de Do mayor con séptima, dejando al oyente la impresión que la canción continuará en menor; pero no, en la parte A establece la tonalidad de Fa mayor. En esta primera parte el piano acompaña con ritmo de vals y hace unos cortos comentarios (arpeggios) para complementar (compases 18, 22) (ver Gráficos 17 y 18).

Gráfico 17. (La Golondrina) Compás 18

18

quie - tas ja -

4 2 2 1 2 1

Gráfico 18. (La Golondrina) Compás 22

22

tie - rra pues

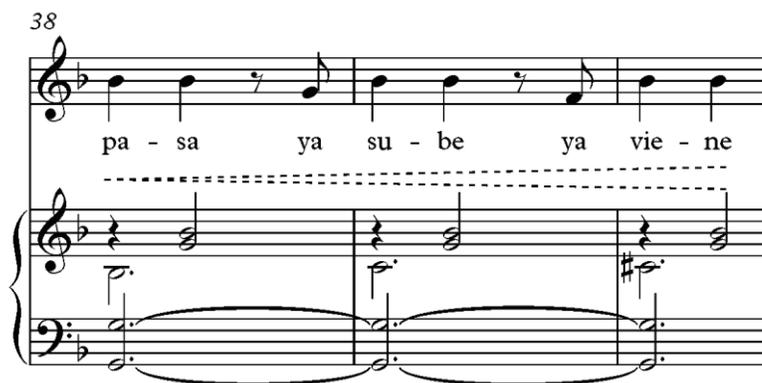
5 4 3 2 1

En los compases 26 y 27 el piano tiene unos trinos en la mano derecha que anuncian como termina la primera parte de la canción, para dar paso a un pequeño puente que conecta la Parte A con la parte B. A partir de este momento el piano tiene más protagonismo pues dibuja con las melodías de la mano derecha el volar de la golondrina con escalas y arpeggios ascendentes y descendentes (ver Gráfico 19). Luego, mientras la voz hace repeticiones de notas en la melodía, el piano se mueve con diferentes texturas lo que da variedad al discurso (ver Gráfico 20).

Gráfico 19. (La Golondrina) Compases 36 y 37



Gráfico 20. (La Golondrina) Compases 38, 39 y 40



La tercera frase de la parte B hay un cambio de tonalidad y momentáneamente modula a Mi bemol mayor, luego a partir del compás 46 hace una progresión de acordes por nota común, donde experimenta nuevas sonoridades como en el caso del compás 48 usando un acorde de sexta aumentada que resuelve a Sol menor y en el compás 50 que usa un acorde de Si bemol aumentado (ver Gráficos 21 y 22), hecho que resulta interesante dado que en la mayoría de sus composiciones no

recurre a estas experimentaciones armónicas y que en síntesis ayudan a reforzar el significado del texto.

Gráfico 21. (La Golondrina) Compases 46, 47, 48 y 49

Musical score for measures 46, 47, 48, and 49 of 'La Golondrina'. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The upper staff contains a melodic line with trills indicated by wavy lines above the notes. The lower staff contains a bass line with chords and a 'Ped.' (pedal) marking under the first three measures. The music is in a 4/4 time signature.

Gráfico 22. (La Golondrina) Compases 50, 51, 52 y 53

Musical score for measures 50, 51, 52, and 53 of 'La Golondrina'. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a trill in the final measure. The lower staff contains a bass line with chords. The music is in a 4/4 time signature.

Todo esto funciona como puente hacia la parte C, donde se reestablece la tonalidad; en esta sección el compositor usa con insistencia el cuarto grado menor lo que le da un cambio de color interesante a la canción.

- **Edición Crítica:**

Para destacar el acorde de Sol medio disminuido se sugiere hacer un piano súbito en el compás 26 (ver Gráfico 23). En el compás 71 se adiciona una corta pausa para dar espacio antes de cantar las últimas palabras del verso que contienen gran significado dentro del discurso (ver Gráfico 24).

Gráfico 23. (La Golondrina) Compases 25, 26 y 27

25 *p súbito*

ni - do en el cie - lo su ni - do en el cie

tr *tr*

p súbito

Ped. Ped.

Gráfico 24. (La Golondrina) Compases 71, 72, 73 y 74

71
mor en la tie - rra.
rit...
A tempo
Ped. Ped. Ped. Ped.
p

3.3. NUNCA (BAMBUCO)

En el manuscrito aparece la autoría de dos compositores, Murillo y Morales (a entender, Emilio Murillo y Pedro Morales Pino). Realizando el análisis se encontró que esta canción fue compuesta por Guty Cárdenas, compositor, guitarrista y cantante yucateco (México) y la letra es de Ricardo López Méndez*. El arreglo de Murillo y Morales sobre la canción “Nunca” utiliza el ritmo de bambuco, apropiándose así de una canción extranjera y nacionalizándola al escoger este aire colombiano para su realización**

* Ver: <http://www.trovadores-yucatecos.com/Gutycardenas1.html> (García)

** Con lo encontrado se puede ver una relación entre los compositores colombianos y mexicanos de principios de siglo XX. Existen por ejemplo otras canciones con letra de Guty Cárdenas y música de Jorge Añez, compositor colombiano de la época centenarista, como es el caso de la canción “Mi canción quisiera”.

- **Texto: Ricardo López Méndez**

Yo sé que nunca besaré tu boca
tu boca de púrpura encendida
yo sé que nunca llegaré a la loca y apasionada
fuente de tu vida.

Yo sé que inútilmente te venero
e inútilmente el corazón le evoca
pero a pesar de todo yo te quiero
pero a pesar de todo te quiero
aunque nunca besar pueda tu boca.

- **Letra:**

Como particularidad cabe anotar la similitud de los temas de los textos usados por Guty Cárdenas y Emilio Murillo a la hora de escribir sus canciones, ambos recurrían a textos con los que el pueblo se identificaba, para el caso de la trova yucateca, como es denominada la música escrita por Cárdenas, la temática es siempre relacionada con la mujer y el romanticismo que esto conlleva. (Espejo, 1997). Para este caso el tema se resume en la descripción de un amor imposible.

- **Estructura:**

La forma de este bambuco es: Introducción del piano (compases 1 al 5), parte A que se repite (compases 6 al 23), parte B (compases 24 al 39) y Coda (compases 40 al 45).

- **Melodía:**

La melodía de toda la canción está formada por frases de cuatro compases cada una. Tanto la parte A (menor) como la parte B (mayor) al unirla con la Coda, empiezan en el Re de cuarta línea y terminan en el sol de segunda línea. En la parte A el clímax está situado en la segunda frase en la palabra **“púrpura”** y justo en este punto hay un cambio de métrica de 6/8 a 3/4 (ver Gráfico 25).

Gráfico 25. (Nunca) Compases 11 y 12

11

púr - pu-ra en-cen - di-da

La nota importante en la parte B es el Re que tiene calderón (compás 24) que intensifica el sentimiento de saber que no se es correspondido en el amor. Las tres frases siguientes son similares con la diferencia que la nota clímax de cada frase es medio tono más abajo que la anterior (ver Gráficos 26, 27 y 28).

Gráfico 26. (Nunca) Clímax: Nota Sol

24

sé que i-nu-til-men-te-te-ve

Red.

Gráfico 27. (Nunca) Clímax: Nota Fa#

28

e i-nu-til-men-te el-co-ra

p

Gráfico 28. (Nunca) Clímax: Nota Fa

33 *f* *meno mosso*

pe - ro a - pe - sar - de - to - do - yo - te - c

mf

Ped. Ped.

La frase antes de llegar a la coda tiene un crescendo indicado por el compositor que insiste en la nota sol como clímax general de todo el bambuco con un fortísimo. Para finalizar, la coda se caracteriza por estar con dinámica de piano que se puede interpretar como una especie de resignación **“Aunque nunca besar pueda tu boca”**.

- **Diseño Tonal y Papel del Piano:**

El modelo rítmico de acompañamiento es de bambuco, por esta razón se adiciona esta designación en la edición crítica. La Introducción empieza en Sol menor. En la tercera frase de la parte A hay una pequeña modulación al relativo mayor (Si bemol mayor) para reiterar con otro color lo mismo que se dijo al principio pero con otras palabras y acordes (ver Gráfico 29). La parte B es en Sol mayor, y en la tercera frase modula a La menor para lograr el mismo efecto que hizo en la Parte A pero de menor a mayor (ver Gráfico 30). La coda termina en Sol mayor.

Gráfico 29. (Nunca) Compases 13, 14, 15 y 16

Musical score for measures 13, 14, 15, and 16. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The vocal line (treble clef) begins at measure 13 with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "yo - sé - que - nun - ca - lle - ga - ré - a - la - lo - ca -". The piano accompaniment (grand staff) also starts at measure 13 with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand features a more active bass line with triplets and slurs. The piece concludes at measure 16.

Gráfico 30. (Nunca) Compases 32, 33, 34 y 35

Musical score for measures 32, 33, 34, and 35. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal line (treble clef) begins at measure 32 with a forte (*f*) dynamic and the tempo marking *meno mosso*. The lyrics are: "pe-ro a-pe-sar - de - to - do - yo - te - quie - ro". The piano accompaniment (grand staff) starts at measure 32 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand features a more active bass line with triplets and slurs. The piece concludes at measure 35.

El piano siempre dobla la melodía de la voz pero con una textura de acordes y octavas, la mano izquierda del piano es más activa y propone contramelodías que ayudan a la conducción de la armonía.

- **Edición Crítica:**

Para destacar el clímax de la Parte A, se sugiere hacer tenuto sobre las dos primeras notas del compás 11 (ver Gráfico 25).

Se adicionaron igualmente tenutos en los compases 26 y 27 para resaltar el texto y la melodía (ver Gráfico 31).

Gráfico 31. (Nunca) Compases 26 y 27

26

men-te - te-ve - ne - ro

3.4. TORBELLINO GUATECANO

- **Texto: (Atribuido a Murillo)**

Morena del alma mía,
si pudiera darte yo,
una B con una E
una S y una O

De aquello que yo te dije
en casa ya lo supieron;
a mi no me han dicho nada,
¿y a usted que le dijeron?

Bendiga Dios a mi suegra
y la corone de avispa
cuando le pedí la moza
brincaba y echaba chispas.

- **Letra:**

En el manuscrito no aparece autor de la letra, puede tratarse de autoría del mismo Emilio Murillo. El texto de este torbellino es de carácter jocoso, que identifica muy bien la personalidad de Emilio Murillo*, a diferencia del bambuco “*Nunca*”, en este

* Ver: El Hombre Visto de Cerca, Humanidad de Emilio Murillo. *LECTURAS DE MÚSICA COLOMBIANA*. (s.f.). VOL. II. p. 460.

Guatecano el amor sí estaba correspondido pero era la familia de la enamorada la que no permitía que este amor se diera. El lenguaje utilizado es más coloquial pues aparecen palabras como “*vusté*” que son usadas en la jerga campesina.

- **Estructura:**

Este torbellino tiene forma A (compases 5 al 14) B (compases 19 al 26) C (compases 31 al 38) con una corta introducción (compases 1 al 4) y unos cortos interludios del piano entre sección y sección.

- **Melodía:**

Cada parte tiene un diseño melódico similar: un motivo corto de dos compases que se repite y que equivale a las dos primeras frases de cada estrofa y un desarrollo de ese motivo en los cuatro compases siguientes con las dos últimas frases (ver Gráfico 32). Sólo en la parte C el motivo inicial no se repite igual (ver Gráfico 33).

Gráfico 32. (Torbellino Guatecano) Motivo Melódico



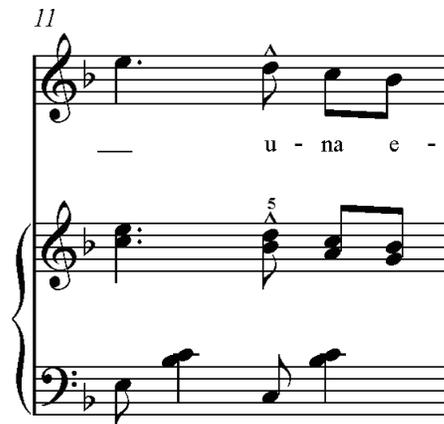
Gráfico 33. (Torbellino Guatecano) Motivo Parte C



Durante el desarrollo del Torbellino aparecen unas peculiaridades en la construcción de las melodías que ayudan a dar énfasis al carácter del texto. En el compás 11 (ver Gráfico 34) por ejemplo el acento que aparece en el segundo tiempo débil da énfasis al texto pues hace que el oyente ponga atención a lo que se está diciendo letra por letra (B-E-S-O), de lo contrario podría pasar desapercibido*. Lo mismo ocurre en él compás 25 (ver Gráfico 35).

Gráfico 34. (Torbellino Guatecano) Compás 11

11



* En el manuscrito hallado en la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Nacional no aparece el acento en el compás 11. Ésta indicación aparece en la edición de Eduardo Conti hallada en el Salón Patrimonial de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT.

Gráfico 35. (Torbellino Guatecano) Compás 25

25

da y_a vus té—

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'da y_a vus té—' with an accent (^) over the 'a' in 'ya'. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat. The piano part features chords and moving lines that support the vocal melody.

Ese mismo acento de énfasis aparece al final de la parte C pero no escrito por el compositor, sino que la pausa de la coma da ese efecto, **“moza, brincaba”**. El piano dobla la voz y hace terceras que refuerzan la melodía (ver Gráfico 36).

Gráfico 36. (Torbellino Guatecano) Compases 36 y 37

36

la mo - za, brin - ca - ba

Ped. _____

- **Diseño Tonal:**

La Introducción y la parte A presentan la tonalidad de Fa mayor. La parte B modula a Si bemol mayor y el interludio que le sigue aparece en modo menor para anunciar la tonalidad de la Parte C que es Fa menor.

- **Edición Crítica:**

Debido al carácter gracioso del texto se sugiere interpretarlo en un tempo *Allegretto* $112 = \text{♩}$. Las indicaciones dinámicas de la introducción obedecen a que el tercer y cuarto compás son un eco del primero y el segundo. Para destacar la entrada de la voz se disminuye la dinámica del piano para no desbalancear el ensamble (esta

indicación puede variar dependiendo de la proyección del cantante). En el compás 15 hay una doble dinámica en el manuscrito que se consideraría redundancia, por esto sólo se anotó un solo *f* en la edición (ver Gráficos 37 y 38). La misma indicación se encuentra en el compás 27 en la edición que hizo Eduardo Conti del Torbellino pero no en el manuscrito de la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Nacional (ver Gráfico 39).

Gráfico 37. (Torbellino Guatecano) Compás 15. Manuscrito



Gráfico 38. (Torbellino Guatecano) Compás 15. Edición crítica

15 **Piano solo**

A tempo

f

Ped. _____

Gráfico 39. (Torbellino Guatecano) Compás 27. Edición Eduardo Conti

ron?

f

f

Las articulaciones sugeridas son para definir con más claridad el fraseo del bambuco y en el caso de los compases 36 y 37 para resaltar el significado de la letra (ver Gráficos 40 y 41).

Gráfico 40. (Torbellino Guatecano) Compases 5 y 6. Articulaciones sugeridas

f Mo-re-na del al-ma mí-a
p
mf
mp

Gráfico 41. (Torbellino Guatecano) Compases 36 y 37

36
la mo-za, brin-ca-ba
Ped.

En los compases 36, 37 y 38 se sugiere que el mi sea natural por la función armónica de dominante que está cumpliendo el acorde de Do mayor con séptima en ese momento (ver Gráfico 42).

Gráfico 42. (Torbellino Guatecano) Compases 36, 37 y 38

36

la mo - za, brin - ca - ba y he cha ba chis - pas.

D.C. al Fine

D.C. al Fine

Ped. Ped.

3.5. VALS N°3

- **Texto: (Atribuido a Emilio Murillo)**

Fue duro y cruel a mi pasión
tu amor infiel y traidor
pues tu desdén hirió mi amor
mató mi fe y mi ilusión

Por ello así el mal de amor
presa hizo en mi con furor
hoy mi vivir no ha de lograr
este sufrir aliviar

Mas oh mujer ten compasión
de mi querer y mi ilusión

ven a buscar mi sed de amor
ven a calmar mi dolor

Mas oh mujer ten compasión
de mi querer y mi ilusión
cura mi mal
mi sed de amor ven a buscar

- **Letra:**

La letra de este vals habla de lo que es un mal de amor y el ruego del amante hacia la que se es querida. En el manuscrito no aparece autor de la letra, puede tratarse de autoría del mismo Emilio Murillo

- **Estructura:**

La forma de este vals es A A B C C A´. La parte A (compases 1 al 36) la conforman la primera y segunda estrofa. Luego hay un pequeño interludio del piano (compases 37 al 43), la parte B la tercera y cuarta estrofa (compases 44 al 60), la parte C (compases 61 al 78) es una vocalización, el compositor no especifica con cual vocal se debe hacer, esto queda a decisión del intérprete y la parte A´ (compases 79 al 111) es la coda que hace el piano con la melodía de las primeras estrofas.

- **Melodía:**

La parte A se divide en dos secciones que equivalen a las dos primeras estrofas, situando el clímax de la parte A en la segunda sección, compases 30 y 31 (ver Gráfico 43).

Gráfico 43. (Vals N°3) Clímax parte A

The image shows a musical score for measures 30 and 31. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a sharp sign. The lyrics are: "vir no ha-de-lo-grar es-te-su-frir - a - li -". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, showing chords and a bass line. There are three measures shown, each with a "Ped." marking below it. The music consists of eighth and sixteenth notes in the vocal line and chords in the piano line.

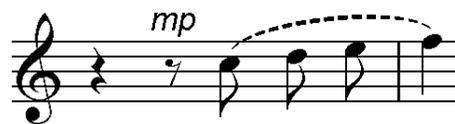
El tema es una frase de 8 compases que se repite a lo largo del vals a diferentes alturas y con pequeñas variaciones (ver Gráfico 44); a partir del compás 25 empieza un desarrollo de la primera parte con cambios melódicos en cada frase, el compositor usa cromatismos que intensifican el carácter del texto y usa células rítmicas más pequeñas para elaborar pequeñas secuencias y así tranquilizar paulatinamente el clímax. La parte B es una especie de estribillo que usa siempre un motivo rítmico con variaciones melódicas (ver Gráfico 45).

Gráfico 44. (Vals N°3) Tema melódico



Fue - du - ro y - cruel - a - mi - pa - sión tu a - mor - in - fiel - y - trai - dor *mf*

Gráfico 45. (Vals N°3) Motivo del estribillo



mp

La parte C es una improvisación escrita sin texto donde el cantante vocaliza una serie de escalas y arpeggios en La bemol mayor (sexto grado bemol de la tonalidad principal) con un ritmo armónico similar al de la parte B.

- **Diseño Tonal y Papel del Piano:**

Hay una pequeña introducción de 4 compases que hace el piano donde establece la tonalidad de Do mayor y da paso a la primera estrofa donde presenta el material a trabajar. En la segunda estrofa hay una modulación momentánea al segundo grado menor (Re menor), que prepara la llegada al clímax (compases 30 y 31) (ver

Gráfico 46), para terminar esta primera parte usa el sexto grado bemol (La bemol mayor) con función de dominante para resolver a Do mayor al final.

Gráfico 46. (Vals N°3) Compases 25, 26, 27, 28 y 29

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score covers measures 25 to 29. The bass line features a series of chords: C major (pedal), F# major (pedal), C major (pedal), and F major (pedal). The treble line shows a melodic line with a 'cresc....' marking. The bass line has 'Ped.' markings under the first, second, third, and fifth measures.

La parte B continúa en Do mayor, los cambios armónicos son entre la dominante y la tónica, sólo tiene un séptimo grado disminuido de la dominante en el compás 56 (ver Gráfico 58). La parte C está en La bemol mayor, acorde que fue expuesto al principio del Vals. Por último en la coda, el piano hace la parte A con algunas pequeñas variaciones melódicas pero en La bemol mayor, o sea una A´.

El piano dobla la voz en la parte A y B. En la parte C realiza un acompañamiento de vals y apoyos armónicos sencillos en la mano izquierda (ver Gráfico 47).

Gráfico 47. (Vals N°3) Comienzo parte C

61 *Vocalizando*

p

pp

Ped. _____ (simile)

- **Edición Crítica:**

Por ser manuscritos, algunas partes no son claras y puede tener errores de escritura, por esta razón dentro de la edición se realizaron unos cambios. En el compás 53 del vals se cambia el bajo por un “re”, en el manuscrito aparece un “do”, que no correspondería con el discurso armónico que se está desarrollando (ver Gráfico 48 y 49), lo mismo ocurre en el compás 48, donde se cambió el bajo de “sol” por un “la” por la función armónica de este acorde dentro de la frase (ver Gráfico 50 y 51).

Gráfico 48. (Vals N°3) Compás 53. Manuscrito



Gráfico 49. (Vals N°3) Compás 53. Edición crítica



Gráfico 50. (Vals N°3) Compás 48. Manuscrito

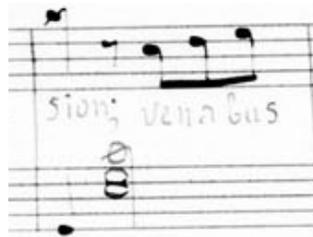


Gráfico 51. (Vals N°3) Compás 48. Edición crítica



En la última parte no es clara la especificación de lo que hace la voz pues hay dos indicaciones “piano solo” y también aparece “voz” y separado de estos la palabra “trinando”. Se optó por hacer el trino con la voz sobre el mi bemol de los comienzos de frase (ver Gráficos 52 y 53).

Gráfico 52. (Vals N°3) Compases 79 y 80. Manuscrito



Gráfico 53. (Vals N°3) Compases 79, 80 y 81. Edición crítica

79 *tr* *tr* *tr*
p
Piano solo
f
Ped. *Ped.* *Ped.*

En el compás 37 aparece una indicación en el manuscrito que dice con 8va, por lo cual se sugiere hacer la melodía con octavas en la mano derecha (ver Gráficos 54 y 55).

Gráfico 54. (Vals N°3) Compás 37. Manuscrito

2/4 *Pianissimo:*
con 8va
fff.

Gráfico 55. (Vals N°3) Compás 37. Edición crítica



En el compás 74 hay una diferencia en la funcionalidad del acorde por la enarmonía del si natural que allí aparece, debería aparecer el séptimo grado disminuido del quinto (Re disminuido), o sea con Do bemol, pues de esta manera concordaría con la funcionalidad que tiene también el acorde de Fa sostenido disminuido en el compás 56 de la parte B (ver Gráficos 56, 57 y 58).

Gráfico 56. (Vals N°3) Compases 74, 75, 76 y 77. Manuscrito



Gráfico 57. (Vals N°3) Compases 73, 74, 75, 76 y 77. Edición crítica

73

f

1. >

Ped. Ped.

Gráfico 58. (Vals N°3) Compases 55, 56, 57, 58, 59 y 60

55

rer - y-mi i-lu - sión cu-ra-mi-mal mi-sed-de a-mor ven-a-bus-car

Ped. Ped.

En los compases 103 y 104 hay un error de escritura, debería ser un acorde de Fa bemol con sexta aumentada que funciona como sexto bemol de La bemol mayor

(ver Gráficos 59 y 60), tal como sucede al principio (compases 29 y 30) (ver Gráfico 61).

Gráfico 59. (Vals N°3) Compases 103 y 104. Manuscrito*



Gráfico 60. (Vals N°3) Compases 103 y 104. Edición crítica



* No aparece la armadura de La bemol mayor, pues por ser manuscritos no se repetía la armadura en cada sistema.

Gráfico 61. (Vals N°3) Compases 29 y 30

29

ror hoy-mi-vi - vir no ha-de-lo-

Ped. _____

Ped. _____

3.6. CANCIÓN MÍSTICA

En la Sala Patrimonial de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT se encontró una edición de ésta canción realizada por Ulysse T. Du Wast en París para la Revista de Música del Conservatorio, así que la transcripción no fue hecha a partir del manuscrito, sino de ésta edición.

- **Texto: Julio Flórez**

Quando bajo la comba de la nave
del vasto templo rezas con fervor,
y tu oración se eleva como un ave

del órgano al acento vibrador

Desde un rincón oscuro te contemplo
fijos los ojos en el viejo altar,
en tanto que en los ámbitos del templo
el órgano se escucha sollozar...

Mientras se vá tu espíritu del mundo
de la infinita claridad en pós,
exclamo a solas con dolor profundo
ah, si me amara a mi como ama a Dios!

- **Letra:**

Esta canción nació durante el encierro de Julio Flórez y Emilio Murillo en el Panóptico de Bogotá, puestos en prisión debido a sus ideas liberales. Y dedicada a su amigo Ernesto Michelsen.

“Quienes lo conocieron de cerca dicen que practicaba una religiosidad silenciosa.” (Marulanda, 1990, p.461). La letra de la canción es de carácter religioso y reflexivo que retrata el sentimiento que les producía el hecho de estar encarcelados. A diferencia de las canciones anteriormente analizadas éste texto es más elaborado literariamente con un lenguaje menos coloquial.

- **Estructura:**

La estructura de la canción es A (compases 8 al 16) B (compases 21 al 24) y C (compases 25 al 30). Al inicio tiene una introducción del piano (compases 1 al 7), un interludio entre las partes A y B y el mismo interludio a manera de coda al final. La tercera estrofa no aparece en la edición francesa con la música, aparece en la contraportada de la edición. Sugerimos cantarla con la música de la primera estrofa.

- **Melodía:**

La melodía en general está diseñada a base de notas repetidas que le dan un carácter solemne a toda la canción. La parte A tiene un registro grave por lo que se debe tener cuidado con el acompañamiento, no hacerlo muy fuerte. Tiene una peculiaridad y es que antes de los interludios del piano, la voz canta un si sostenido (tercera de picardía) que crea expectativa al oyente para escuchar lo que sigue (ver Gráfico 62).

Gráfico 62. (Canción Mística) Compases 15 y 16

15

ór - ga - no al - a - cen - to - vi - bra - dor
si - me a - ma - ra á - mi - co - mo a - ma á Dios!

Ped. Ped.

El clímax de la canción es en el compás 25, lugar donde se condensa toda la tensión programada desde el compás 21. En este punto el compositor aprovecha el texto de la canción que dice: **“Fijos los ojos...”** esa firmeza la destaca usando este punto climático (ver Gráfico 63).

Gráfico 63. (Canción Mística) Compases 24 y 25

The image shows a musical score for two measures, 24 and 25. The score is written for voice and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: "cu ro-te con tem - plo Fi jos los o-jos -". The dynamic marking is *mf*. The tempo marking is *a Tempo*. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 24, marked *rit.* and *mf*. There are also markings for *Ped.* (pedal) and a fermata in measure 25.

- Edición Crítica

En el cuarto compás de la edición original sobra un silencio de corchea (ver Gráfico 64).

Gráfico 64. (Canción Mística) Compás 4. Edición original

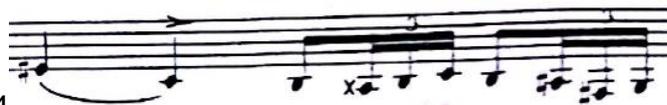


En los compases 22, 23 y 24 la articulación no está en la edición original, pero si aparece en los compases 21, 22 y 24 (ver Gráficos 65 y 66).

Gráfico 65. (Canción Mística) Articulación mano izquierda. Edición original



Compás 22



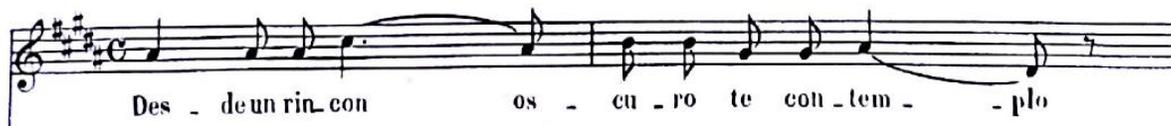
Compás 24

Gráfico 66. (Canción Mística) Línea de la voz. Edición original

Compases 23 y 24



Compases 21 y 22



- **Diseño Tonal y Papel del Piano:**

Emilio Murillo realizó la introducción del piano sobre la dominante de la tonalidad (Re sostenido mayor), siendo la mano izquierda la protagonista. Con los acordes que preparan la entrada de la voz logra recrear la sonoridad de un órgano. En la primera estrofa establece la tonalidad de Sol sostenido mayor. En el compás 13 usa el segundo bemol y enfatiza literalmente el texto: **“se eleva”** (ver Gráfico 67).

Gráfico 67. (Canción Mística) Compases 13 y 14

13

ción-se e - le - va - co - mo un - a - ve_ Del .
so - las - con - do - lor - pro - fun - do - Ah,

Para terminar esta sección usa el acorde de primer grado mayor, creando expectativa para lo que viene, el interludio del piano, usado para recrear el sollozo del órgano, tomando el Sol sostenido mayor y transformándolo de nuevo en su paralelo menor (ver Gráfico 68).

Gráfico 68. (Canción Mística) Interludio del piano

mp

p

pp

Ya en la parte B el acompañamiento del piano es más denso, recreando la oscuridad del rincón donde contempla el órgano. Toda esta tensión sobre la dominante desemboca en el clímax (compás 25) donde usa el tercer grado mayor como dominante del sexto grado para enfatizar este punto importante de la canción (ver Gráfico 69).

Gráfico 69. (Canción Mística) Compases 22, 23, 24 y 25

22

pp *mf*

cu ro-te con tem - plo Des de un rin-cón - os - cu ro-te con tem - plo Fi jos los o jos

a Tempo

rit. *mf*

pp

rit. *mf*

1c

Con los acordes que siguen vuelve la calma y al final retoma el interludio como especie de coda con una dinámica más pianissimo y más rallentando, dando así la sensación de eco.

CAPÍTULO 4

MANUSCRITOS Y PARTITURAS EDITADAS

A continuación se anexa una copia de los manuscritos analizados y luego su respectiva edición crítica.

1. Bajo la Reja
2. La Golondrina
3. Nunca
4. Torbellino Guatecano
5. Vals N° 3
6. Canción Mística

4.1. BAJO LA REJA (HABANERA O DANZÓN)

Andante
Con moto

"Bajola Reja" = Emilio Morillo =

loco.

Bajotu re-ja - lanza la

que j - des es pe rna des es pe rna de mi pa sion es un ga mi do - .

dolce.

un ga mi do por la pin za da - de tu tra i cion es un ga mi do

Emilio Morillo, Con.
Herederos

005

Emilio Murillo Ch.
Herederos

una la ri do por la pun zacin por la pun zacin de tu tri e ion

Quando su cum ba

so bre mi tam b6n no digas na da de lo que fui pero no flo-res,

ni lleves flo res que perdo na da se ras por mi.

Bajo la Reja

(Habanera ó Danzón)

Música y Letra:
Emilio Murillo

Andante con motto

Andante con motto

ff

Ped. Ped. (simile)

9

f Ba-jo tu re ja - lan-za la que ja -

loco. f *mp* // Con la voz *mf*

No pedal Ped. Ped. (simile)

17

- de - ses-pe - ra-da de-ses-pe - ra-da de mi pa-sión es un ge - mi - do - un a-la

mp *mp*

24

ri - do - por la pun - za - da - de tu trai - ción - es un ge - mi - do -

dolce *dolce* *mp*

Ped.

Edición Carolina Granda

31

- un a-la - ri - do - por la pun - za-da por la pun - za-da de tu trai-ción

mp

cresc... poco pedal

39

mf

Cuan-do su
cresc...

mf

cresc...

46

cum ba - so - bre mi tum ba - no di-gas na da - de lo que fui - pe-ro no

mf

54

dolce

llo - res, - ni lle-ves flo - res - que per-do - na da - se - rás por mí.

dolce

p

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

4.2. LA GOLONDRINA (VALS)

CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL CULTURAL

COLOMBIA DOCUMENTACIÓN MUSICAL

Sanillo,
O. Murillo Chapul 1880-1942

MURILLO

La Golondrina. Canción a-136

Golondrinas (Letra, traducción de José Asunción Silva)

Alto!

Solo

M
1613.3
M 977
Go
c.2

The first system of handwritten musical notation. It features a vocal line on a single staff with a treble clef and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The piano part includes chords and melodic lines with various dynamics and articulations.

The second system of handwritten musical notation. It continues the vocal and piano parts. A second ending bracket is present in the piano part, starting with a circled '2'. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

The third system of handwritten musical notation. The piano part includes a 'ritardando' marking. The system shows further development of the vocal and piano themes with complex chordal textures.

The fourth system of handwritten musical notation. It features a third ending bracket in the piano part, marked with a circled '3'. The system concludes with various musical notations and dynamics.

BOGOTA

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "BOGOTA". The score is written on a single page of paper and consists of four systems of music. Each system contains three staves: a top staff for the melody, a middle staff for the right hand of a piano accompaniment, and a bottom staff for the left hand. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). There are also some handwritten annotations like "trm" and "piss". The paper has a slightly aged appearance with some discoloration and a small circular mark on the left edge.

CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACION MUSICAL

The image shows a page of handwritten musical notation. The top section consists of two systems of staves. The first system has a single melodic line on a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The second system also has a single melodic line on a treble clef staff and a grand staff below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *ff*, and *ritar*. There are also some handwritten annotations and a large scribble at the end of the second system. Below the musical notation, there is a rectangular stamp with the text: CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACION MUSICAL COLOMBIANA. The rest of the page contains several empty musical staves.

Colondrina 1004

CENTRO COLOMBIANO DE DOCUMENTACION MUSICAL CULTURA

1613.3
M977
60
62

E sa qolon dri na q'el ai re a na
 vie sa, da tien do vo lu ble sus a - las in
 quietas ja mas ha que ri do po sar se en la tierra pues
 di - ce que tie ne su mi do en el cie lo su
 mi do en el cie - lo Se a en casa
 de ja la mi ro de le jos ya pa sai ya
 mbe ya vie ne ya li ga pe ro no ha que
 ri do po sar se en la tie rra pues di ce que
 tie ne su mi do muy al to y - te me do
 de lo per di do a la vuel ta
 y di me al ma mi a qolon dri na in
 quietas a ve des te rra da in mortal

La Golondrina (Canción)

(Vals)

Letra:
Luis Ram de VÍu

Letra, traducción:
José Asunción Silva

Música:
Emilio Murillo

Allegretto

The first system of the musical score is for the piano accompaniment. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The music starts with a series of chords in the right hand, with some notes marked with fingerings (2, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. A 'Ped.' (pedal) marking is present under the first few measures. The system ends with a dashed line indicating a continuation.

The second system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 8 and is marked 'mf'. The lyrics are: "E-sa go-lon - dri - na que el ai - re a-tra - vie - sa, ba". The piano accompaniment continues with chords and a melodic line in the right hand. A 'Ped.' marking is present. The system ends with a 'p' (piano) dynamic marking and a '(simile)' instruction.

The third system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 15 and is marked 'p'. The lyrics are: "tien-do vo - lu - ble sus a - las in - quie - tas ja - más ha que - ri - do po - sar - se en la". The piano accompaniment continues with chords and a melodic line in the right hand. A 'Ped.' marking is present. The system ends with a 'p' (piano) dynamic marking and a '(simile)' instruction.

Edición Carolina Granda

22 *p súbito*

tie - rra pues di - ce que tie - ne su ni - do en el cie - lo su ni - do en el cie -

p súbito

Red. Red. Red. Red.

29 *mf*

lo Se a cer - ca se a - le - ja la

p ligero

f

(simile)

Red. Red.

36 *A tempo*

mi - ra de le - jos ya pa - sa ya su - be ya vie - ne ya lle - ga pe - ro no ha que

..... *rall...*

A tempo

..... *rall...*

Red. Red. Red.

43

ri - do po - sar - se en la tie - rra pues di - ce que tie - ne su ni - do muy al - to y

tr

Red. Red. Red.

50

te - me llo - rar - lo per - di - do a la vuel - ta Y di - me al - ma mí - a

f

mf

Ped.

57

go - lon - dri - na in - quie - ta a - ve des - te - rra - da in - mor - tal via - je - ra si di - ces que

mp

p

(simile)

Ped.

64

tie - nes tu ni - do en el cie - lo por qué siem - pre bus - cas tu a - mor en la

mp

p

Ped.

70

tie - rra a - mor en la tie - rra.

rit...

A tempo

p

Ped.

4.3. NUNCA (BAMBUCO)

The image shows a handwritten musical score for the piece "Nunca" (Bambuco). The title "Nunca" is written in a large, decorative cursive font at the top. Below it, the subtitle "Canción Merullo y Herederos" is written in a smaller cursive font. The tempo marking "Allegro con moto." is present. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The lyrics are: "Yo sé que nun — en... be — sa — re tu bo — en... tu." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p.", "ten.", "rall.", and "n tempo.". The piece is signed "Emilio Merullo y Herederos" at the bottom right, with the number "016" written next to it.

bo-ca... de pur-pu-ra en-cen - di-da - - -

... Yo sé que nun-ca... lle-ga-ré a - la

bo-ca - - - - - ya-pa-sio - na - da fue

... te de tu vi - da - - - - Yo sé que

dim. p. mf. p. rall.

7 7

2^a

vi - da - - - - -

quei - ni - til - men - te te ve - ne - ro - - - -

ei - ni - til - men - te el co - ra - zón, lee -

- vo - ca - - - - - pe - ro a pe - sar de

mf. *meno mosso -*

to - do yo te quie - ro - - - - -
 pe - ron pe - sar de to - do yo te quie - ro - - - - -
 aun - que nun - ca - - - be - sar pue da tu
 bo - en - - - - -

mf.
rall. *ff.* *p.* *a tempo.*

This is a handwritten musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish. The first system has the lyrics "to - do yo te quie - ro - - - - -". The second system has "pe - ron pe - sar de to - do yo te quie - ro - - - - -". The third system has "aun - que nun - ca - - - be - sar pue da tu". The fourth system has "bo - en - - - - -". The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf.* in the first system, *rall.*, *ff.*, *p.*, and *a tempo.* in the second system. The score ends with a double bar line and a fermata in both the vocal and piano parts of the final system.

Nunca

(Bambuco)

Música: Guty Cárdenas
Letra: Ricardo López Méndez
Arreglo: Emilio Murillo
Pedro Morales Pino

Allegro con moto

mp
Yo - sé - que - nun - ca -

Allegro con moto
mf
p *rall.* *a tempo*
(*espressivo*) *Red.*

7
- be - sa - ré - tu - bo - ca - - - tu - bo - ca - de - púr - pu - ra en - cen

12
di - da *p* yo - sé - que - nun - ca - lle - ga - ré - a - la - lo - ca -

17
1. *mf* *p* *rall.* *mf*
- ya - pa - sio - na - da fuen - te - de - tu vi - da - Yo sé - que - vi - da - Yo
2. *mf* *Red.* *Red.*

Edición Carolina Granda

24

sé que j-nu-til-men-te-te-ve-ne-ro e j-nu-til-

Ped.

29

men-te-el-co-ra-zón-le-e-vo-ca pe-ro-a-pe-sar-de-to-do-yo-te-

f meno mosso

p *mf* *Ped.* *Ped.*

35

que-ro pe-ro-a-pe-sar-de-to-do-yo-te-que-ro

ff *a tempo*

mf *f* *p* *Ped.* *Ped.*

40

aun-que-nun-ca-be-sar-pue-da-tu-bo-ca

p *pp*

1c *Ped.* *Ped.* *Ped.*

4.4. TORBELLINO GUATECANO, EDICIÓN EDUARDO CONTI.



TORBELLINO N° 1

ff

The first system of the score is a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass line, and chords in the treble line. A fortissimo (ff) dynamic marking is present at the beginning.

Mo re na del al ma mi a si pu die ra dar te yo,

The second system shows the vocal entry. The treble clef staff contains the vocal line with lyrics underneath. The bass clef staff provides a piano accompaniment. The lyrics are: "Mo re na del al ma mi a si pu die ra dar te yo,".

u na B con u na E - u na e se xu na O

The third system continues the vocal line. The treble clef staff contains the vocal line with lyrics underneath. The bass clef staff provides a piano accompaniment. The lyrics are: "u na B con u na E - u na e se xu na O".

Piano solo.

u na e - se xu na O

f. f.

The fourth system features a piano solo section. The treble clef staff contains the piano accompaniment. The bass clef staff contains the piano accompaniment. The lyrics "u na e - se xu na O" are written below the treble staff. The dynamic markings *f.* and *f.* are present in the bass line. The section is marked *Piano solo.*

Fin.

Deja que llo que yo te di

je en ca sa ya lo au pie ron; a mi no me han di cho na

da y a vus té: que le di je ran?

Ben di ga Dios a mi sue gra y la co rone

de a vis pas cuando le pe di la mo za, brin ca ba ye cha bachis pas.

D.C. al Fin

30

Ben di ga Dios a mi sua gra y la co ro ne de a vis pas

cu an do le pe di la mo za, brin ca ba Le cha ba chis pas.

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
BOGOTÁ

Torbellino Gutecano N°1

Allegretto = 112

Música y Letra
Emilio Murillo

Allegretto = 112

f *mf*

ff *f*

5 *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

f Mo-re-na del al-ma mi-a si pu-die-ra dar-te yo, u-na B

p *mf* *mp*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

10 con u-na E u-na e-se-y u-na-O u-na e-

(simile) *rit...* *(sólo al final)*

14 **Piano solo** **Fine**

- se y u-na-O **Fine**

A tempo *f* *ff*

Red. *Red.* *Red.*

19

p De_a que llo que yo te dí - je en ca - sa ya lo su - pie - ron a mi no

pp

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

24

me_han dí cho na - da y_a vus té_ que le dí - je - ron?

rit... *f*

rit...

ped. *ped.*

29

f Ben - di - ga Dios a mi sue - gra y la co - ro - ne de_a vis pas

mf

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

35

cuan - do le pe - dí la mo - za, brin - ca - ba y he cha ba chis pas.

D.C. al Fine **D.C. al Fine**

ped. *ped.* *ped.*

4.5. VALS Nº3

Brillante. = Valse Nº 3 = Emilio Murillo = 1.

Fue du roy cruel - - -
a mi pa sion tu amorin fiel y irai dor - - - pues
tu des den - - - la rionia normato ni fe y mi i lu sion -
por e lla si - - - el mal dea mor pre -
sn i zo en mi - - i con fu rar ho y mi vi vir no ha de lo -
e gar este su frir a ti vi ar este su frir a ti vi ar -

Emilio Murillo Ch.
Herederos

2. *Piano solo:*
con 8^a

fff.

Mas ohi mi jer ten com pa - sion de mi que

rer y mi lu sion; ven a bus car mi se a de a mor ven a cal

mar mi do lor. mas ohi mi jer, ten com pa -

sion a mi que rer y mi lu sion cu ra mi

mal mi se a de a mor ven a bus - car - -

vocalizando

3.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a repeat sign. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the vocal and piano parts from the first system. The vocal line continues its melodic development, and the piano accompaniment maintains its harmonic support.

Handwritten musical notation for the third system. The vocal line and piano accompaniment continue their respective parts, showing further melodic and harmonic progression.

Handwritten musical notation for the fourth system. The system concludes with a double bar line. Measure numbers 10 and 20 are indicated above the vocal staff. The piano accompaniment includes some chords with circled notes, possibly indicating fingerings or specific voicings.

Emilio Murillo Ck.
Mercederos

trinando.

VOZ.
Piano Solo

The first system of handwritten musical notation. The vocal line (VOZ.) is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment (Piano Solo) is written on a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

tr.

The second system of handwritten musical notation. The vocal line continues with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The piano accompaniment continues with similar chordal and rhythmic patterns. A trill (tr.) is indicated above the vocal line.

The third system of handwritten musical notation. The vocal line continues with a half note F5, followed by a quarter note G5, and then a half note A5. The piano accompaniment continues with similar chordal and rhythmic patterns.

The fourth system of handwritten musical notation. The vocal line continues with a half note B5, followed by a quarter note C6, and then a half note D6. The piano accompaniment continues with similar chordal and rhythmic patterns.

The fifth system of handwritten musical notation. The vocal line continues with a half note E6, followed by a quarter note F6, and then a half note G6. The piano accompaniment continues with similar chordal and rhythmic patterns.

The sixth system of handwritten musical notation. The vocal line continues with a half note A6, followed by a quarter note B6, and then a half note C7. The piano accompaniment continues with similar chordal and rhythmic patterns. The system ends with a double bar line and a fermata.

Vals N°3

Música y Letra
Emilio Murillo

Brillante

Brillante

f Fue - du - ro y - cruel - a-mi-pa

p *cedez un poco* *Con la voz*

mf

Ped. (simile)

9

sión tu a-mor-in - fiel - y - trai - dor *mf* pues - tu - des - dén -

mp

16

- hi-rió-mi a-mor ma-tó-mi - fë-y-mi j - lu - sión - - Por - e - llo a

mp

p

23

sí - el-mal-de a-mor pre-sa hi - zo en mi - con fu - ror hoy-mi-vi

cresc....

cresc....

Ped. Ped. Ped. Ped.

Edición Carolina Granda

2

30

vir no ha-de-lo-grar es-te-su-frir- a-li-viar es-te-su-frir- a-li-viar

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

37

fff

Ped. Ped. Ped. (simile)

44

mp

Mas-oh-mu- jer - ten-com-pa-sión de-mi-que-rer - y-mi i-lu-sión ven-a-bus

Ped. Ped. (simile)

49

mf

car mi-sed-de a-mor ven-a-cal-mar - mi-do-lor. Mas-oh-mu- jer ten-com-pa-sión de-mi-que

mp

55

rer- y-mi i-lu - sión cu-ra-mi-mal mi-sed-de a-mor ven-a-bus - car

Ped. Ped.

61 *Vocalizando*

p

pp

Ped. (simile)

67

mf

p

Ped. Ped. Ped. (simile)

73

f

f

Ped. Ped. Ped.

79 *tr* *tr* *tr*
p

Piano solo

f

Ped. Ped. Ped. (*simile*)

87 *tr* *tr* *tr*

5 4 3 3 1 4 3 2

95 *tr* *tr* *tr*
p

mp

103

f

4.6. CANCIÓN MÍSTICA

A nuestro amigo Ernesto MICHELSEN.



Prix net: 2^f

MAGASIN DE MUSIQUE DU CONSERVATOIRE
Ulysse T. du WAST, Editeur,
11, Faubourg Poissonnière, Paris

Canción Mistica
Poesia de
Julio FLOREZ
MUSICA DE
EMILIO MURILLO

Propriété exclusive pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.
Tous droits d'adaptation, de traduction et de reproduction réservés.

No. 214000 - 1914

Hecha en el Panóptico de Bogotá por JULIO FLOREZ y EMILIO MURILLO en la guerra pasada

A nuestro amigo Ernesto Michelsen

CANCION MISTICA

Por

EMILIO MURILLO

Cuando bajo la comba de la nave
Del vasto templo rezas con fervor,
Y tu oración se eleva como un ave
Del órgano al acento vibrador.

Desde un rincón oscuro te contemplo
Fijas los ojos en el viejo altar,
En tanto que en los ámbitos del templo
El órgano se escucha sollozar....

Mientras se vá tu espíritu del mundo
De la infinita claridad en pos,
Exclamo á solas con dolor profundo:
Ah, si me amara á mí como ama á Dios!

Julio FLOREZ

Hecha en el Panóptico de Bogotá por JULIO FLOREZ y EMILIO MURILLO en la guerra pasada

1

A nuestro amigo Ernesto Michelsen.

CANCION MISTICA

por EMILIO MURILLO

CANTO

Andante.

PIANO.

Andante.

pp

mf

p

Cuan-do la - jo la com - ba de la ma - ve Del vasto

templo re - zas con fer - vor, — Y tu ora - ción se eleva como un

a - ve — Del ór - gano al a - cen - so vi - bra - dur,

Des - de un rin - con os - cu - ro te con - tem - plo

Des - de un rin - con os - cu - ro te con - tem - plo

Hecha en el Panóptico de Bogotá por JULIO FLOREZ y EMILIO MURILLO en la guerra pasada.
A nuestro amigo Ernesto Michelsen

Canción Mística

Música:
Emilio Murillo
Letra:
Julio Flórez

Andante

Andante

pp *mf*

Poco pedal
1c

Cuan-do
Mien-tras

9

ba-jo - la-comba-de-la - na - ve Del-vas-to-tem-plo - re-zas-con-fer - vor, - Y-tu o - ra -
se - vá-tu_es-pí-ri-tu-del-mun-do De-la_in-fi - ni - ta - cla-ri-dad-en-pós, - Ex-cla-mo_á

p

Ped. Ped. Ped.

13

ción - se_e-le - va-co-mo_un - a - ve_ Del - ór - ga-no al - a - cen-to - vi - bra - dor
so - las-con - do lor - pro - fun-do - Ah, si-me_a-ma-ra_á-mi-co-mo_a-ma_á Dios!

Ped. Ped.

Edición Carolina Granda

17

p

Des - de un rin - cón - os -

mp

pp

p

pp

p

Red.

22

pp

mf

cu ro - te con tem - plo Des de un rin - cón - os - cu ro - te con tem - plo Fi jos los o jos

a Tempo

rit.

mf

pp

Red.

3

1c

Red.

Red.

Red.

26

mp

en - el - vie - jo al - tar, En - tan - to - que en - los - ám - bi - tos - del - tem - plo El - ór - ga - no - se es -

mp

Red.

Red.

29

cu - cha - so - llo - zar...

p

pp

rall.

2da vez

Al 

Red.

Red.

1c

FIN

5. CONCLUSIONES

- La exploración armónica en las canciones analizadas no es muy ambiciosa, en general la armonía es sencilla con pocas modulaciones en donde las transiciones no son muy elaboradas.
- A pesar de la sencillez armónica y melódica, los textos usados en las canciones están musicalizados de tal forma que existe una correspondencia acertada entre la música y las letras, pues con algunas herramientas no muy sofisticadas, ya sea cambios de textura en el acompañamiento, pequeñas pausas expresivas, colores armónicos, entre otros; el compositor logra pintar con la música el significado del texto. Es así como a letras, que evocan sentimientos que experimenta el hombre en la vida cotidiana: amor, dolor, tristeza, etc. por ejemplo, con un simple cambio de acorde de menor a mayor, las enfatiza y les da vida.
- Dentro de la selección de canciones que se realizó se hallaron ejemplares donde se denota una búsqueda y exploración de otros géneros de otras regiones de Colombia es el caso por ejemplo de "*Temas del Sur, Aires Nacionales*" una selección de dos canciones donde el patrón rítmico de acompañamiento de ambas "El Nido" y "Tus Ojazos" es el de una cumbia.
- En general el papel del piano no es muy desarrollado a diferencia de sus obras para piano solo, donde exploró más los recursos del instrumento. En los temas escogidos para analizar se puede apreciar lo poco que se arriesgaba pianísticamente; a pesar de que las canciones seleccionadas eran las que tenían más desarrollado el acompañamiento del piano.

- En la obra de Murillo existen canciones como “*La Flecha Roja*” y “*El Faisán Dorado*” que eran usadas para hacer publicidad a restaurantes y locales comerciales. También compuso varios himnos para diversas ocasiones.

- La información extramusical (autores de letras y música) consignada en los manuscritos no siempre es la más acertada.

ANEXOS

Anexo 1. Las Golondrinas

LAS GOLONDRINAS.

(DE P. J. DE BERANGER).

1

En la ribera del Moro,
Encorvado por los hierros
De la prisión, tristemente
Así cantaba un guerrero:
Os vuelvo a ver, pajarillos
Que dais al invierno el ala,
Golondrinas portadoras
De piadosas esperanzas,
Que venís a estos desiertos
Desde mi risueña Francia,
¿No os detendréis por un instante
breve
A contarme algo de mi hermosa patria?

2

¿Cerca de donde nací,
En el alar de mi choza,
Entre blando y tibio nido
Nació alguna de vosotras?
¿De una madre desdichada
Que hacia la tumba camina,
Que a cada momento espera

Oír, como antes oía,

El ruido de mis pasos,

Y sin oírlo agoniza,

¿De su amor, de su pena, de sus
lágrimas,

No me habláis, pasajeras golondrinas?

3

“Ha tres años os conjuro
A traerme algún recuerdo
De mi valle en que soñaba
Con un porvenir risueño;
Del arroyo trasparente
En la encantadora orilla
En donde crecen frondosas
Como en guirnaldas, las lilas,
En un tranquilo rodeo
¿Habéis visto mi casita?
¿Del valle idolatrado de mi infancia
No me habláis pasajeras golondrinas?

4

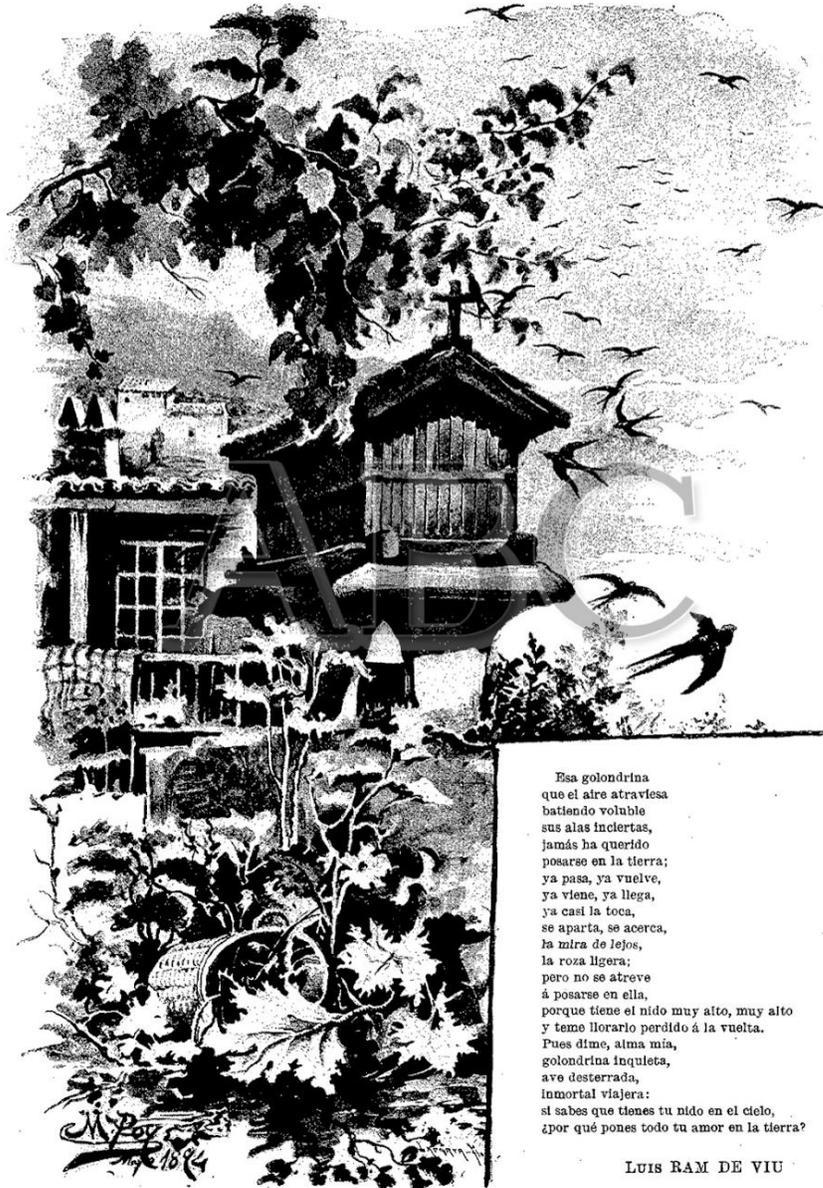
«Decidme ¿casó mi hermana?
¿Visteis los alegres jóvenes
De nuestro pueblo, en las nupcias
Celebrarla en sus canciones?

¿Volvieron a nuestra aldea
Los que entraron en la liza
Y me siguieron valientes
Cuando en batalla reñida
Me lanzaba presuroso
A las lanzas enemigas?
¿De los caros amigos de la infancia
No me habláis, pasajeras golondrinas?

5

“Sobre sus cuerpos tal vez
El enemigo cobarde
Toma de nuevo el camino
Que conduce a nuestro valle,
Y mientras manda cual dueño
En mi tranquila cabaña
E interrumpe el venturoso
Himeneo de mi hermana,
Rodeado estoy de hierros
Sin quien por mí vierta lágrimas.
¡Golondrinas, errantes golondrinas!
¿No me habláis de los males de la
patria?”

LA GOLONDRINA



Esa golondrina
que el aire atraviesa
batiendo voluble
sus alas inciertas,
jamás ha querido
posarse en la tierra;
ya pasa, ya vuelve,
ya viene, ya llega,
ya casi la toca,
se aparta, se acerca,
la mira de lejos,
la roza ligera;
pero no se atreve
á posarse en ella,
porque tiene el nido muy alto, muy alto
y teme llorarlo perdido á la vuelta.
Pues dime, alma mía,
golondrina inquieta,
ave desterrada,
inmortal viajera:
si sabes que tienes tu nido en el cielo,
¿por qué pones todo tu amor en la tierra?

LUIS RAM DE VIU

(DIBUJO DE M. POY)

BIBLIOGRAFÍA

AÑEZ, Jorge, Canciones y Recuerdos. Bogotá: Mundial, 1951.

AÑEZ, Jorge, Colección de poesías escogidas, Parnaso Colombiano. [En línea]
Recuperado el 17 de marzo de 2014 en
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/parnacol/jasilva.pdf>

ATEHORTÚA, William. Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores Morales Pino, Pedro. Biblioteca Virtual. Recuperado el 25 de noviembre de 2013 en Biblioteca Luis Ángel Arango
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/morapedr.htm>

AZULA, María del Pilar; et al. Canción andina colombiana en duetos: transcripción aproximación documental. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011.

BERNAC, Pierr. The Interpretation of French Song. New York: W.W. Norton & Company Ltd., 1976.

BIBLIOTECA NACIONAL. Partituras. Recuperado el 20 de octubre de 2012 en
<http://www.bibliotecanacional.gov.co/partituras/>

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Julio Flórez. Recuperado el 10 de diciembre de 2013 en http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/florez_julio.htm

CORTÉS, Jaime. La Música Popular Nacional Colombiana, En la Colección Mundo al día (1924-1938). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

DEAS, Malcolm. Reflexiones sobre la Guerra de los Mil Días. En: Revista Credencial Historia. Bogotá. [En línea] N°121. Recuperado el 7 de septiembre de 2013 en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero2000/121reflexiones.htm>. 2000.

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO LAROUSSE. Recuperado el 20 de enero de 2015 en <http://www.diccionarios.com/diccionarioenciclopedico/detalle?palabra=romanticismo&Buscar.x=0&Buscar.y=0&Buscar=submit>

DUQUE, Ellie Anne. Instituto de Investigaciones Estéticas, Ensayos: Historia y Teoría del Arte. Bogotá: Universidad Nacional, 2000.

DUQUE, Ellie. “Música en tiempos de guerra”, Entre dos siglos y dos guerras, Bogotá: Planeta, 2000.

ESPEJO, Fernando. Sobre la Trova Yucateca y los Trovadores. México. Recuperado el 9 de abril de 2014 en <http://www.mexicodesconocido.com.mx/sobre-la-trova-yucateca-y-los-trovadores.html> 1997.

GARCÍA, Felipe. Guty Cárdenas: Leyenda o Realidad. Recuperado el 20 de marzo de 2014 en <http://www.trovadores-yucatecos.com/Gutycardenas1.html>.

GIL, Fernando. "Congresos Nacionales de la Música, 1936-1937", Música, Cultura y Pensamiento". En: Revista de Investigación Musical, Vol. 1. Fondo Editorial Conservatorio del Tolima, Ibagué, 2009.

GÓMEZ, Diana. Análisis comparado de las relaciones políticas entre Colombia y Ecuador y Venezuela durante la guerra de los mil días (1899-1902) y la crisis diplomática (2006-2008). Bogotá. [En línea]. Recuperado el 7 de septiembre de 2013 en <http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/2341>. 2011.

HISTORIA DEL ARTE. Post publicado el 2 de febrero de 2011. Recuperado el 20 de enero de 2015 en <http://historiadelarteee.blogspot.com/2011/02/simbolismo.html>

KATZ, Martin, The complete collaborator, the pianist as partner. New York: Oxford university press, 2009.

La Canción en Colombia Vol. 4, (Revista) Ed. Cosmos, Bogotá, 1956.

LA VIDA EN EL AIRE. Post publicado el 8 de mayo de 2013. Recuperado el 15 de enero de 2014 en <http://vidaenelaire.blogspot.com/>

LONDOÑO, Maria Eugenia, "Y la memoria se hizo música." Colombia: Universidad de Antioquia, 2002.

LONDOÑO, Maria Eugenia. "Música popular tradicional e identidad cultural". (Artículo de Revista), A Contratiempo Música y Danza, Colombia, 1988.

MARULANDA, Octavio, Lecturas de Música Colombiana Vol. II, Instituto Distrital De Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá: Ed. Guadalupe, 1990.

MIRANDA, Álvaro. Notas Biográficas de Poetas de Colombia del Siglo XX. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Recuperado el 29 de noviembre de 2013 en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/poet/poet/indice.htm>. 2006.

MUNDO AL DÍA, (Revista). Bogotá, 1927, 1928, 1930.

PALACIOS, Marco., SAFFORD, Frank, Colombia País Fragmentado, Sociedad Dividida, Su Historia. Bogotá: Ed. Norma, 2002.

PERDOMO, Jose. Historia de la Música en Colombia. Bogotá: Ed. ABC – Cuarta Edición Abreviada, 1975.

PERDOMO, Jose. Historia de la Música en Colombia. Bogotá: Ed. ABC - Tercera Edición, 1963.

QUINTERO, Robinson. José Asunción Silva (1865-1896), Cultura y entretenimiento en Colombia. [En línea]. En: Credencial Histórica N° 76, Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Recuperado el 5 de febrero de 2014 en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1996/abril1.htm>. 1996

RESTREPO, Hernán. Música Popular en Colombia, Crónica de nueve canciones representativas. Antioquia: Ediciones Especiales, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1998.

RICO, Jaime. La Canción Colombiana: Su Historia, Sus Compositores, Sus Mejores Intérpretes Y 500 Canciones. Bogotá: Ed. Norma, 2004.

SALGÁN, Horacio. Curso de Tango. Argentina: Ed. Pablo J. Polidoro A., 2001.

SIERRA, Luis Adolfo. Historia de la Orquesta Típica: Evolución Instrumental del Tango. Buenos Aires-Argentina: Ed. Corregidor, 2010.

TOBON, Alejandro., et al. "Sin fronteras. El mundo de Bandola, tiple y guitarra. Trío instrumental Colombiano", Colombia: Universidad de Antioquia, 2002.

VELÁSQUEZ, Juan Fernando. Los ecos de la villa "La música en los periódicos y revistas de Medellín (1886-1903)". Medellín: Tragaluz editores S.A.S., 2012.

YOUTUBE, José Moriche-Golondrinas. Audio recuperado el 20 de enero de 2015 en <https://www.youtube.com/watch?v=AINjrb70jWs>