

CORAL KERIGMA

LEONARDO ENRIQUE PILONIETA OSORIO

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MUSICA
BUCARAMANGA
2006**

CORAL KERIGMA

LEONARDO ENRIQUE PILONIETA OSORIO

**TRABAJO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR EL TITULO DE
MAESTRO EN MUSICA CON ENFASIS EN DIRECCIÓN CORAL.**

**ASESORA:
SILVIA RESTREPO R**

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MUSICA.
BUCARAMANGA
2006**

NOTA DE ACEPTACIÓN

PRESIDENTE DEL JURADO.

JURADO

JURADO

JURADO

DEDICATORIA

Este trabajo esta dedicado a mi Dios a mi familia, mi maestra y a mi coral.

A mi Dios por darme la gracia y el talento para poder ser un instrumento interpretativo.

A mi familia por su amor y compañía.

A mi maestra Silvia Restrepo por su paciencia y exigencia, por su sabiduría y su prudencia, por sus consejos y correcciones para con migo.
Y sobre todo por hacerme creer en mi como director coral.

A la Coral Kerigma, por tantos esfuerzos y horas compartidas.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi Dios, por permitir que por medio de la música conociera a tantas personas que hoy en día agradezco tantas cosas.

A mi maestra de primaria Licenciada Adelaida Prada, a mi profesor y guía en el bachillerato Pastor Ricardo Caballero.

A mi maestra de la universidad Industrial de Santander, Licenciada Patricia Casas, por haber dirigido y enseñado su materia con tanto amor y pedagogía, ya que de allí surgió en mi vida el sueño de estudiar la Dirección coral en la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

A mis maestros de la UNAB, Irina Sachli, Irina Litvin y a Luz Helena Peñaranda.

A mis compañeros de carrera con quienes compartí y aprendí de ellos.

Gracias sobre todo a mi amiga y Maestra Silvia Restrepo, quien me supo enfocar y educar no solo como director coral, si no también como persona.

Gracias a ella le debo el sentir, el entender y el transmitir de las obras presentadas en este concierto de grado y a lo largo de la carrera.

Gracias a los sacerdotes: Pedro Fernández, Ramiro Valencia, Carlos Plata, Hugo Ramírez, Sadi Espinel, Jorge Gracia y Antonio Lootens, por su apoyo.

También a los sacerdotes de la arquidiócesis de Caracas Venezuela Vicente Manchini y el padre Armando.

Finalmente, "Gracias a mis amigos y compañeros de la coral Kerigma, pues sin ellos este trabajo no existiría".

CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN.	
1. CORO KERIGMA	10
1.1. CONTEXTO GENERAL	10
1.1.1 Formato de la Coral Kerigma	10
1.2 PRUEBA DIAGNÓSTICO	11
1.2.1 Resultado del Diagnóstico	11
1.3 ORGANIZACIÓN	12
1.3.1 Integrantes	12
1.4 ENSAYOS	13
1.5 METODOLOGIA	13
1.6 ANÁLISIS PROFUNDO DE LAS OBRAS	15
1.6.1 Análisis profundo de la obra SUPER FLUMINA BABILONIS	15
1.6.2 Análisis profundo de la obra AVE VERUM HABEAS	29
1.6.3 Análisis profundo de la OBRA FAIR PHILLIS I SAW	42
1.7 ANÁLISIS DE SUPERFICIE	53
1.7.1 Análisis de superficie de la obra AVE VERUM CORPUS	54
1.7.2 Análisis de superficie de la obra IL BIANCO E DOLCE CIGNO	57
1.7.3 Análisis de superficie de la obra TANT QUE VIVRAY	60
1.7.4 Análisis de superficie de la obra ABSCHIED WOM VALDE	64
1.7.5 Análisis de superficie de la obra LA TRICOTEA	66
1.7.6 Análisis de superficie de la obra GUABINA CHIQUINQUIREÑA	69
1.7.7 Análisis de superficie de la obra FANTASMAS	71
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	78
DISCOGRAFIA	80
ANEXOS	

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
FIGURA 1: Ejercicio vocal 1	11
FIGURA 2: Ejercicio vocal 2.	11
FIGURA 3: Rango inicial de voces Femeninas, coral Kerigma	11
FIGURA 4: Rango inicial de voces Masculinas, coral Kerigma	11
FIGURA 5: Línea melódica de la soprano, obra Tant que Vivrai	14
FIGURA 6: Línea melódica de la contralto, obra Tant que Vivrai	14
FIGURA 7: Dúo soprano y contralto obra Tant que Vivrai	14
FIGURA 8: Rango total de la obra, Super Flumina	17
FIGURA 9: Compás 1, hasta el 15, obra Super Flumina	19
FIGURA 10: Compás 14, hasta el 23, obra Super Flumina	20
FIGURA 11: Compás 22, hasta el 36, obra Super Flumina	21
FIGURA 12: Compás 37, hasta el 46, obra Super Flumina	23.
FIGURA 13: Compás 47, hasta el 55, obra Super Flumina	23.
FIGURA 14: Compás 52, hasta el 71, obra Super Flumina	25
FIGURA 15: Dificultad, obra Super Flumina	26
FIGURA 16: Solución 1, obra Super Flumina	26
FIGURA 17: Solución 2, obra Super Flumina	27
FIGURA 18: Ejemplo de Relación entre texto y carácter de la obra	27
FIGURA 19: Fotografía Javier Busto	29
FIGURA 20: Rango total de la obra, Ave Verum Corpus "Busto"	31
FIGURA 21: Compás 1, hasta el 3, obra, Ave Verum Corpus	34
FIGURA 22: Compás 7, hasta el 9, obra, Ave Verum Corpus	34
FIGURA 23: Compás 7, hasta el 9, obra, Ave Verum Corpus	35
FIGURA 24: Compás 7, hasta el 15, obra, Ave Verum Corpus	36
FIGURA 25: Compás 16, hasta el 18, obra, Ave Verum Corpus	37
FIGURA 26: Compás 19, hasta el 21, obra, Ave Verum Corpus	37
FIGURA 27: Compás 25, hasta el 27, obra, Ave Verum Corpus	38
FIGURA 28: Compás 28, hasta el 30, obra, Ave Verum Corpus	38
FIGURA 29: Compás 31, hasta el 34, obra, Ave Verum Corpus	39
FIGURA 30: Dificultad #1, obra Ave Verum Corpus	41
FIGURA 31: Solución #1, obra Ave Verum Corpus	41
FIGURA 32: Dificultad #2, obra Ave Verum Corpus	41
FIGURA 33: Solución #2, obra Ave Verum Corpus	42
FIGURA 34: Rango total de la obra, Fair Phillis I saw	44
FIGURA 35: Compás 1, hasta el 8, obra Fair Phillis I saw	45
FIGURA 36: Ejemplo 1 de relación texto música de la obra Fair Phillis I saw	46
FIGURA 37: Ejemplo 2 de relación texto música de la obra Fair Phillis I saw.	46

FIGURA 38: Compás 7, hasta el 12, obra Fair Phillis I saw.	47
FIGURA 39: Compás 12, hasta el 18, obra Fair Phillis I saw.	48
FIGURA 40: Compás 18 , hasta el 28, obra Fair Phillis I saw.	49
FIGURA 41: Dificultad #1, obra Fair Phillis I saw.	51
FIGURA 42: Solución #1, obra Fair Phillis I saw.	52
FIGURA 43: Dificultad # 2, obra Fair Phillis I saw.	52
FIGURA 44: Solución #2, obra Fair Phillis I saw.	52
FIGURA 45: Imagen Mozart.	54
FIGURA 46: Rango total de la obra, Ave Verum Corpus. "Mozart"	55
FIGURA 47: Rango total de la obra, Il bianco e dolce cigno.	58
FIGURA 48: Imagen Clément Marot.	60
FIGURA 49: Rango total de la obra, Tant que vivrai.	62
FIGURA 50: Imagen Félix Mendelson.	64
FIGURA 51: Rango total de la obra, Abschied vom walde.	65
FIGURA 52: Rango total de la obra, la tricotea.	68
FIGURA 53: Rango total de la obra, guabina chquingueña.	70
FIGURA 54: Imagen John Jairo Torres de la Pava.	71
FIGURA 55: Rango total de la obra, fantasmas.	73

INTRODUCCIÓN

¡OH Dios, listo esta mi corazón, quiero cantar, quiero tocar para ti con todo mi corazón!. Salmo 108 (107)

La Música ha sido el lenguaje del alma por millones de años, cuando se canta o se toca un instrumento y se va mas allá de hacer sonar notas, y entramos a un universo de sensaciones, podemos llegar a tocar los sentimientos de los seres vivos, la música ha llegado tan lejos que según varios experimentos científicos el agua y hasta las plantas se comportan de diferente forma al escuchar diferentes estilos musicales, las moléculas del agua cambian de forma al sentir las música en sus diversos estilos.

Estudiar y graduarme como maestro en música fue un sueño que se convirtió en propósito y meta y ahora es una realidad.

Desde muy niño llevo la música en la sangre, pues desde el vientre materno mi Mama se encargo de llenarme de música todas los días.

Cuando era pequeño me he inclinado por el canto y los instrumentos musicales, en mi juventud lo he seguido haciendo y le pido a Dios que se cumpla lo que describe la canción “Un rinconcito amable”, del ilustrísimo compositor Santandereano nacido en el Socorro, “José Alejandro Morales”, estas palabras. “***Un rinconcito Amable en donde nazcan flores, en donde pueda descansar mi cuerpo inerte, para que canten las aves sus amores como lo hiciera quien allá esta muerto. “***

1. CORO KERIGMA

1.1 CONTEXTO GENERAL

Formato del coro Kerigma.

En sus inicios la coral Kerigma lo conformaban 20 personas con un formato vocal e instrumental y la labor que realizábamos consistía en ayudar a la iglesia católica a nivel pastoral por medio de la música, casi la totalidad de los integrantes eran chicos de parroquias sin ningún tipo de nivel teórico en la música, solo buenos músicos aficionados con ganas de cantar y con un talento por desarrollar.

Bajo mi dirección grabamos dos CDS titulados; “El Milagro del Amor”, “ Cristo Camino y Verdad”, estos CDS fueron de música religiosa y con el fin de ampliar el repertorio católico en la música a nivel nacional, gracias a Dios estos dos CDS hoy se encuentran en la red mundial San Pablo, logrando así nuestro objetivo.

Poco a poco fui vinculándolos al proyecto coral que requería mi carrera, y por su puesto el nivel vocal de ellos se fue desarrollando positivamente, ya las obras a interpretar en cada final de semestre eran mas complejas y requería mas exigencia vocal.

A medida que pasaban los semestres fueron entrando nuevas personas a la coral, casi en su totalidad empíricas, con un buen nivel auditivo, asunto que me alegro, porque ellos no sabían leer música, pero reproducían bien lo que oían y así se fue formando su oído hasta llegar al resultado del examen final de grado.

El proceso que se llevó con ellos quisiera destacarlo, pues normalmente en un coro de músicos lectores, antes de sonar una obra coral, realizamos unas pequeñas indicaciones musicales y por ende el coro cantando a primera vista suena casi por si solo.

Con ellos no fue así, académicamente puedo decir que me enriquecí musicalmente, pues había que especificar cada detalle vocal con ejemplos de la vida diaria, utilizar recursos literarios para que ellos entendieran el sentido de la obra, las sincopas por ejemplo debía de marcarlas con un rostro en mi cara diferente.

Estos coristas casi en su totalidad son profesionales y estudiantes de Universidad o colegios, podemos encontrar por ejemplo; Ingenieros, arquitectos, fonoaudiólogos, fisioterapeutas, psicólogos, docentes, músicos, estudiantes de idiomas, y de bachillerato.

La selección vocal de este coro se realizó teniendo en cuenta la afinación y por ende el oído melódico, armónico, y rítmico. Por su puesto lo que mas se tuvo en cuenta eran las ganas de trabajar y de aprender. La distribución de los coristas en cada cuerdas fue equitativa y proporcional a medida que crecía el coro.

1.2 PRUEBA DE DIAGNÓSTICO

Para las audiciones y la clasificación de voces recurrí a los siguientes ejercicios:



FIGURA 1. Ejercicio 1



FIGURA 2. Ejercicio 2

1.2.1 Resultado del Diagnóstico

Teniendo en cuenta que los coristas poseían un nivel de aficionados, el rango promedio de la coral fue el siguiente:



FIGURA 3.

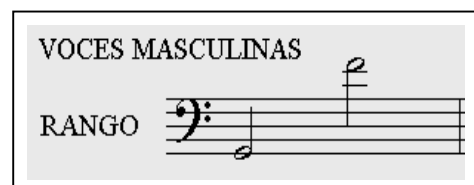


FIGURA 4.

1.3 ORGANIZACIÓN

1.3.1 Integrantes.

Kerigma lo conforman profesionales y estudiantes de colegio y de diversas universidades de Bucaramanga.

Todos ellos llegaron al coro en busca de aprender y de ver la música de una manera diferente, quizás para ellos estar en un coro es una manera de expresar todo ese sentimiento musical que guardamos dentro.

INTEGRANTES:

SOPRANOS	CONTRALTOS	TENORES	BAJOS
Amparo Prieto Villamizar.	Lina Marcela Ospina García.	José Julián Ortega Gualgron.	Yeison Javier Machado Aragón.
Arlet Juliana Molano Oliveros	Gabriela Echeverri Gutiérrez.	Juan Camilo Triillos Rincón.	Juan Guillermo Castellanos Ontiveros.
Claudia Patricia Correa Espíndola	Daniela Maria Molano Oliveros.	Esteban Prada Jiménez.	Oscar Serrano Sepúlveda.
Jazmín Andrea Rojas Solano.	Diana Marcela Herrera Suárez.		
Paula Andrea Abadía Rodríguez.	Mario castro		

ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL.

CUARTETO DE CUERDAS:

VIOLÍN PRIMERO	VIOLÍN SEGUNDO	VIOLIN TERCERO	VIOLONCHELLO
Jenni Triana	Jonatan Layton.	Wilmar Quiroga.	Humberto Triana.

PIANISTA
Mario J. Castro.C

1.4 ENSAYOS.

Los ensayos para los primeros exámenes de dirección coral fueron realizados en mi casa por comodidad de la mayoría, luego la masa coral que exigían las siguientes obras requería mas coristas y por ello se amplió el numero de cantantes, los ensayos desde el año 2005 hasta hoy se realizaron en la Universidad Autónoma de Bucaramanga en los salones, N-3-2 y N-3-1, de la siguiente forma.

Lunes de 6 a 8 p.m.	Ensayo General	Salón N-3-2
Martes de 6 a 8 p.m.	Parcial Masculino	Salón N-3-2
Miércoles de de 6 a 8 p.m.	Parcial Femenino	Salón N-3-2

1.5 METODOLOGIA.

La rutina diaria para cada ensayo fue de la siguiente manera:

Ejercicios de relajación muscular; 10 minutos.
Ejercicios de técnica vocal. 15 minutos.

La técnica vocal fue dirigida al descubrimiento del aparato fonador de cada cantante, puesto que su canto se realizaba solamente por vocación. Después de explicar procesos como el de la respiración aplicada al canto, enfocábamos la técnica vocal a las necesidades de cada obra.

En el montaje del repertorio encontramos dificultades de: Registro, color, estilo, matices, etc. Estos aspectos se trataron con algunos ejercicios que tome de los pequeños fragmentos difíciles de las obras, para luego facilitar la ejecución en el momento de cantar las obras. De esta forma la técnica vocal no solo es aprovechada para bien de la voz, si no de las obras a trabajar.

Montaje del repertorio:

El método utilizado en el montaje de las obras, consistió:

- **Audición del repertorio en diferentes versiones.**

El propósito a lograr en el corista es, familiarizarlo y estimularlo auditivamente con el color y el carácter de la obra, para que ellos a través de la imitación construyan su propia versión.

- **Traducción del Texto**

Antes de que el corista iniciara a cantar, se explicaba brevemente el carácter y el sentido de la obra. Se leía la traducción, y se realizaba una breve introducción histórica. Al tener la traducción del texto, podemos tener una imagen e intención clara para cantar la obra.

- **Lectura de la obra.**

Se enseñaba la línea melódica de cada voz, luego con dúos para ir afianzando el oído armónico de cada cuerda. Por ejemplo; “Soprano y bajo”, “tenor y contralto”, “Soprano y contralto”. De esta forma la enseñanza por frases, en el tiempo casi real de la obra, para hacer mas fácil la interiorización y memorización de la obra. **Ejemplo 1.**

TEXTO EN FRANCES :

Tant que vivrai en âge florissant, Je servirai d'amour, le roi puissant,

TEXTO EN ESPANOL :

Mientras viva en edad florida, yo serviré con amor al rey poderoso,

TANT QUE VIVRAI

Compositor: CLAUDIN DE SEMISY. “Renacimiento Francés”



FIGURA 5. La línea melódica de la soprano.

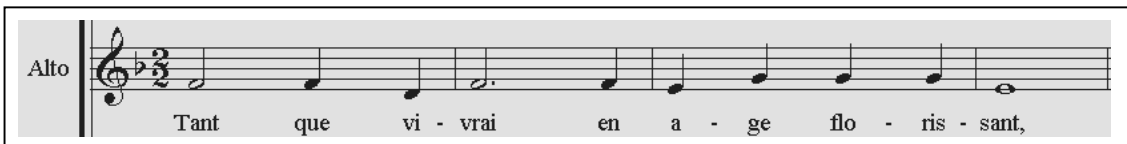


FIGURA 6. La línea melódica de la contralto.



FIGURA 7. Dúo, Soprano y Contralto

Esta forma de ensayo facilitó el mejor desarrollo del oído armónico, para el montaje de las obras.

1.6. ANÁLISIS PROFUNDO DE LAS OBRAS

1.6.1. Análisis profundo de la obra SUPER FLUMINABABILONIS

COMPOSITOR: GUIVANNI PIERLUIGI DE PALESTRINA. (1525 - 1594)
Pertenece a la escuela Renacentista.

Nace en la pequeña población de Palestrina, ubicada en el Sur Este de Roma Italia en el año de 1525 y muere en 1594.

A los 9 años fue enviado a la basílica de Santa Maria Maggiore de Roma, donde realizó el oficio de cantante, y estudió gramática musical con los maestros: Robin Mallapert y Firmin Lebel.
Luego fue transferido a la capilla Julia en San Pedro.

Se desempeñó por varios años como maestro de capilla y organista en la catedral de San Agapito, su población natal.

Dentro de su producción coral Palestrina creó un libro de misas, que dedicó a Julio III en el año de 1554, volumen que iniciaba con una misa basada en la antífona Gregoriana escrita en honor al de un confesor de pontífices.

Su carrera empieza a brillar con más fuerza cuando es nombrado maestro de capilla en San Pedro en Roma en 1551, y el 13 de enero de 1555 fue nombrado como uno de los 25 cantores de la capilla Sixtina, el más alto honor que pudiese tener un músico en Roma en esa época. Allí, compuso unas obras para las misas Papales, y publicó su libro en 1555 de madrigales a 4 voces.

Uno de los aportes más significativos dentro de la obra de Palestrina en el ámbito religioso fue mostrar que la escritura contrapuntística, podía incluirse como alternativa de composición en las obras musicales de la iglesia, sin que el texto religioso no se entendiera o se perdiera por la música.

Uno de los ejemplos más notorios de lo mencionado fue: "MISA DEL PAPA MARCELO", catalogada como la salvación del contrapunto.
Su obra cuenta con una amplia producción de motetes, madrigales profanos misas y cantos a la virgen Santísima.

Dominó el contrapunto como ningún otro compositor de su tiempo.

Su fama llegó hasta la corte de Viena, trabajo hasta su muerte, en la Basílica de San Pedro. ¹

“Palestrina fue la figura mas alta de la polifonía Italiana y universal en su época”.

OBRA: SUPER FLUMINABABILONIS

GENERO: Motete Religioso.

Definiciones de Motete:

Es una forma musical primitiva medieval.²

Pequeña composición musical de tema religioso interpretado en iglesias.³

“El compositor dividía el texto del motete en sus frases constituyentes. Para cada una de éstas creaba una idea melódica independiente que luego presentaba en imitación las voces unas después de otras.

Toda la presentación de una frase se conocía como punto de imitación.

Por consiguiente un motete constaba de tantos puntos, como frases tenía el texto.

En el principio las imitaciones solían hacerse principalmente al unísono o a la octava, pero los intervalos de cuarta y quinta pronto se hicieron cada vez más corrientes.

De vez en cuando, un punto podía ser homofónico, en vez de contrapuntista, para aumentar la variedad de la pieza. En general, las voces tenían un ritmo independiente y de pareja importancia. La textura de un motete típico era continua, ya que una voz empezaba un nuevo punto antes de que el anterior se hubiera acabado, salvo cuando el compositor prefería aclarar una división importante del texto, lo cual hacía interrumpiendo el flujo de la música.”⁴

VOCES : 4 Voces mixtas.

ACAPELLA

TEXTO : Latín.

EPOCA : Renacimiento Italiano tardío.

TONALIDAD: La menor.

¹ Biografía y apuntes tomados de la enciclopedia Ciclo Historia de la Música, programa 35 capítulo 35, narrado por el historiador, Otto de Greiff.

² <http://html.rincondelvago.com/edad-media-musical.html#>

³ <http://www.wordreference.com/definicion/motete>

⁴ Información obtenida de el libro: Iniciación a la Música coral. Arthur Jacobs. Editorial Taurus. Capítulo 3. “El coro y el pueblo a finales de la edad media”. F. LL. HARRISON. Pág.: 34.

RANGO TOTAL DE LA OBRA:



FIGURA 8.

La extensión vocal de la obra no plantea dificultades para el coro.

ORIGEN DEL TEXTO: Religioso.

TEXTO EN LATIN:

Super flumina Babilonis, Super Flumina Babilonis,
Illic sedimus, et flevimus, illic sedimus, et flevimus,
dum recordare mur tui Sión,
in salicibus in medio ejus, in salicibus, in medio ejus,
suspendimus organa nostra, suspendimus organa nostra.

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL:

*Junto a los ríos de babilonia, junto a los ríos de babilonia,
allí nos sentábamos y aun llorábamos, allí nos sentábamos y aun llorábamos,
acordándonos de Sión,
¿como cantaremos cántico de Jehová en tierra de extraños?⁵
Al borde de los canales de Babilonia nos sentábamos y llorábamos, al
acordarnos de Sión, en los sauces que por allí se encuentran habíamos
colgado nuestras arpas.⁶*

*Encima de las corrientes de Babilonia
nos sentábamos y llorábamos, al acordarnos de Sión,
En los sauces que por allí se encuentran, en los sauces que por allí se
encuentran habíamos colgado nuestras arpas,
habíamos colgado nuestras arpas.⁷*

Análisis de la obra: “El dolor que a Palestrina le produjo la muerte de su esposa, fue manifestado en la obra Super flumina Babilonis”.⁸

⁵ Traducción obtenida del canal de televisión: “The history chanel”, en la serie (La saga de los israelitas, y especial del Rey David), en el mes de febrero del 2006.

⁶ Traducción obtenida de la Biblia Latinoamérica. 48ª Edición San Pablo. Editorial Verbo Divino.

⁷ Traducción obtenida de la pagina electrónica:
http://histomusica.com/hitos/90renacimiento_barroco.html

El estilo de esta obra esta basado en el modelo de Josquin: Planteando un tratamiento distinto en cada frase por medio de dúos, tratamientos mixtos, imitaciones, y las homofonías temporales en algunos compases.

FRASE 1: Desde el compás 1 al 14: “Super flumina Babilonis”.

En esta primera parte de la obra Palestrina utiliza un contrapunto imitativo empezado en la voz del bajo, compás 1, continuando en la contralto en el compás 3, con imitación en quinta, seguido por la soprano, compás 5, seguido por el tenor en el compás 9 . Dichas imitaciones concluirán en los compases 13 y 14, terminada así la primera frase.

Muy claramente podemos observar que el tratamiento de la primera parte fue imitativo.

⁸ <http://www.encyclopediacatolica.com/g/giovannipierluigi.htm>

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in Latin and is divided into three systems, with measure numbers 5, 10, and 15 indicated. The lyrics are: "Su - per flu mi na Ba bi lo nis, su - per flu mi - na Ba bi lo nis, i lic sé di mi nis Ba bi lo nis, i lic sé di". The Soprano part starts with a rest in the first system, then enters in the second system. The Alto, Tenor, and Bass parts enter in the first system. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and ties. The lyrics are written below the vocal lines, with some words split across measures.

Figura 9.

Relación Texto - Música:

Nótese como Palestrina a través de la redonda ligada a la blanca en el comienzo de cada voz, dibuja musicalmente los ríos de la gran Babilonia, luego la palabra “Babilonis”, posee una altura tonal diferente a la inicial, expresando la supremacía de los Babilonios.

FRASE 2: Compás 14 al 23: “Illic sedimus, et flevimus.”

Aquí se puede ver que el color de la obra cambia por su clara intención de texto y por el manejo de cambio de modo. Las voces inician homofónicamente y luego se presenta un contrapunto, resaltando la intención del texto.

The image displays a musical score for a choral piece, likely a Mass. It consists of three systems of staves. The first system, labeled '15', shows four staves with the lyrics 'nis, il - lic sé - di -' repeated across the staves. The second system, labeled '20', shows four staves with the lyrics 'mus, et flé - - vi - mus, il - lic sé - di - mus, et flé' repeated across the staves. The third system, labeled '21', shows four staves with the lyrics 'mus, et flé - - vi - mus, dum flé - - vi - mus,' repeated across the staves. The musical notation includes notes, rests, and bar lines, indicating a homophonic texture with a change in mode from La menor to La Mayor.

FIGURA 10.

Relación Texto - Música: Por medio de la homofonía y el cambio de modo, (La menor a La Mayor), en los compases 14 y 15, Palestrina personifica al pueblo de Israel sentado en las orillas de los ríos de Babilonia: **“Illic sedimus”**.

Luego la obra plantea un contrapunto en los compases 16 y 17, dibujando el llanto de Israel. **“et flevimus”**. Esta misma forma la reitera con variaciones desde el compás 18, hasta el 21. Después en el compás 21 hasta el 23 utiliza dúos hasta concluir la frase.

FRASE 3: Compás 23 al 39: “Dum recordare mur tui Sión”.

La imitación planteada en los primeros compases vuelve a hacerse evidente, observemos como desde el compás 23, hasta el 39, la obra presenta imitación seguida de dúos y finalizada con una pequeña homofonía.

Esto lo inicia la contralto en el compás 23, seguida por el tenor en un intervalo de quinta descendente. Simultáneamente con el tenor entra la soprano, que luego será imitada por la entrada del bajo en el compás 27. Luego en este mismo compás se unen el tenor y el bajo formando un dúo que concluye en el compás 30. Mientras esto ocurre en el compás 29 la soprano inicia una frase ascendente, que será imitada por la contralto en intervalo de quinta descendente hasta el compás 34. Luego en el ultimo tiempo del compás 34 el tenor realiza otro motivo melódico que la soprano imitara desde el compás 36, y encontrándose dichas voces en el primer tiempo del compás 39.

The image displays a musical score for the phrase "Dum recordare mur tui Sión" across three systems of staves. Each system includes four vocal parts: Soprano (S), Contralto (A), Tenor (T), and Bajo (B). The lyrics are written below the corresponding vocal lines. Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated at the beginning of their respective systems. The score illustrates the imitative and duet structures described in the text, with various vocal entries and imitations between measures 23 and 39.

FIGURA 11.

Relación Texto - Música: La evocación de la Israel lejana es personificada en el motivo melódico iniciado en el ultimo tiempo del compás 23 por la contralto y seguido por las demás voces, ya que las ligaduras y las elevaciones transitorias de las notas en el momento de pronunciar la palabra “recordare”, hacen alusión al recordar a Israel, su antiguo hogar.

FRASE 4: Compás 39 al 55: “In salicibus in medio ejus ”.

El tratamiento es iniciado por la contralto, compás 39, será imitado por el dúo entre el bajo, con intervalo de tercera descendente y el tenor con intervalo de quinta descendente en el mismo compás, y con un valor de negra hacia adelante.

La soprano hará lo mismo en el compás 41, con un intervalo de cuarta ascendente de la contralto.

El planteamiento de la contralto en el compás 39, lo hace por grados conjuntos, elemento que imitan el dúo mencionado hasta los compases 42 y 43, y la soprano hasta el 45.

Después la contralto vuelve a plantear la misma frase anterior, pero con un intervalo de segunda mayor descendente desde el compás 43 hasta el 47, mientras esto ocurre el bajo toma el motivo expuesto por la contralto y lo imita a la octava desde el compás 46 hasta el 51.

Luego de la exposición de la contralto en el compás 43, se forma un pequeño dúo entre soprano y contralto, que será roto, pues la duración de la soprano será mas extensa y concluirá en el compás 49, sin embargo antes que termine la soprano la contralto expone otra vez su frase, in “**salicibus**”, con una alteración en la nota; fa.

Desde el compás 50 observamos unos movimientos de la contralto y del tenor por grados conjuntos, en la palabra “**Ejus**”.

Este contrapunto se transformará en dúo en los compases 53 y 54. Luego la soprano repite su entrada anterior, compás 50, hasta el 55.

40

da - ré - mur tu - i Si - on] in sa -
 tu - i, Si - on: in sa - li - ci - bus in mé - di -
 mur tu - i Si - on] in sa - li - ci - bus in mé - di - o
 on in sa - li - ci - bus in mé - di - o

45

li - ci - bus in mé - di - o e - jus, in mé - di - o e -
 o in sa - li - ci - bus in mé - di - o e -
 e - jus, in mé - di - o - e - jus,
 e - jus, in sa -

FIGURA 12.

50

jus, in sa - li - ci -
 jus, [in sa - li - ci - bus in mé - di - o e - jus] in
 in sa - li - ci - bus in mé - di - o e - jus, in
 li - ci - bus in mé - di - o - e - jus,

55

bus in mé - di - o e - jus,
 mé - di - o e - jus, sus - pén - di -
 mé - di - o - e - jus, sus -
 in mé - di - o e - jus sus -

FIGURA 13.

FRASE 4: Compás 55 al 70: “ Suspéndimus organa nostra”

La frase del inicio es expuesta por la contralto, desde el compás 55 hasta el 58, y será imitada en dúo por bajo y tenor, cada uno con distancia intervalica diferente con respecto a la contralto desde el compás 55 hasta el 58.

Durante esta imitación lentamente la contralto y el tenor irán formando un dúo, desde el compás 58, en donde ambos repiten la frase; “ **Suspéndimus organa nostra**”, hasta el compás 61 y 62.

La voz del bajo concluye en el compás 58, y vuelve a aparecer hasta el 60, tomando la primera frase expuesta por la contralto en octava descendente, hasta el compás 63, aquí se realiza un acorde de “Re Mayor”, a cargo de todas la voces.

En este compás se une bajo y tenor en dúo hasta el 66, al intervalo de sexta menor y tercera mayor respectivamente, imitando a la contralto, la cual inicia la frase, “**Suspéndimus organa nostra**”.

Luego desaparece el bajo en el compás 66, siendo relevado por la contralto que a realiza el dúo con tenor hasta el final de la obra.

La soprano reaparece en el compás 65, hasta el 68, una octava arriba respecto al inicio de la contralto del compás 55.

En el compás 69, el tenor y el bajo forman un dúo que culminara hasta finalizar la obra.

La obra es finalizada en el acorde dominante, quedando así inconclusa, musicalmente hablando.

55

bus in mé - di - o e - jus,

mé - di - o e - jus, sus - pèn - di -

mé - di - o - e - jus, sus -

in mé - di - o e - jus sus -

sus - pèn - di - mus or - ga - na no -

mus or - ga - na no - stra, sus - pèn - di - mus or - ga - na

pèn - di - mus or - ga - na no - stra, sus - pèn - di - mus or - ga - na

pèn - di - mus or - ga - na no - stra

60

- stra, or - ga - na no - stra

no - stra, or - ga - na no - stra, sus - pèn - di -

no - stra, or - ga - na no - stra, no - stra, sus -

sus - pèn - di - mus or - ga - na no - stra, [sus -

65

sus - pèn - di - mus or - ga - na no -

mus or - ga - na no - stra, sus - pèn - di - mus or - ga - na

pèn - di - mus or - ga - na no - stra, sus - pèn - di - mus or - ga - na

pèn - di - mus or - ga - na no - stra,

70

- stra, or - ga - na no - stra

no - stra, or - ga - na no - stra

no - stra, or - ga - na no - stra

sus - pèn - di - mus or - ga - na no - stra

FIGURA 14.

Relación Texto - Música: En los compases 63 y 66, Palestrina incluye acordes de y RE mayor DO Mayor, estas sonoridades de sexto y tercero mayor son realizadas en la palabra “**Nostra**”.

Para un músico del siglo 21, o del año 589 antes de Cristo, su instrumento es de gran importancia, por lo mismo y tanto Palestrina dibuja la importancia de las arpas que les fueron colgadas y destruidas por los Babilonios, ya que con estas arpas los Israelitas adoraban al Dios Yahvé .

El acorde de MI Mayor con el cual termina la obra, crea una tensión que es transformada, no en un final feliz, si no en una continuación de esclavitud por parte del imperio Babilónico y de esperanza de libertad por parte del pueblo de Israel.

La retórica musical, “ El arte de la palabra fingida”, es usado con maestría por Palestrina para dibujar cada escena de la obra. La descripción de la esclavitud y de las lamentaciones del pueblo de Israel, son plasmadas en las figuras musicales que aparecen en esta obra.

DIFICULTADES DE LA OBRA

1- En la silaba “**Su**”, de la frase Super flumina, es difícil mantener la afinación, pues prosigue la silaba “**per**”, es un cambio de vocal cerrada a semiabierta y la duración es de redonda a blanca.

Sugiero realizar ejercicios de nota corta y larga con las vocales “U”, “E”.

DIFICULTAD:

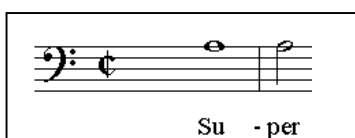


FIGURA 15.

SOLUCIÓN



FIGURA 16.

2- Al ser polifónica e imitativa conlleva dificultades rítmico melódicas en las entradas de cada voz.

Cada voz después de realizar su entrada acertadamente, debe seguir cantando muy suave para que sienta las entradas de las otras voces. Compás 1, hasta el 6.

Otra solución sería que después de cantar los primeros dos compases de la entrada se continuara cantando con monosílabos como: “ tu, u,” con boca cerrada.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part begins with a long rest followed by the lyrics 'Su per'. The Alto part begins with the lyrics 'Su - per tu - in - na Ba - s -'. The Tenor part begins with the lyrics 'Su - per tu - in - na Ba - s -'. The Bass part begins with the lyrics 'Su - per tu - in - na Ba - s -'. The score is written in a common time signature (C) and features various musical notations including rests, notes, and slurs.

FIGURA 17.

RELACIÓN ENTRE TEXTO Y CARÁCTER DE LA OBRA

El carácter de la obra se torna pesado y lento, así mismo es la esclavitud, pesada por el yugo de las cadenas y lenta, pues cada día se puede sentir como un mes. La esclavitud, descrita en esta obra se convierte en centro y punto de partida de la obra.

El pueblo de Israel, aunque bien se encontraba esclavizado, nunca dejó de acordarse de Sión, “la ciudad Santa”, por esta razón, Palestrina utilizando la retórica musical, plasma el orgullo Israelita de pronunciar la palabra “SION” , de forma ascendente en algunos pasajes de la obra, como el compás 33.

The image shows a musical score for four voices, focusing on the word 'Sion'. The Soprano part has the lyrics 'Si on,'. The Alto part has the lyrics 'i, Si - on, dum ré -'. The Tenor part has the lyrics 'i, Si - on [dum'. The Bass part has the lyrics 'dum ré - cer - da -'. The score is written in a common time signature (C) and features various musical notations including notes, rests, and slurs.

FIGURA 18.

SIGNIFICADO DEL TEXTO

En el año 589 Antes de Cristo, el pueblo de Judea, ultimo bastión Israelitas, se rebeló contra el Rey de Babilonia Nabucodonosor.

La respuesta de Nabuco fue un ataque militar que por poco acaba con toda Jerusalén.

Dentro de las perdidas materiales de los israelitas estaba la destrucción del templo de Salomón, lugar de inmenso valor histórico y religioso para los Judíos.

Luego Nabuco, ordeno que el Rey de Judea presenciara la muerte de su hijo, para que todo el mundo viera que su línea de sucesión real había llegado a su fin.

Mas tarde los Babilonios condujeron al pueblo de Israel al exilio en Babilonia.

Esta historia se encuentra plasmada también en la Biblia, en el Libro de los Salmos, en el número 137 (136).

En este Salmo encontramos el sufrimiento y la tristeza de los Israelitas por su esclavitud, sin embargo en la misma esclavitud vivida no se olvidaban de su Jerusalén, de Sión “cuidad santa” y mas aun la recordaban con orgullo y clamaban al Dios Poderoso Yahvé, justicia y venganza contra los Babilonios.

Resumiendo: El significado del texto nos relata tres palabras:

- 1- Esclavitud.
- 2- Sufrimiento
- 3- Añoranza.⁹

⁹ Información obtenida de el canal de televisión the history, en la serie (La saga de los israelitas, y especial del Rey David), en el mes de febrero del 2006.

1.6.2 Análisis profundo de la obra AVE VERUM CORPUS

COMPOSITOR: JAVIER BUSTO.



FIGURA 19

- * Nace en Hondarribia (Gipuzkoa), España, el 13 de noviembre de 1949.
- * Licenciado en Medicina y Cirugía por la Universidad de Valladolid.
- * Médico de Familia, por concurso-oposición, del Servicio Vasco de Salud–Osakidetza, desarrollando su actividad profesional, actualmente, en Lezo (Gipuzkoa).

- * Formación musical autodidacta.
- * Se inició en la música coral con el maestro Erwin List.
- * Director del Coro Ederki en Valladolid (1971-1976). Tercer premio en Tolosa (1975).

- * Fundador-Director del Coro Eskifaia en Hondarribia (1978-1994), consiguiendo primeros premios en Ejea de los Caballeros, Tolosa, Avilés, Tours (Francia), Gorizia (Italia), Spittal an der Dräu (Austria), Mainhausen y Marktoberdorf (Alemania).

- * Fundador-Director de Kanta Cantemus Korua (1995), en Gipuzkoa, coro femenino con el que obtiene primeros premios en Tours-1997 (Francia) y en Tolosa–1999.

- * Premios de composición en Bilbao, Tolosa, Igualada y Madrid. Sus obras se editan en Suecia (Gehrmans Musikförlag), E.E.U.U. (Walton M.C., Alliance Music Publishers y Santa Bárbara), Alemania (Ferrimontana y Carus Verlag), Reino Unido (Oxford University Press) y País Vasco (bustovega).

- * Imparte cursos de dirección coral en Gipuzkoa, Vitoria, Ponteareas (Galicia), Medina del Campo (Valladolid), Madrid, Murcia, Munster-Alsacia (Francia), Pamplona, Segovia, Las Palmas de Gran Canaria, Ávila, Pau (Francia), Estocolmo (Suecia), Mérida (Venezuela).

Forma parte de jurados de composición e interpretación coral, en Arezzo (Italia), Cieza (Murcia), Cocentaina (Alicante), Debrecen (Hungria), Ejea de los Caballeros (Zaragoza), Griñón (Madrid), Las Palmas de Gran Canaria, Mérida (Venezuela), Saint-Léger-Sous-Beuvray y Tours (Francia), Takarazuka (Japón), Tolosa y Zumarraga (Gipuzkoa).

* Miembro del comité técnico del Certamen de Masas Corales de Tolosa y del Festival de Legnano (Italia).

* Director invitado:

- § IV Symposium Mundial de Música Coral - 1996, en Sydney (Australia).
- § Kobe, Osaka y Tokyo (1998).
- § Tokyo Cantat (Japón) (2000 y 2002).
- § Americafest International Women's Singing Festival, celebrado en Seattle (EEUU) (2001).
- § Estocolmo (Suecia) (2003).
- § Europa Cantat de Barcelona (2003).
- § Elektra Women's Choir de Vancouver (Canada) (2003).
- § Limburg (Alemania) (2004).
- § Coro Nacional de España, Madrid (2004).
- § Coro Lagun Onak de Buenos Aires (Argentina) (2004).
- § Corale Renato Portelli, Mariano del Friuli (Italia) (2004).

Estas son algunas de sus obras:

ADIOS ENE MAITIA. AGATE DEUNA.
AGUR JAUNAK. AGUR MARIA. AGUR MARIA (BIGARRENA).
ALIMU, ALIMU!... (Hiru eguberri kanta) ALLELUIA.
ALMA REDEMPTORIS MATER. AMETS BELTZ... (Gauaren zergatiaren bila)
AMETSETAN. AMODIO FIDELA. AMODIOA.
ATZO GAUA... (Gauaren zergatiaren bila). AVE MARIA. CANTAR DE NENOS.
ELA, ELA!... (Hiru eguberri kanta). FOR US. FRAN TRONEN HÖRDE.
HORRA MARI DOMINGI. KANTA CANTEMUS. LAFA-LAFA.
LAUDATE DOMINUM. LILI EDER BAT.
LORE IZANEZIN... (Gauaren zergatiaren bila). MAGNIFICAT.
MARITXU NORA ZOAZ. MILA BEGI. MISA AUGUSTA.
NERE SUKALDETXOAN. NO LLORÉIS MIS OJOS. SALVE REGINA.
OI BETHLEEM. POPULE MEUS. RESPONSORIO DE NAVIDAD
THE LORD IS MY SHEPHERD. ZAI ITXOITEN... (Gauaren zergatiaren bila)
ZAPATA TXURIAK!. (Hiru eguberri kanta) ZURRUN ZURRUN. ZUTAZ.¹⁰

¹⁰ Fotografía y Biografía obtenida de la pagina Web: www.bustovega.com

ANÁLISIS PROFUNDO DE LA OBRA AVE VERUM CORPUS.

GENERO: Motete Religioso.

VOCES: 4 Voces mixtas.

ACAPELLA.

TEXTO: Latín.

EPOCA: Contemporánea.

TONALIDAD: FA MAYOR.

RANGO TOTAL DE LA OBRA:



Figura 20.

La extensión vocal es amplia y exigente, tanto así, que solo un coro en un nivel profesional podría interpretar la obra.

ORIGEN DEL TEXTO: Religioso.

TEXTO EN LATIN:

Ave Ave Verum Corpus, Natum de Maria virgine, vere pasum inmolatum, in cruce pro homine.

Cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine. Esto nobis prae gustatum in mortis examine, in mortis examine.

O Jesu dulcis, O Jesu pie O Jesu fili Maria. Amen.

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL:

Salve verdadero cuerpo, nacido de Maria Virgen verdaderamente inmolado en la Cruz por el Hombre.

Cuyo costado perforado derramo sangre y agua, se para nosotros esperanza en la hora de la muerte.

OH Dulce Jesús, OH Piadoso Jesús, OH Hijo de Maria. Amen.

ANÁLISIS DE LA OBRA:

Pertenciente al periodo Contemporáneo, pero con un corte neo clásico, por dos razones:

1- La obra presenta una textura de melodía con acompañamiento, es decir "Heterofonía". Esta forma es similar a la técnica de la homofonía de las corales tradicionales, consiste en que una voz, en este caso la soprano, se mueva melismáticamente y las demás voces realizan notas de armonía en forma de acompañamiento.

Esta característica está incluida dentro del canon clásico y se conserva durante toda la obra.

2- Su forma musical no es novedosa, posee 6 secciones distribuidas de la siguiente manera: A, A', B, A'', C, Coda.

En mi interés por el análisis profundo de esta obra recurrí a escribirle a la página Web del compositor y le realice algunas preguntas a cerca del Ave verum. A continuación presento el correo electrónico enviado al Maestro Javier Busto:

----- Original Message -----

From: LEONARDO ENRIQUE PILONIETA OSORIO

To: bv@bustovega.com

Sent: Tuesday, September 19, 2006 12:16 AM

Subject: SALUDOS COLOMBIA

MAESTRO JAVIER BUSTO

Respetado Maestro:

Reciba mi cordial y respetuoso saludo:

Le escribo desde Colombia.

Soy Leonardo Enrique Pilonieta Osorio, estudiante de dirección coral, de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, (UNAB), y estoy a puertas de graduarme.

En mi concierto de grado mi maestra me recomendó incluir una obra muy bella titulada; "AVE VERUM CORPUS", de su autoría.

La obra me ha parecido muy interesante, siento algo de modernismo y algo de renacimiento mezclado, sinceramente es una obra muy hermosa.

Quisiera pedirle muy atentamente que me ayudara a analizarla, ya que dentro de mi trabajo de grado, debo realizar un análisis profundo de esta obra.

Ya realice un análisis, pero usted más que nadie me podría abrir un poco más la visión musical de esta obra.

Estas son unas inquietudes que me surgen en el análisis de su obra:

- 1- Maestro; ¿Usted implementó manierismo o retórica en su obra?, Como y donde.
- 2- ¿Como interpreta la comunicación de la soprano con la contralto en los primeros compases de cada frase?.

Maestro de antemano muchas gracias por su tiempo y le repito seria de gran ayuda cualquier aporte que usted me pueda brindar.

Un saludo sincero y afectuoso desde Colombia.
Cordialmente: Leonardo Enrique Pilonieta Osorio.
Respuesta de el compositor Javier Busto:

RESPUESTA DEL MAESTRO JAVIER BUSTO:

Hola Leonardo:

Gracias por tu interés hacia mi música.

Efectivamente, es un poco manierista el estilo, pues en mi cabeza rodaba la muerte de mi madre y para mí fue una mujer que vivió durante siglos (desde el XVI) y traté de expresar de forma "un tanto artificiosa mi idea de ella".

Como va dedicada a mi madre, doy preponderancia a las voces de Soprano y Alto (ella cantaba como soprano) y por ello las altos tienen un tratamiento especial, siendo una voz fundamental en esta obra.

Me gustaría que la entendieras como una obra en estilo romántico, con momentos importantes, como el María, María, en el que de algún modo, trato de llamar a mi madre para que regrese.

Espero haberte ayudado algo más.
Un cordial saludo Javier Busto

Visite nuestra Web: www.bustovega.com¹¹

FRASE 1: SECCIÓN A: Desde el compás 1 al 9: “Ave Verum Corpus, Corpus Natum de María Virgine”.

Compás 1, la soprano inicia con la palabra “AVE” en un tresillo de corcheas, y luego las demás voces realizan un acorde de FM7 y FM6, con el mismo texto, el cambio de los acordes lo hace la contralto con las corcheas del tercer y cuarto tiempo del compás 2.

Compás 3, la palabra “corpus”, es tratada con una polifonía, y formando dos acordes; Gm7 con el bajo en la fundamental y Gm7/7 con bajo.

¹¹ Las copias de la comunicación vía email, se encuentran en anexos.

S *mp* 3
 A - ve, A - ve, A - ve ve - rum Cor - pus,
 A *pp*
 A - ve, A - ve ve - rum Cor - pus,
 T *pp*
 A - ve, ve - rum Cor - pus,
 B *pp*
 A - ve ve - rum Cor - pus,

FIGURA 21.

Del compás 4 al 6 encontramos una sucesión en grados conjuntos ascendentes por parte de la soprano, y del 5 al 9 el elevamiento melódico de la misma con resolución por pequeños saltos y grados conjuntos.

La armonía clara que maneja la obra se rompe transitoriamente, producto de el manierismo que el compositor aplica en memoria de su madre fallecida, con esta armonía compleja trata de llamar del mas allá a su ser querido. El desencadenamiento armónico es el siguiente:

BbM7#11. Gm7/D. C7. C7 F Am7/E Dm79 Dm79/C

4 *cresc.*
 Cor - pus na - tum de Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a,
cresc.
 Cor - pus na - tum de Ma - ri - a, Ma - ri - a,
cresc.
 Cor - pus na - tum de Ma - ri - a, Ma - ri - a,
cresc.
 na - tum de Ma - ri - a, Ma - ri - a,

FIGURA 22.

Dm9/Bb Bb6/G Gm. Bb9/F. C79/E. BbM7. Gm7/F. Bb9/C Bb/C

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves: a vocal line (soprano), an alto line, a tenor line, and a bass line. The lyrics are: "ri - a Vir - - - gi - ne: Ve - re" on the first line, "Ma - ri - a Vir - gi - ne:" on the second line, "Ma - ri - a Vir - gi - ne:" on the third line, and "Ma - ri - a Vir - - - gi - ne:" on the fourth line. The score includes various musical markings such as dynamics (p, mp), articulation (accents), and phrasing (slurs). The tempo is marked as 'ten.' (tender). The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

FIGURA 23.

RELACIÓN ENTRE TEXTO Y CARÁCTER DE LA OBRA

Existe un equilibrio exacto entre el texto y la música.

La soprano entrega a la contralto la palabra “Corpus”, la labor de contralto es unir perfecta y sutilmente aspectos como: Texto, melodía y compases sucesivamente. Observemos que en el compás 3, la ultima nota de la contralto es un, “la natural”, esa misma nota luego es reiterada con el mismo texto, en el siguiente compás la voz de la soprano.

Lo mismo ocurre en los compases 5, 6, 7, 8 y 9, con la palabra “**María Virgine**”, Esto ha servido para explorar de una manera perfecta las sonoridades de las entregas y finales de frase.

FRASE 2: SECCIÓN A’’: Desde el compás 9 al 17: “Vere pasum inmolatum in cruce pro homine”

Es una copia de la sección anterior, a excepción de algunos acentos en las palabras del nuevo texto; **Ejemplo:** Compás 10, la soprano dice “In Cruce”.

La frase se inicia en tiempo débil, pero anteriormente con la palabra “Corpus”, compás 4, se realiza en tiempo fuerte.

La imitación de los primeros 7 compases, se cumple en los primeros 7, de la frase 2, es decir, desde el compás 9, hasta la mitad del 13, los aspectos de nivel melódico, armónico y rítmico se cumplen exactamente en todas las voces.

La diferencia notoria aparece en el compás 13 hasta el 17. Consiste en el tresillo por grados conjuntos ascendente que propicia la soprano, con una pequeña imitación del compás 2, esta vez octava arriba, resolviendo de diferente forma la frase que en la sección anterior, esto se sigue dando hasta llegar al final de la frase en el compás 17.

7
p *ten.* *mp* 3
 ri - a Vir - - - gi - ne: Vir - gi - ne: Ve - re
 Ma - ri - a Vir - gi - ne: *ten.*
 Ma - ri - a Vir - gi - ne: *ten.*
 Ma - ri - a Vir - - - gi - ne:
a tempo

10
pp *pp*
 pas - sum, pas - sum im - mo - la - tum in cru - ce pro - ho - mi -
 Ve - re pas - sum im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi -
 Ve - re pas - sum im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi -
 Ve - re pas - sum im - mo - la - tum in cru - ce pro ho - mi -

13
mf 3 *cresc. e string.* 3
 ne: Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum flu - xit
 ne, ho - mi - ne: Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum
 ne, ho - mi - ne: Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum flu - xit
 ne: Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum flu - xit

FIGURA 24.

FRASE 3: SECCIÓN B: Desde el compás 17 al 21: “ Fluxit aqua et sanguine”

Esta frase o sección es la mas pequeña de la obra, solo 5 compases nos bastan para diferenciar el tratamiento de esta sección con respecto a las demás.

Es iniciada por el tresillo de la soprano, característica principal de los inicios de las secciones de la obra. Luego nos encontramos con una homofonía en todas la voces, la armonía que desarrollan las voces es diferente a las anteriores, esta forma es repetida hasta el compás 21.

F9. Am7/E. D79. F/C

16 *ten.* *mf* 3 *a tempo*
a - qua et san - gui - ne, flu - xit a - qua et san - gui -
ten. *mp*
flu - xit a - qua et san - gui - ne, a - qua et san - gui -
ten. *mp*
a - qua et san - gui - ne, a - qua et san - gui -
ten. *mp*
a - qua et san - gui - ne, a - qua et san - gui -

FIGURA 25.

BbM7 9

D7 9. Am7/E. FM7. F/C. BbM7/D. GmM7 9.D7/C 5aum.

19 *mp* 3 *dim. e rit.* *ten.*
ne, flu - xit a - qua et san - gui - ne:
p *ten.*
ne, a - qua et san - gui - ne:
p *ten.*
ne, a - qua et san - gui - ne:
p *ten.*
ne, a - qua et san - gui - ne:
ten.

FIGURA 26

FRASE 4: Desde el compás 21 al 32: SECCIÓN C: “Esto nobis prae gustatum in mortis examine, in mortis examine. O Jesu dulcis, O Jesu pie O Jesu fili Maria.”

Muy similar a la sección A”, pero con un texto diferente y una armonía novedosa desde el compás 26 en adelante. El tresillo de la soprano del compás 13 de la sección anterior, resuelve a la nota (Sol), y el tresillo del compás 25 de la sección “C”, resuelve a una (Fa), esto hace una diferencia notoria entre; (A´ y C) pues el desarrollo melódico de la soprano en cada sección es muy diferente.

FIGURA 27.

FIGURA 28.

FRASE 5: Desde el compás 33 al 34: SECCIÓN CODA: “Amen”.

La soprano y la contralto realizan movimiento por grados conjuntos descendentes y de esta forma termina la obra con un acorde de FM7 9.

The image shows a musical score for four parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The score is for measures 31 to 34. The lyrics are 'ri - æ. A - - - men.' The dynamic marking is 'ppp'. The Soprano and Contralto parts show a descending melodic line. The Tenor and Bass parts show a similar descending line. The score ends with a final chord.

FIGURA 29.

TIEMPOS IMPLÍCITOS Y EXPLÍCITOS:

1- El tempo es explícito y lo indica la obra en el inicio, pero al analizar el contenido religioso, y el tema de la pasión de Jesús, esto nos invita a interpretar la obra en un tiempo lento y reposado.

La indicación que se encuentra en la partitura: “Adagio molto espressivo”, nos indica que el tempo debe de ser lento, aproximadamente de $\theta=50$.

RELACIÓN ENTRE TEXTO Y CARÁCTER DE LA OBRA:

La lengua en la cual se compuso fue el latín, lengua muy usada en la iglesia católica para la composición coral.

El latín es una lengua muy hermosa para cantar, pues permite flexibilizar algunos melismas o sílabas con valores de tiempo largos, a demás es una lengua fácil de pronunciar y de entender.”

Esta obra claramente en una exaltación al Cuerpo de Jesús, inmolado y sacrificado en la cruz.

El carácter de la obra debe de ser liviano y flexible.

SIGNIFICADO DEL TEXTO:

El significado del texto es la gloria y adoración al cuerpo de Jesús, es describir lo que dio Jesús en la cruz, pero más que una cruz, es describir el amor con que se dio en su sacrificio.

Todo el texto está basado en una narración descriptiva de dolor, pero como el dolor se convierte en paz. La muerte de Jesús, descrita en la obra, es la única muerte que le puede dar tanta paz y tranquilidad a alguien", a pesar de el dolor descrito en ella.

Profundizar más en el texto es quizás abarcar el tema de la pasión de Jesús, pues como ya lo mencione la obra busca narrar el dolor de Jesús en la Cruz, pero también la esperanza en la hora de la muerte, porque algún día nosotros llegaremos a esa muerte física en compañía de Jesús.

DIFICULTADES DE LA OBRA

1- DIFICULTAD: La obra presenta dificultades a nivel de rango y tesitura, pues la extensión vocal es amplia y exigente pidiendo a los coristas un alto nivel en su interpretación.

SOLUCION: El calentamiento vocal debe ser muy conciente y provechoso para las voces, haciendo énfasis en la soprano y en el bajo.

Por esta razón, recomiendo realizar un calentamiento aparte con la cuerda de los bajos, y otro con soprano, pues sus extensiones son muy exigentes.

La licenciada en música Luz Helena Peñaranda recomendaba, que si una obra llegaba hasta cierta nota, el estiramiento de los pliegues vocales debe de llegar hasta un semitono por arriba, como es el caso de las sopranos, donde la nota más alta es un "la natural", por estas razones sopranos en la técnica vocal llegaban hasta la nota, "Si bemol".

2- DIFICULTAD

En el primer compás la soprano necesita ligar la palabra "**AVE**": En este caso nos encontramos con dos vocales por palabra, es decir, ligar la letra "**A**", con la sílaba; "**Ve**", esto es difícil de lograr, por tres razones: Primera, porque hay cambio de vocal abierta a semiabierta.

Segunda, el valor rítmico en la palabra es un tresillo de corchea, con salto de tercera menor descendente y ascendente.

Tercera, la palabra "**AVE**", vuelve a aparecer inmediatamente en el siguiente compás con otro valor rítmico de negra en la nota "sol", salto de cuarta justa, distancia compleja de acertar si tenemos en cuenta la dificultad de las vocales, "A", "E", ya mencionadas.

DIFICULTAD

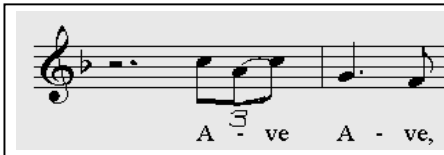


FIGURA 30.

SOLUCION: Realizar calentamiento con vocales en tiempo de 60 por negra, haciendo sentir al corista la diferencia anatómica y musical en cada vocal.

EJEMPLO:



FIGURA 31.

La armonía que maneja hace mas exigente la obra, hay acordes con mucha disonancia, difíciles de mantener en un coro de aficionados, por ejemplo el compás 2, que lo forman las notas: "fa, la, do, mi, sol", esto forma un acorde "FM7",. A continuación plantearé una solución a esta dificultad, sin embargo en el afán de sostener la afinación de una obra tan difícil, recurrí a doblar las voces con órgano, para darle base y piso armónico, de esta forma el coro se siente mas apoyado.

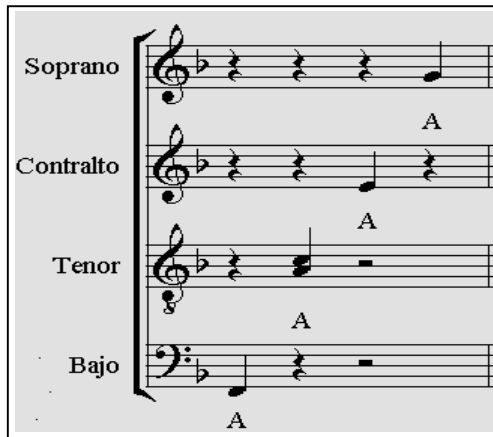
Esta labor la realice consultando directamente al Compositor, escribiéndole a si correo electrónico, copia de este correo se encuentra en anexos. A continuación, solución para la dificultad armónica planteada.

DIFICULTAD

Musical notation for Figure 32. It shows four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. Each part is on a separate staff. The Soprano and Contralto parts are on treble clefs, while the Tenor and Bajo parts are on bass clefs. The key signature is one flat. The lyrics 'A - ve,' are written below each staff. The Soprano part has a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The other parts have similar rhythmic patterns.

FIGURA 32.

SOLUCION: Empezar sonando el bajo, después el tenor al tiempo y sucesivamente las demás voces, hasta que se familiaricen con el acorde.



The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The music is written in a single system with four staves. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano staff starts with a whole note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The Contralto staff starts with a whole note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The Tenor staff starts with a whole note G3, followed by a quarter note F#3, and then a quarter note E3. The Bajo staff starts with a whole note G2, followed by a quarter note F#2, and then a quarter note E2. The final chord is marked with a capital letter 'A' below the notes.

FIGURA 33.

1.6.3 Análisis profundo de la obra FAIR PHLLIS I SAW

COMPOSITOR: JHON FARMER. (1570 1605)

Trabajo para Earl de Oxford, produciendo sus colecciones de cánones y madrigales. Luego se traslada a Londres y luego fue organista y maestro de coro en la catedral de Dublin.

Publico en 1591 un tratado de composición a 3 voces y uno de madrigales a 4 voces que fue quizás el mas importante, entre ellos Fair Phillis I Saw, obra que analizaremos en este trabajo.

En estas las colecciones de Farmer encontramos el dominio de canones a 2 voces y de el cantus firmus.

Colaboro para la colección de Salmos de East en 1592 y creación de 12 himnos y muchos cantos mas, sus obras mas destacadas fueron:

A Little Pretty Bonny Last.
Compare me to the child.
Fair Nymphs I saw.
Take time While Time Doth Last.
You pretty flowers.¹²

¹² Biografía obtenida de la pagina Web: http://es.wikipedia.org/wiki/John_Farmer

GENERO: Madrigal Ingles.

Definición del Madrigal:

Obra musical basada en la poesía renacentista.

Composición musical breve y delicada de temática amorosa, en versos de forma libre.¹³

Alfred Einstein, (primo de Albert Einstein), describió el origen del madrigal en la madures de la frottola, de una canción acompañada con un bajo de soporte y dos voces intermedias de relleno, en una construcción polifónica al estilo del motete con cuatro voces de igual importancia.¹⁴

“El madrigal ingles es un mito. Sus orígenes fueron puramente italianos. La forma llegó a Inglaterra en los equipajes de los nobles y los músicos, y los Ingleses italianizados, de la última mitad del siglo XVI.

De Inglaterra partían muchas personas y por diversos motivos, por ejemplo, misiones políticas o de comercio, para mejorar su educación, o por motivos religiosos.

El compositor Romano Meter Philips (? -1634) se hizo famoso en Europa con el nombre de Pietro Filipi, y John Cooper (c. 1575-1626), se hizo conocido como Guivanni Coperario.

Este tipo de tráfico hizo que llegasen a Inglaterra cientos de libros impresos de partes de madrigales Italianos, así como muchas ideas nuevas”.¹⁵

El dulce canto de la escuela inglesa es una de las características importantes en el renacimiento Ingles, y sus principales compositores: Guillame Dufay, Guilles Binchois y Dunstable, marcaron la historia de su país en el siglo de oro.

VOCES: 4 Voces mixtas.

ACAPELLA

TEXTO: Ingles.

EPOCA: Renacimiento Ingles.

ORIGEN DEL TEXTO: Profano.

¹³ http://www.google.com.co/search?hl=es&lr=lang_es&defl=es&q=define:Madrigal&sa=&oi=lossary_definition&ct=title

¹⁴ W, Allan, Atlas. La Música en el Renacimiento. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2002.

¹⁵ Información obtenida de el libro: Iniciación a la Música coral. Arthur Jacobs. Editorial Taurus. Capitulo 3. “La Inglaterra de los Tudor y de Jacobo I. Elizabeth Cole. Pág.: 54.

RANGO TOTAL DE LA OBRA:



FIGURA 34

La extensión vocal de la obra no plantea grandes dificultades para el coro, a excepción del bajo, pues su registro es muy grave.

FAIR PHYLLIS I SAW:

Fair Phyllis I saw sitting all alone, feeding her flock near to the mountain side. The shepherds knew not, they knew not whither she was gone. But after her lover, her lover, but after lover. Amyntas hied, up and down he wandered up and down he wandered, up and down he wandered, up and down he wandered, whilst she was missing. When he found her, ho then they fell a kissing a kissing, ho then they feel a kissing, kissing.

TEXTO EN ESPAÑOL:

A LA BELLA PASTORA LA VI: “Traducción #1”

A la bella pastora, la vi sentada solitaria, alimentando su rebaño en las laderas de la montaña. Los pastores no sabían a dónde iba ella. Pero ella seguía a su amado, su amado, pero seguía a su amado. El vagaba arriba y abajo, el vagaba, arriba y abajo, el vagaba, arriba y abajo el vagaba, arriba y abajo, ella lo estaba extrañando. Cuando él la encontró, entonces se besaron, entonces ellos sintieron un beso, un beso.¹⁶

LA BELLA PASTORA YO VI SENTADA: “Traducción #2”

La bella pastora yo vi sentada toda solita dándole de comer a su rebaño cerca de la falda de la montaña, en el lado lejano. Los pastores no sabían ellos no sabían donde ella se había ido, pero con su amante, pero con su amante, ambos se habían escondido, arriba y abajo el vagaba, arriba y abajo el vagaba, arriba y abajo el vagaba, arriba y abajo el vagaba, arriba y abajo el vagaba, mientras ella estaba perdida, cuando el la encontró oh ellos cayeron en besos, oh ellos cayeron en besos en besos, oh ellos cayeron en besos¹⁷.

¹⁶ Traducción obtenida de la pagina Web www.chorusrehearsal.com

¹⁷ Traducción obtenida por interpretación propia.

ANÁLISIS DE LA OBRA:

El dolor, la alegría, la pena y la gloria, son expresiones del ser humano que los compositores plasman en sus obras, dichas expresiones deberán ser interpretadas por los coristas al cantar para que haya una concordancia exacta entre lo escrito y lo cantado.

FRASE 1: “Fair Phyllis I saw sitting all alone”. “Compás 1 hasta el 8”.

La obra es iniciada con un pequeño solo por parte de la soprano, seguida por una contestación homofónica con todas las voces. Durante estos compases la sensación armónica es básica; Tónica, Sub dominante, Dominante y Tónica.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 8, and the second system covers measures 9 to 12. The lyrics are: "Fair Phyllis I saw sitting all alone. Feed - ing her flock near to the mount - ain - side, Fair side. The sheep - herds knew not they knew not wh - ther she was gone." The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and performance instructions like "2. *f*".

FIGURA 35

Relación Texto y Música: Los mejores ejemplos de cómo la música dibuja al texto, lo encontramos en esta obra.

La frase inicial de la obra la interpreta la soprano, representando a la pastora solitaria, pero quiero referirme mas a profundidad:

La primera palabra, "Fair", que traduce, "Lejos", nótese como Farmer utiliza un valor largo, para comparar lo lejano que se veía a la pastora en la montaña.

El tratamiento en valores rítmicos se torna mas rápido después de la palabra mencionada, pues después es dibujada la montaña en donde estaba la bella pastora. Observemos como desde la primera nota de la obra, un (Fa) natural, compás 1, hasta el cuarto tiempo del compás 3, nota (Fa) natural, el compositor realiza una sucesión de notas ascendentes y luego descendentes, dibujando claramente en la partitura una montaña.



FIGURA 36.

Luego aparece la homofonía en todas la voces representando al rebaño que es alimentado por la pastora.

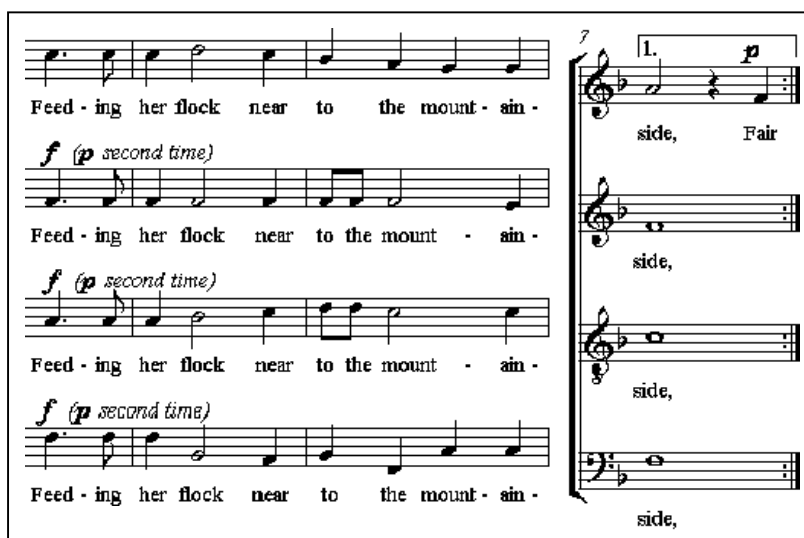


FIGURA 37.

FRASE 2: “The shepherds knew not, they knew not whither she was gone”.
Compás 8 hasta el 12.

La forma de canon aparece por primera vez en el inicio de la frase, : “**The shepherds knew not, they**”, y en la segunda parte del texto, “**knew not whither she was gone**”, se forman los dúos primeramente por voces femeninas y luego por voces masculinas.

FIGURA 38

Relación Texto y Música: Farmer quiso dibujar por medio del canon, la curiosidad, el rumor, o la búsqueda de los pastores, por hallar a la pastora, pues como traduce el texto; “**Los pastores no sabían a dónde iba ella**”. También se pudiese pensar que este pequeño canon, sería el eco de la voz, llamando a la pastora en las montañas.

FRASE 3: “But after her lover, her lover, but after lover.
Amyntas hied”. Compás 12 hasta el 18.

Las formas musicales anteriores aparecen de nuevo, el canon esta vez con un valor de negra mas cercano, desde el compás 12 hasta el 14.

El cambio de canon a dúo aparece en los compases 14, 15 y 16 por parte de las voces femeninas. Lo mismo ocurre con las voces masculinas desde el compás 13, hasta el 17. Luego la homofonía reaparece en el final, dándole una conclusión a esta frase.

12

Out af-ter her lov-er, her lov-er, but af-ter her lov-er

that af-ter her lov-er; her lov-er; but af-ter her lov-er

whil-ther she came, that af-ter her lov-er, her lov-er, but af-ter her

whil-ther she came, that af-ter her lov-er, but af-ter her

17

A-myn-tas hied.

A-myn-tas hied.

lov-er A-myn-tas hied. *p* Up and down he

lov-er A-myn-tas hied. *p* up and

FIGURA 39.

Relación Texto y Música: La técnica del contrapunto es aplicada en esta frase, como respuesta a la anterior:

La búsqueda de los pastores, es contrarestanda con los escondites que busca la pastora con su amante, analicemos la traducción de esta frase: **“Pero con su amante, pero con su amante, ambos se habían escondido”**.

Es muy claro, con el mismo afán de que los pastores buscaban a la pastora, ella con su amante se escondía de ellos en la montaña, por lo mismo y tanto justifico: El canon, la aparición mas continua de las corcheas y el ritmo interno acelerado de la obra en esta parte.

FRASE 4: “El vagaba arriba y abajo, el vagaba, arriba y abajo, el vagaba, arriba y abajo el vagaba, arriba y abajo, ella lo estaba extrañando”. “Compás 18 hasta el 30”. Desde el compás 18, hasta el 28 se desarrolla un canon iniciado con el tenor, seguido por el bajo, la contralto y la soprano, este canon finalizara con la aparición de dúos en voces femeninas y masculinas respectivamente, desde el compás 28, hasta el final.

The figure displays a musical score for a vocal canon. It is organized into three systems, each containing four staves. The lyrics are written below the staves.

System 1 (Measures 18-21):

- Staff 1 (Tenor): *fiel* up and down he was - danc'd, up and down he
- Staff 2 (Bass): *fiel.* Up and down, up and down he was - danc'd, up and
- Staff 3 (Contralto): *fiel.* Up and down he was - danc'd, up and down he was - danc'd,
- Staff 4 (Soprano): *fiel.* up and down he was - danc'd, he was -

System 2 (Measures 22-25):

- Staff 1: was - danc'd, up (and down he was - danc'd,) up and down he
- Staff 2: down he was - danc'd, up and down he was - danc'd, up and
- Staff 3: up (and down he was - danc'd,) up (and down he was - danc'd,)
- Staff 4: danc'd, up and down

System 3 (Measures 26-30):

- Staff 1: was - danc'd, up and down he was - danc'd, whilst she was
- Staff 2: down he was - danc'd, he was - danc'd whilst she was
- Staff 3: up and down he was - danc'd up (and down he was - danc'd,) whilst she was mis - ting
- Staff 4: was - danc'd whilst she was mis - ting

FIGURA 40.

Relación Texto y Música: Apoyado en el asesoramiento del análisis de esta obra ofrecido, por el gran director coral Alemán, Werner Pfaff, concluyo que el canon que se forma en esta frase, es el claro dibujo del juego amoroso entre la pastora y su amante en la montaña.

Cuando este juego amoroso descrito en la obra se termina, (compases 18 hasta 28.), la siguiente frase que encontramos es: “whilst she was missing”.

“Ella lo estaba extrañando”. Cuando leo esta frase deduzco dos cosas:

1- Lo que extrañaba la pastora, puede ser, el juego amoroso o simplemente al Pastor.

2- los valores de negra en esta frase, compás 28 representan el inicio del reposo físico de los amantes.

3- La densidad de la obra en el compás 22 es diferente a la del 28.

Resumiendo: El juego amoroso es descrito y dibujado totalmente con las figuras musicales.

FRASE 4: “When he found her, ho then they fell a kissing a kissing, ho then they feel a kissing, kissing”. “compás 30, hasta el 42”.

Cuando él la encontró, entonces se besaron, entonces ellos sintieron un beso, un beso.

Aparece el contrapunto en el compás 30 y es alternado por la homofonía en el 32. Desde el compás 30, es recomendable realizar un retardo preparatorio para llegar al compás 33, pues en este compás se rompe el tiempo anterior;

La blanca con puntillo es igual a la blanca, a demás hay un cambio de $\frac{2}{4}$, a $\frac{3}{4}$, y luego a $\frac{3}{4}$.

Gracias a esta riqueza rítmica la obra se torna mas interesante y emocionante en el momento de ser interpretada.

Relación Texto y Música: Este retardo preparatorio, es producto del final del juego amoroso, por parte del amante de la pastora, pues el texto traduce **“Cuando él la encontró”.**

Los cambios de tiempo, valor, y las células rítmicas las entiendo e interpreto como expresiones de victoria del amor, pues el texto dice: **“Ellos sintieron un beso”.**

A través de consultas en libros y paginas de Internet, he podido constatar que el manierismo y la retórica, se convirtieron en motor de composición en el renacimiento.¹⁸

¹⁸ Información obtenida de la pagina Web:
http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/manierismo/index1.htm

Con extrema exactitud no podríamos saber que quiso decir Jhon Farmer con esta obra, que si bien la leemos, nos puede dar dos significados iguales en el momento de su lectura, pero otro en el momento de su interpretación y análisis.

DIFICULTADES DE LA OBRA

DIFICULTAD

La obra presenta inconvenientes de tipo rítmico sobre todo en los compases 8 y 9, 12 y 13, por parte de las voces, femeninas. Por parte de las voces masculinas la dificultad se encuentra en los compases 10 y 11, 13 y 14, sobre todo por parte del bajo que el ultimo en cantar en la sección del canon.

The image shows a musical score for four voices: soprano (sda.), alto (alk.), tenor (sda.), and bass (sda.). The lyrics are: "The slup - lards knew not, they knew not whither she was gone." The score includes a first ending bracket (1.) and a dynamic marking of *f* (forte). The notation is in a single system with four staves.

FIGURA 41.

SOLUCIÓN

Cambiar momentáneamente la pronunciación del texto por la sílaba “TU”, este monosílabo ayuda a acentuar, facilitar y diferenciar cada nota de cada voz.

De esta forma cada cuerda se escucharía a si misma y a las demás. Además la “U”, es una vocal cerrada y propicia para una buena colocación vocal.

FIGURA 42.

Este tipo de dificultades reaparecen en las secciones de canon, como es el caso del compás 18, hasta el 26, sugiero realizar el mismo método, añadiendo bajar el tempo para asimilarlo mas.

DIFICULTAD

Otra dificultad es el cambio brusco de octava del bajo en el compás 14 y 15:

FIGURA 43.

SOLUCIÓN

Hacer cantar al bajo esa nota una octava arriba y luego intentarlo octava abajo, pero pensando en el sonido arriba, para favorecer la afinación.

FIGURA 44.

1.7 ANALISIS DE SUPERFICIE DE LAS OBRAS:

Ave Verum Corpus.

Il Bianco e dolce cigno.

Tant que vivray

Abschied wom valde.

La tricotea..

Guabina chiquinquireña..

Fantasmas.

1.7.1 Análisis de superficie de la obra AVE VERUM CORPUS

COMPOSITOR: WOLFGANG AMADEUS MOZART



FIGURA 45

Nace el 27 de enero de 1.756 en Salzburgo y su nombre de pila fue: Joannes Crysostomus Wolfgangus Theophilus. Desde pequeño contó con la enseñanza musical de su padre Leopoldo.

1.760 Mozart inicia su composición con solo 5 años, compone un minueto y trío para piano.

1762-71. comienza su primera Gira por Francia Inglaterra, Holanda, Viena. Allí compone una misa solemne, varias sinfonías, algunos lieder, y sobre todo, empieza a cultivar el género operístico.

1769. Es nombrado primer concertino en la orquesta de la corte de Salzburgo, en su gira por Italia es nombrado por el Papa, “caballero de la espuela de oro”

1772-75 Giras por Italia, composición de sinfonías y su primer concierto de piano.

1782. Estreno de la obra, “rpto del Serrallo”

1.786 Estreno, “Las bodas de Fígaro en Viena”.

1.787 Estreno, “Don Juan”.

1.788-89 Viaja a Alemania y allí compone el concierto de piano en re mayor y la sinfonía Júpiter y el concierto de Clarinetes.

1.790 Estreno de “Cosí fan tutte”, y “la flauta mágica” , y “La Clemenza di Tito”.

Murió en Viena a los 35 años y su ultima obra sin terminar fue el réquiem. Compuso aproximadamente 626 obras.¹⁹

¹⁹ Biografía obtenida de la pagina Web: <http://www.mozart2006.net>

ANÁLISIS DE LA OBRA

GENERO: Motete Religioso.

VOCES: 4 Voces mixtas.

VOCAL Acompañamiento musical(Cuarteto de cuerdas y piano).

TEXTO: Latín.

EPOCA: Clásica.

TONALIDAD: RE Mayor, modulante a “La mayor”.

RANGO TOTAL DE LA OBRA



FIGURA 46.

La extensión vocal de la obra es de exigencia media.

ORIGEN DEL TEXTO: Religioso.

TEXTO EN LATIN:

Ave Ave Verum Corpus, Natum de María virgine, vere pasum inmolatum, in cruce pro homine.

Cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine. Esto nobis prae gustatum in mortis examine, in mortis examine.

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL:

Salve verdadero cuerpo, nacido de Maria Virgen verdaderamente inmolado en la cruz por el hombre.

Cuyo costado perforado derramo sangre y agua, sed para nosotros esperanza en la hora de la muerte.

TEXTURA: Homofonica.

TEMPO: Sugerido en la partitura: Adagio, $\theta = 50$.

FORMA: A, B , C, D, E.

Sección A: Desde el compás 1, hasta el 10.
“Ave Ave Verum Corpus, Natum de María virgine”.

Sección B: Compás 11, hasta el 21.
“Vere pasum inmolatum, in cruce pro homine”.

Sección C: Inicia en el 22, y va hasta el 29.
“Cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine”.

Sección D: Compás 30, hasta el 37.
“Esto nobis prae gustatum in mortis examine, in mortis examine”.

Sección E: Inicia en el segundo tiempo del compás 37 y finaliza vocalmente en el 44, para inmediatamente la orquesta realizar la coda correspondiente a la obra.
“In mortis examine”.

ANALISIS DE SUPERFICIE

La obra plantea un claro liderazgo melódico en la voz de la soprano, siendo las demás voces un complemento armónico necesario para la riqueza general de la obra.

En los inicios de las secciones, “A”, y “B”, y en el compás 16, la soprano inicia con un salto de cuarta ascendente y luego en el desarrollo de la frase se mueve por grados conjuntos y bordaduras melódicas.

La homofonía de la obra se rompe transitoriamente con el surgimiento de dos dúos a cargo de Soprano y contralto, y por otro lado Tenor y bajo.

Estos voces masculinas a manera de responsorio o de espejo, van repitiendo el texto de las voces femeninas, de allí en adelante observamos homofonía y polifonía alternada.

La labor de la soprano es digna de admirar, ya que no solo lleva la melodía, de la obra, si no que también dibuja y expresa a plenitud el significado del texto.

Tal es el caso de los compases 15 y 24, en donde encontramos en el texto palabras como “Cruce”, y “Perforatum”, “Cruz” y “Perforado”.

En dichos compases la soprano realiza grados conjuntos hacia abajo describiendo la cruz y la perforación de los clavos en su cuerpo y en la cruz.

1.7.2 Análisis de superficie de la obra IL BIANCO E DOLCE CIGNO.

COMPOSITOR: JACOB ARCADELT. (1504-1568)

Este gran compositor fue conocido también como; “Jacques”, no se conoce a ciencia cierta su nacionalidad, pero se presume que pudo ser Francés o de origen Flamenco, su muerte ocurre en París.

Su formación musical por un tiempo la realizó en Francia donde tuvo la dicha de ser discípulo de Josquin D'Pres el gran compositor y creador del estilo compositivo más grande del renacimiento que fue; La imitación penetrante o sistemática, también recibió clases más adelante con el compositor Willaert.

Luego se trasladó a Florencia donde fue alumno de Ph Verdelot en 1525. Se desempeñó como cantor de la capilla papal en Roma y fue maestro de la capilla del cardenal de Lorena y de la cámara del Rey.

A finales de 1538 o comienzos de 1539, el editor Veneciano Antonio Gardano publicó el primer libro: Di madrigali d' Archadelt. El éxito musical y comercial fue tanto que fue reeditado más de 50 veces. La razón del éxito de este libro se debió a que iniciaba con el madrigal: “Il bianco e dolce cigno”. (Antología, número 67), sobre el texto del marqués Alfonso de Ávalos.

Después se trasladaría a Venecia donde su constante contacto con los músicos de la escuela Veneciana ayudaría a ampliar su conocimiento compositivo.

Luego publicaría durante seis años sus libros de Madrigales, (cinco a cuatro voces y uno a tres voces.), y un gran libro de Motetes.²⁰

ANÁLISIS SUPERFICIAL DE LA OBRA

GENERO: Madrigal.

VOCES: 4 Voces mixtas.

ACAPELLA.

TEXTO: Italiano. Poema “A. D' Avalos

EPOCA: Renacimiento Medio.

TONALIDAD: SOL Mayor.

²⁰ Biografía tomada del libro: La música en el Renacimiento. Capítulo XXVII, Página 487 Allan W. Atlas. Ediciones Akal, S. A. 2002. Madrid España. Impreso en Fernández Cuidad, S. L. Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid.

RANGO TOTAL DE LA OBRA

Su tesitura es muy cómoda ya que la extensión vocal que exige es asequible para todas las cuatro cuerdas del coro.



FIGURA 47.

TEXTO ITALIANO

IL bianco e dolce cigno cantando more,
ed io piangendo giung' al fin del viver mio.
Stran'è diversa sorte ch'ei more sconcolato,
et io moro beato morte che nel morire
M'empie di gioia tutto e di desire.
Se nel morir altro dolor non sento
di mille mort'il di sarei contento.

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL: Primera traducción:

El blanco y dulce cisne muere cantando,
y llorando alcanzo yo el fin de mi vida.
Extraño destino, que el cisne muera desconsolado
y yo muera contento. Una muerte
que me llena de felicidad y deseo.
Si al morir ningún otro dolor siento,
moriría mil veces al día y estaría contento. ²¹

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL. Segunda traducción

El Blanco y dulce cisne cantando morirá y yo llorando llego al fin de mi vivir,
“extraña y diferente suerte”, que moriré desconsolado, “ y yo moriré”, beata
muerte, que en el morir lleno de todo gozo todo deseo.

²¹ Traducción obtenida de la pagina Web:
<http://foro.elaleph.com/viewtopic.php?t=9190&start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight>
=

Si en el morir otro dolor no siento, de mil muertes estaré contento, de mil muertes estaré contento.²²

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL. Tercera traducción

El blanco y dulce cisne cantando muere,
y yo llorando hasta el fin del vivir mió.
Extraña y diversa suerte, que el muera desconsolado y yo moriré feliz.
Muerte que en el morir me llena de gozo y deseo.
Si en el morir otro dolor no siento,
Con mil muertes estaría contento.²³

TEXTURA: Polifónica.

TEMPO: 80 por negra.

FORMA: A, B , C, D, E, F.

Esta obra lleva de Arcadelt, lleva al madrigal a algo mas cerca de su madurez en este género en dos aspectos:

En el modo de tratar alguno que otro conflicto entre el significado y la estructura del poema, y en su obvio intento de imitación musical del texto, que conocemos como; (“ Word painting”).

Arcadelt expresa también el contenido del poema atrayendo la atención sobre ciertas palabras o frases: Por ejemplo en el séptimo grado rebajado inesperado cerniente casi, sobre, “ piangendo”, “llorando”, compás 6.

Hay intervalos melódicos de semitono cargados de afecto, siempre en el superius y siempre sobre la nota si natural del compás 4.

En la sección imitativa del compás 30, la frase: “di mille mort’il di sarei contento”, que traduce, “con mil muertes al día estaría contento”, para cualquier entendido de la época lo que verdaderamente quiere decir es un día de sexo.²⁴

²² Traducción obtenida en asesoramiento con el sacerdote Hugo Ramírez. De la arquidiócesis de Bucaramanga, en el mes de mayo del año 2006.

²³ Traducción tomada del libro: La música en el Renacimiento. Capitulo XXVII, Pagina 487. Allan W. Atlas. Ediciones Akal, S. A. 2002. Madrid España. Impreso en Fernández cuidad, S. L. Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid.

²⁴ Análisis obtenido del libro: La música en el Renacimiento. Capitulo XXVII, Pagina 487. Allan W. Atlas. Ediciones Akal, S. A. 2002. Madrid España. Impreso en Fernández cuidad, S. L. Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid.

1.7.3. Análisis de superficie de la obra TANT QUE VIVRAI.

TEXTO: CLÉMEN MAROT

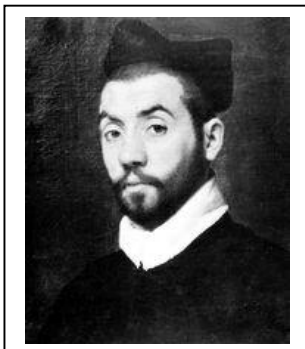


FIGURA 48.

CLÉMEN MAROT

Nació en Cahors, componía versos y era el favorito de el rey Luís XII. En 1515, compone para el nuevo rey Francisco I, el libro de versos titulado: “El templo de cupido”, desde 1517, sigue componiendo más epístolas, finalmente viaja a Turín en donde muere.

Poeta de muchos registros, más serio de lo que parece a primera vista, aún forma parte de la tradición medieval.

La obra de Marot es muy abundante y el elegante.

Al leer sus obras descubrimos que el poeta evoluciona desde la disciplina de los retóricos hacia un arte más personal que le acerca al humanismo.

MUSICA: CLAUDIN DE SERMISY.

Compositor perteneciente al clero y altamente comprometido y amado por los reyes de Francia de su época.

Trabajo en la Sainte Chapelle de París, sus trabajos musicales se caracterizaron por ser cortos y bellos, algunos basados en los poemas del poeta C Marrot.

Este ilustre poeta fue uno de los primeros en la época renacentista francesa en escribir este tipo de poemas, estos al sumarle la composición musical se convertían en lo que conocemos como madrigales.

Tant que vivray es uno de los claros ejemplos de aquellos madrigales que caracterizaron la composición renacimiento francés.

Claudin de Sermisy, se caracterizo por su creatividad y su finura en sus composiciones, ante todo un gran melodista, ya que sus madrigales poseen una melodía muy bien definida y elaborada.²⁵

ANÁLISIS DE LA OBRA

GENERO: CHANSON

La chanson es una pieza musical polifónica de la Baja Edad Media y el Renacimiento.

Las chansons antiguas por lo general presentaban una forma fija como balada , ronda o virelai, luego muchos compositores usaron la poesía popular en variedad de formas musicales. Las primeras chansons fueron para dos, tres o cuatro voces.

Al principio la norma eran tres voces, y desde el siglo XVI se implementaban 4 voces. Algunas veces, los cantantes eran acompañados por música instrumental. El más importante compositor de chansons fue posiblemente Guillaume de Machaut, quien compuso piezas a tres voces en las formas fijas durante el Siglo XIV.²⁶

Se dice que la chanson Francesa fue el inicio del madrigal, mas específicamente todo aquello que alimentó el estilo lírico de Caudin. Tomemos en cuenta que Verlot y Arcadelt nos dejaron ricas producciones de chansons líricas en un estilo sentimental similar al del madrigal temprano.²⁷

ANÁLISIS DE LA OBRA

VOCES: 4 Voces mixtas.

ACOMPañAMIENTO MUSICAL. Cuarteto de cuerdas:

Violín 1, imitando la soprano.

Violín 2, imitando a la contralto.

Violín 3 o viola, imitando al tenor.

Cello, imitando el bajo.

EPOCA: Renacimiento francés.

TONALIDAD: FA Mayor.

TEXTURA: Homofónica.

TEMPO: 90 por negra.

FORMA: A, A', B.

²⁵ Biografía y fotografía tomada la pagina Web: http://es.wikipedia.org/wiki/Claudin_de_Sermisy

²⁶ Información obtenida de la pagina Web: <http://es.wikipedia.org/wiki/Chanson>

²⁷ Información obtenida de el libro: La música en el Renacimiento. Capitulo XXVII, Pagina 487. Allan W. Atlas. Ediciones Akal, S. A. 2002. Madrid España. Impreso en Fernández ciudad, S. L. Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid.

RANGO TOTAL DE LA OBRA



FIGURA 49.

Su tesitura es muy cómoda ya que la extensión vocal que exige es asequible para todas las cuatro cuerdas del coro.

El corpus de las composiciones polifónicas profanas del renacimiento no es en realidad música coral.

Se escribió para interpretarlo de manera informal y con frecuencia en la intimidad, con un cantante para cada una de las partes, o en algunas ocasiones con un solo cantante interpretando la voz aguda, que dando el resto en manos de diversos instrumentos.

Existen testimonios en donde relatan la participación de dos cantantes por cada voz en piezas de la música profana.

La chanson francesa tuvo su furor en 1528, cuando Pierre Attaignant, el primer impresor Francés que usó tipos intercambiables de imprenta, editó dos colecciones de este estilo, que son además las primeras publicaciones de música polifónica de Francia.

Tanto fue el furor de las chansons que surgió otra especie musical llamada "Fricasé", en el cual los compositores juntaban docenas de frases de otras chansons.

Entre los primeros que la cultivaron fue Claudin de Sermisy, discípulo de Josquin.²⁸

ANALISIS DE LA OBRA

TEXTO EN FRANCES

Tant que vivrai en âge florissant, Je servirai d'amour, le roi puissant,
En fais et dits, en chansons et accords.

²⁸ Información obtenida del libro: Iniciación a la Música coral. Artur Jacobs. Título original: Choral Music. Artur Jacobs, 1963. Editor Penguin books: Harmonds Worth- (Gran Bretaña) ISBN: 0-14020533-0. Capítulo: DE OCKEGHEM A PALESTRINA, paginas 40 y 41. Caldwell Titcomb.

Par plusieurs fois m'a tenu languissant,
Mais après duel m'a fait réjouissant, Car j'ai l'amour de la belle au gent corps.

Son alliance, c'est ma fiance, son coeur est mien, le mien est sien :
Fi de tristesse, Vive liesse, Puisqu'en amours a tant de bien.
Puisqu'en amours a tant de bien.

Quand je la veulx servir et honorer,
Quand par escript veulx son nom décorer,
Quand je la veoy et visite souvent,

Ses envieux n'en font que murmurer.
Mais notre amour n'en sont la moins durer,
Autant ou plus en emporte le vent.

Maulgré envie, Toute ma vie, Je l'aimerai, Et chanterai :
C'est la première, C'est la dernière,
Que j'ai servie, Que j'ai servie, et servirai.

TEXTO EN ESPANOL

Mientras viva en edad florida, yo serviré con amor al rey poderoso, en hechos, palabras, canciones y acordes.
Muchas veces me tuvo lánguido, pero después del duelo me hace regocijar, porque tengo amor de la belleza de los cuerpos de la gente.

Su alianza es mi compromiso, su corazón es mío, el mío es suyo.
Vaya de tristeza y vivacidad. Después que los amores esperen el bien.
Después que los amores esperen el bien.

Cuando yo la quiero servir y honorar,
Cuando por escrito quiero su nombre decorar, cuando la veo y visito seguido,
Sus ambiciones no hacen que murmurar, pero nuestro amor no es duradero
Mientras se lo lleve el viento
A pesar del deseo, Toda mi vida, Yo la amaré, Y cantaré:
Es la primera, Es la última, Que yo serví, que yo serví, Que yo serví y serviré.²⁹
Esta chanson, fue dedicada al rey de Francia en aquella época.

Su melodía, refleja el la altivez de la entrada del rey, el carácter de esta chanson es enérgico. Su textura es homofónica, sin embargo en la sección "B", implementa una breve polifonía desde el compás 13, hasta el 17, para después concluir homofonicamente.

²⁹ Traducción obtenida en asesoramiento con la licenciada en idiomas de la Universidad Industrial de Santander, Claudia Yohana Araque González en el mes de enero del 2006.

1.7.4. Análisis de la obra ABSHIED WOM VALDE

COMPOSITOR: FELIX MENDELSON. (1.809 - 1.847)

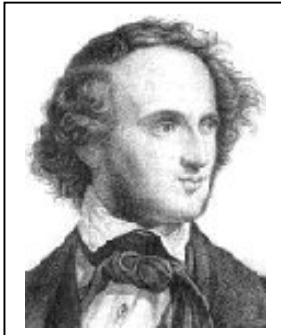


FIGURA 50.

Compositor Alemán que marco los comienzos del romanticismo del siglo XIX. Nació un 3 de febrero de 1.809 en Hamburgo y su nombre de pila fue: Jacob Ludwing Félix mendelson.

Uno de sus maestros fue Goethe, a los 11 años interpreta al piano su primera composición. Compuso; "Sueño de una noche de verano", a los 17 años, donde esta incluida la famosa marcha nupcial. Sus maestros en lo posterior fueron; Ignaz Moscheles, Carl Zelter.

Uno de sus aportes mas notorios fue el de haber redescubierto la obra de Johann Sebastián Bach, cuando estrena en 1829, la pasión según San Mateo.

Realizo giras por Europa en especial en Inglaterra interpretando el piano. Fue director musical en la ciudad de Dussel Dorf, desde 1833 hasta 1835.

Director musical del rey Federico Guillermo IV de Prusia en 1841.
En 1842 colaboró con el conservatorio de Leipzig
Sus armas musicales fueron su piano, su docencia y composición.

Sus obras incluyen:

Sinfonías, música coral y para órgano, oratorios para coros y orquesta, sonatas, preludios y fugas para órgano.

Para el piano compuso varias oberturas y conciertos para violín y para piano.

Su forma de composición fue clásica con un lirismo y un lenguaje armónico fantástico.

ANÁLISIS DE LA OBRA: ABSCHIED VOM WALDE

GENERO: Madrigal.

VOCES: 4 Voces mixtas.

ACAPELLA.

TEXTO: Alemán.

EPOCA: Romanticismo.

TONALIDAD: Mi Bemol Mayor.

RANGO TOTAL DE LA OBRA



FIGURA 51.

Su tesitura es exigente y requiere de un coro profesional para ser interpretada.

TEXTO EN ALEMÁN

ABSCHIED VOM WALDE

O Täler weit, o Höhen, o schöner grüner Wald,
du meiner Lust und Wehen andächtger Aufenthalt!
Da draussen, stets betrogen, saust die geschäftge Welt,
schlag noch einmal die Bogen um mich, du grünes Zelt,
schlag noch einmal die Bogen um mich, du grünes Zelt.

Im Walde steht geschrieben ein stilles ernstes Wort
vom rechten Thun und Lieben und was des Menschen Hort.
Ich habe treu gelesen die Worte schlicht und Wahr,
und durch mein ganzes Wesen ward's unaussprechlich klar,
und durch mein ganzes Wesen ward's unaussprechlich klar.

Bald werd'ich dich verlassen, fremd in die Fremde gehn,
auf bunt bewegten Gassen des Lebens Schauspiel stehn.
Und mitten in dem Leben wird deines Ernst's Gewalt,
mich Einsamen erheben, so wird mein Herz nicht alt,
mich Einsamen erheben, so wird mein Herz nicht alt.

TEXTO EN ESPAÑOL

DESPEDIDA DEL BOSQUE

O lejanos valles, o alturas o verdes y altos bosques,
mi alegría y mi dolor, mi piadoso refugio.
Cambia otra vez los arcos a mi alrededor, tu bóveda celeste.³⁰

En el bosque está escrita una seria y silenciosa palabra,
Sobre lo correcto para hacer y desear, y que oyeron los hombres?.
Yo he fielmente leído la palabra:
Sencilla y real y directo a todo mi carácter fue muy inexplicable.

Pronto yo te abandonare el extraño se va al extranjero en el temeroso
callejón la actualidad ven el teatro y median sus vidas, será una seria
violencia mi soledad reclamaré, para que mi corazón no envejezca.³¹

TEXTURA: Homofonica.

TEMPO: 80 por negra.

FORMA: A, B, C, D.

En esta obra encontramos una breve descripción de el sentimiento que el compositor narra de los valles y bosques.

El color verde que irradian los bosques en las ramas, es expresado en el segundo tiempo del compás 4, con la infección interválica en todas las voces en la palabra "gruner", que traduce "Verdes".

La melodía es llevada en su totalidad por la soprano y el resto de las voces realizan un acompañamiento con armonía tonal.

1.7.5. Análisis de la obra LA TRICOTEA

COMPOSITOR: ANONIMO.

Se cree que la Tricotea la rescato el compositor y Vihuelista "Franco Alonso".
ALONZO: Compositor Español Vihuelista criado en una casa noble, trabajo en la catedral de Sevilla en 1547. Luego viajo a Italia y durante su permanencia recopilo tres libros de música en 1546, los cuales contienen canciones de salón con textos Italianos y españoles y los ejemplo de todos lo tipos de la música conveniente para el solo de Vihuela.

³⁰ Traducción obtenida en accesoria con el maestro Sergio Acevedo.

³¹ Traducción obtenida en acesoria con el señor Alfredo Martínez Ardila.

Sus composiciones las trabajo al estilo de Josquín, y su aporte fue grande, al recopilar mas de 430 obras en el cancionero de palacio, este cancionero pertenecía ala corte de los reyes católicos y contiene grandes obras polifónicas del renacimiento Español.

La tricotea pertenece al libro mayor del “cancionero musical de palacio” ,esta basada en una canción francesa “la tricootée”.³²

En el calendario festivo Europeo encontramos una gran celebración religiosa y profana y es la del gran santo Martín, dicha fiesta se encontraba llena de jolgorio, baile y mucho licor, de allí nace la composición de la tricotea.

En nuestro siglo, como en el siglo XVI, las festividades Santas, el pueblo las convierte en paganas, por ejemplo la virgen del Carmen, o las fiestas de San Juan y San Pedro.

En Colombia se celebra la fiesta de San Martín de Tous en el mes de noviembre.

ANÁLISIS DE LA OBRA

El texto de la tricotea es para algunos una imitación de las mixturas de lenguas y dialectos que se solían escuchar en una noche de copas en alguna taberna Europea.

Para otros la tricotea es una composición musical llena de palabras sin coherencia sintáctica, lo que importa es la rima que produce al cantarla.

De allí la mezcla de lenguas, pues se toma de diferentes idiomas algunas palabras y se unen para formar una rima y no un significado.³³

GENERO: Madrigal.

VOCES: 3 Voces mixtas.

ACOMPañAMIENTO MUSICAL: “Cuarteto de cuerdas y percusión menor”.

TEXTO: Español y lenguas Romances.

EPOCA: Renacimiento Español.

TONALIDAD: Sol menor. Transportada a “La menor”, por comodidad vocal.

TEXTURA: Polifónica.

TEMPO: Desde el compás 1, al 16: 65 por negra. Del 66, al final 185 por negra.

FORMA: A, B.

³² Información obtenida de la pagina de Internet:

[Hpt://harmoniamundi.com/publish/document/193/7314spanishNotesweb.pdf](http://harmoniamundi.com/publish/document/193/7314spanishNotesweb.pdf)

³³ Información obtenida de la pagina Web:

<http://www.recurso coral.com.ar/modules/wordbook/entry.php?entryID=69>

RANGO TOTAL DE LA OBRA

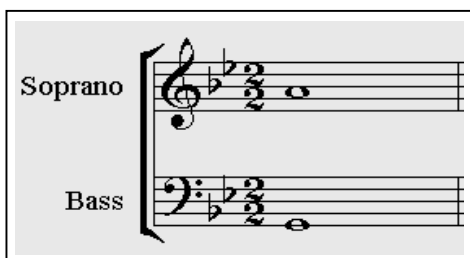


FIGURA 52.

Su tesitura es cómoda para todas las voces, a excepción del bajo.

TEXTO EN ESPAÑOL Y LENGUAS ROMANCES

La tricotea, San Martín la vea,
Abres un poco al agua y señalea.
La bota sembra tuleta, la señal de un chapire,
Ge que te gus per mundo spesa la botilla plena.
Damaquiymana, cerrali la vena,
Orlicerli tren madama, cerlicer cerrarli ben,
Niqui, niqui don formar gidón, formar gidón.
Yo soy monarchea de grande nobrea,
Dama por amor, dama bel se mea, dama yo la vea.

Yo é clavar el molín y untar el batán.
No me des pan, nin torresne de tosín.
La bota senbra tuleta, la señal d'un chapiré.
Ge que te gus per mundo spesa.
La botilla plena, Dama, qui y mana, cerrali la vena.
Orli cerli trun madama, cerlicer cerrarli ben
votra'mí contrari ben.
Niqui niqui dón formagi dón, formagi dón.
De vos haré bisoña que en tota borgoña
non trobéis otro mí par dama bel, sé mea;
dama, yo la vea.

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

(La gran parte del texto son versos sin sentido, aunque las intenciones de una canción " indecente para beber", están bastante claros:)

La tricotea, San Martín desea verla, abra un poco.....
La bota (para beber) parece haberse secado para arriba,
Una señal diabólica.
A todo el mundo le gusta la bota llena,
Mi señora...Orli cerli trun, mi señora,

Acérquese bien, usted encontrará un buen amigo en mi...
Soy un monarca del gran renombre.
Mi señora, para esto del amor,
Señora encantadora, sean mía;
Mi señora deseo verle.

Haré girar y engrasar el molino, no me de ningún pan o tocino.
La bota (para beber) parece haberse secado para arriba,
Una señal diabólica.
A todo el mundo le gusta la bota llena,
Mi señora...Orli cerli trun, mi señora,
Acérquese bien, usted encontrará un buen amigo en mi...
Le daré nueva vida de modo que en toda Borgoña usted no encuentre a
nadie que me iguale;
Señora encantadora, sean mía;
Mi señora deseo verle.³⁴

RELACIÓN TEXTO MUSICA

El texto esta lleno de picardía y de retórica musical, esta lo hace mucho mas rico y de doble sentido, el carácter que emerge por estas dos cualidades es un carácter de fiesta, alegre jocosos y muy picaresco.

Los cambios de tempo también están regulados por el texto y su significado, los colores y las intenciones musicales cambian a medida en que se desarrolla la obra.

La primera parte, “compases: 1, al 16”, en donde mencionan a San Martín, esta llena de valores lentos y un tempo suave y un carácter muy relajado, luego encontramos el polo opuesto, donde el pueblo expresa a plenitud su jolgorio y alegría.

1.7.6. Análisis de la obra GUABINA CHIQUINQUIREÑA

COMPOSITOR:

TEXTO: DANIEL BAYONA POSADA.

MUSICA: ALBERTO URDANETA.

La guabina chinquiereña es un bambuco compuesto por Alberto Urdaneta el 9 de abril de 1925 durante el matrimonio de un hermano suyo. Urdaneta creó esta obra al insertar una melodía a unos versos rústicos, en lenguaje campesino por el poeta Daniel bayona.

³⁴ Traducción obtenida de la pagina electrónica: www.kingssing.de/song/

Esta canción le canta al amor; pero esta guabina-bambuco combina de manera poco usual, la pasión amorosa, con el fervor religioso.³⁵

Es una obra con tonalidad “mi menor”, con inicio de compás $\frac{3}{4}$; y en algunas partes a $\frac{6}{8}$, su rango dinámico se encuentra de piano a forte.

La melodía inicialmente esta expuesta en la primera parte en las sopranos, seguido en la segunda parte por los tenores.

La armonía es consonante con pequeñas modulaciones transitorias en algunos compases.

ANÁLISIS DE LA OBRA: A (1-16), Puente (4), B (20-38)

GENERO: Bambuco.

VOCES: 4 Voces mixtas.

ACAPELLA.

TEXTO: Español.

EPOCA: Contemporánea.

TONALIDAD: Mi menor.

RANGO TOTAL DE LA OBRA

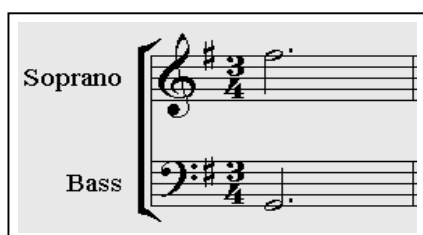


FIGURA 53.

TEXTO

Ven, ven, niña de mi amor, ven, ven, niña de mi amor. Ven, ven, ven a mi ranchito que te espero con ardor que te espero con ardor, ven a mi ranchito que te espero con ardor.

Sí, sí, sí, dulce y bella noviecita, niña de mi corazón, vamos a ver a la Virgen y a pedirle con fervor, a rogarle con fe viva que bendiga nuestra unión, a rogarle con fe viva que bendiga nuestra unión.

³⁵ Chiquinquirá: Virgen, guabina y charanga. Obtenido en:
http://www.portafolio.com.co/port_secc_online/porta_cron_online/2006-09-06/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_PORTA-3276151.html, el día 19 de octubre del 2006.

Por ti, mi única ilusión, por ti, mi única ilusión, por ti la calma perdí,
tengo enfermo el corazón, tengo enfermo el corazón, la calma perdí, tengo
enfermo el corazón.

Sí, sí, sí, nuestra marcha emprenderemos de la aurora al despertar,
y ante la Virgen bendita nos iremos a postrar, a rogarle con fe viva que
bendiga nuestro hogar, a rogarle con fe viva que bendiga nuestro hogar.

1.7.7. Análisis de la obra FANTASMAS

COMPOSITOR: JOHN JAIRO TORRES DE LA PAVA



FIGURA 54.

Nació el 31 de octubre de 1958, en el municipio de Itagüí, departamento de Antioquia, Colombia.

Reside en Medellín. Realizó sus estudios primarios y secundarios en Envigado. Bachiller de la Unidad Educativa San Marcos, allí perteneció al coro y fue muchas veces representante de dicha institución en los festivales y concursos intercolegiados.

Fue integrante del Coro de la Universidad Eafit.

Actualmente de desempeña como gerente de una empresa de comercialización de programas para computadores.

Es Analista de Sistemas de Cedesistemas, experto en desarrollo de software y multimedia, asesor de empresas y docente de la misma área.

Desde los 15 años se ha dedicado ala composición, su repertorio hoy en día, va mas allá de 150 canciones basadas en vivencias propias.

La mayoría de sus composiciones son música folclórica Colombiana.

Es investigador musical. Ha recibido capacitación musical en la Escuela de Artes Débora Arango y clases particulares de guitarra y escritura con los profesores Rodolfo Marín y Gustavo Díez.

Entre sus participaciones en festivales están:

Mejor canción inédita en el IV Festival Nacional del Pasillo Colombiano, en Aguadas, en 1994, con el pasillo *Un día te veré*.

Mejor canción inédita en el VIII Concurso Nacional del Bambuco Luís Carlos González en Pereira, en 1999, con el bambuco *Declaración*.

Mejor canción inédita en el XII Concurso Metropolitano de la Canción Bolero, en 2002, con el bolero *No culpes al bolero*.

En marzo de 2005 ganó el VIII Concurso Nacional de Composición Musical en el XI Concurso Nacional de Duetos de Ibagué con su bambuco *Por ti*.

Mejor canción inédita en el XIV Concurso Nacional del Bambuco Luís Carlos González en Pereira, en 2005, con el bambuco *Tus besos*, interpretado por la bogotana Carolina Muñoz.

Mejor canción del III Concurso Lasallista de Compositores, en 1977, con el bolero *Te quiero acompañar*.

Mejor canción del I Festival Regional de Música Colombiana Inédita, en 1985, con el bambuco *Éxodo campesino*.

Segundo lugar en el 43º Concurso Nacional de Composición Musical Jorge Villamil, de Neiva, en 2003, con el pasillo *Quisiera estar en ti*.

ANÁLISIS DE LA OBRA

GENERO: Pasillo lento.

Definición y breve reseña del pasillo.

***Oiga amigo, sírvame un trago,
y después me deja escuchar un pasillo bien colombiano...***”, Frase
celebre del compositor “Héctor Ochoa Cárdenas”

El pasillo es regalo de nuestros amigos Europeos, pero perfeccionado y adaptado a nuestras raíces colombianas, gracias a los compositores colombianos este fue transformado de una manera mucho mas nuestra. Este efecto también se ha visto realizado en el Ecuador donde el pasillo tiene otra forma del colombiano.

Llegó a Colombia el pasillo en siglo XIX catalogado como un ritmo de “alto linaje”, en contraposición con los que en la época se escuchaban en los salones de la sociedad de la época.

El termino pasillo viene de la palabra (pasos o pasitos), esos mismos que hacen los bailarores al danzarlo.

En un principio el pasillo era solamente instrumental y su ejecución se basaba en los tres instrumentos “básicos” de la música andina: bandola, tiple y guitarra.

Luego llega el pasillo con letra con una producción abundante de ellos, aun cuando la forma solamente instrumental se sigue cultivando por varios de los más refinados compositores de la época actual.

En los inicios del siglo XX la instrumentación se extiende hasta la inclusión de los vientos y las percusiones, tales como; flauta, clarinete, tuba, guaches, chuchos, cucharas y otros más.

VOCES: 4 Voces mixtas.

ACAPELLA.

TEXTO: Español.

EPOCA: Contemporánea.

TONALIDAD: La menor.

TEXTURA: Homofonica.

TEMPO: 80, por negra.

FORMA: A, A', B, C, CODA.

RANGO TOTAL DE LA OBRA

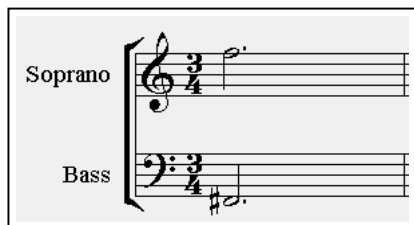


FIGURA 55.

El rango es amplio y exigente en especial para la cuerda delos bajos.

TEXTO

Yo pienso que la vida se me va, cuando en mis labios siento un no se que,
y corren por mis venas torrentes de fantasmas,
voces que dicen no hay mas, no busques mas frente a ti.
Pero no estas y esas voces se van.
Son sabios fantasmas de mi ser,
pero me dejan solo igual que tu y en una caravana tras de ti,
se acercan y se alejan, se acercan y me animan,
se alejan y me dejan, pensando que un fantasma en mi vida eres tu.

Tus besos se convierten en canción, que ronda por mi boca,
Si no estas luego escucho una orquesta,
son los mismos fantasmas que me repiten sin mas, frase que es cruda
verdad.

Amor es vida y la vida se va.
Son sabios fantasmas de mi ser,
pero me dejan solo igual que tu y en una caravana tras de ti,
se acercan y se alejan, se acercan y me animan,
se alejan y me dejan, pensando que un fantasma en mi vida eres tu.

Sección “A y A`”:

Iniciada en el compás “1, hasta el compás 8”.

Esta sección presenta una dinámica de “piano a forte”, y el protagonismo melódico lo lleva la voz de la soprano, siendo las demas voces un acompañamiento armónico.

Sección “B”:

Comienza en el compás “9, hasta el 16”. La masa coral debe de realizar un mezo piano, para dejar realzar un poco a la voz del tenor, quien en esta sección toma el protagonismo de la obra.

Sección “C”:

Desde el compás “17, hasta el 24”. Viendo la obra desde el sentido popular, podríamos llamar coro, a esta sección.

Sección “CODA”:

Iniciada en el compás “25, hasta el 32”.

Es iniciada esta sección con una sensación de reposo que será rota por la tensión del compás 29, hasta el 31, para finalizar en total reposo en el compás 32.

CONCLUSIONES

EXPERIENCIA

Haber cumplido un ciclo y un programa académico con mi coro, me ha dejado diversas sensaciones y conclusiones.

En clase con el Maestro Alemán, Werner Pfaff decía: “La Universidad no es ni el 10% de lo que ustedes en el campo coral sabrán”. Lo que realmente los hará maestros es el contacto con su coro y la practica que ejerzan con ello. Refiriéndose a que nuestros maestros de la universidad en cada énfasis nos han enseñado bases, conceptos, teorías, practicas, conocimientos y hasta han compartido nuestros propios problemas, eso es de vital importancia para el desarrollo de nosotros como estudiantes, pero cuando nos enfrentamos a lo exterior, fuera de clases, allí se empieza a crear nuestra propia experiencia musical.

Con esta conclusión jamás deseo desmeritar el trabajo de mis docentes en especial el de mi Maestra Silvia Restrepo, pues sin ellos no estuviera redactando estas conclusiones, lo que deseo es dar a entender que los maestros nos enseñan a colocarnos los zapatos y a tratar de tener equilibrio en los pies para caminar, pero nosotros de allí en adelante debemos aprender a correr. *“Caminante no hay camino, se hace camino al andar”*

ENSEÑANZA

La pedagogía como herramienta del aprendizaje me hizo comprender que así como yo trate a mis coristas, así mismo será la respuesta humana y musical que ellos darán.

El animo, y el valorar los logros musicales de manera sincera, me hizo concluir que nosotros nunca dejaremos de ser niños.

El niño de jardín, el joven de bachillerato, o el universitario, siempre responderá a estímulos y a correcciones que le realicemos y se entusiasmará o se desanimara según lo que nosotros como docentes plasmemos en el.

Esto no lo investigué, lo concluí y lo viví, porque a diferencia de los otros énfasis de la carrera de música, “Dirección coral”, contiene aspectos necesarios, como el de enseñar, compartir, escuchar y entender a los demás.

Esto no solo fue de marcar esquemas, leer notas, repetirlas, cumplir rigurosamente los ensayos y sonar bien, no, esto también se trató de comunicación, de integración, de comprensión y de unión.

Es lo mismo para un guitarrista tocar con su instrumento al cual le falta una de sus cuerdas, o si le faltase el clavijero, lo que para un director es dirigir un coro desanimado en alguna de sus cuerdas.

La afinación en un coro traduce: perfección musical, pero esto no es sinónimo de arte, si los coristas no viven verdaderamente la comunicación y la unión dentro del coro sonaremos simplemente como ángeles sin alma.

El maestro Rafael Suescun en una clase decía: “El coro es el vivo retrato del director”, esas palabras se quedaron grabadas, y con el tiempo llegue a la conclusión que son ciertas, ya que tuve la oportunidad de vivir la pedagogía reflejada en algunos maestros, como la Licenciada Luz Helena Peñaranda y la Maestra Irina Sachli. Sus enseñanzas me hicieron comprender muchos aspectos musicales, pero sobre todo, “el como enseñarlos”.

Definitivamente el éxito de la enseñanza es la buena pedagogía.

RESPECTO

El respeto hacia el corista y viceversa, debe de darse en plenitud para que el ambiente del coro sea de tranquilidad, sin que esta palabra conlleve pereza o lentitud en el montaje de las obras.

La balanza perfecta entre ser amable y exigente, la desarrollamos con el tiempo y con un poco de humildad.

Algunos coristas en el principio llegaron con una información de la música coral muy lejana y a veces cómica, esto me llevó a explicar brevemente pasajes históricos de la música para involucrarlos mas en el contexto de cada época.

Los ejercicios de técnica vocal les provocaba risa y en muchos casos no los entendían, ni sabían para que servían, pero al fin y al cabo “nadie nace aprendido”,

Trabajar con un coro de aficionados como fue Kerigma, me enfrento a saber explicar ejercicios para la voz, entender los errores vocales de ellos y

corregirlos, confirmar que según como el director cante, ellos emitirán el sonido.

El buen humor definitivamente es un comodín que debemos de conservar en todo momento, así como el director debe de ir mas adelante en el montaje de las obras o en la dirección de las mismas, así debe de ir nuestro humor mas allá de lo que ellos se imaginen.

Un director debe de saber un recreacionista y al tiempo un maestro de ceremonia, pues así como las notas musicales cambian los momentos sentimentales del coro también, hay momentos para reír, para llamar la atención, pero eso si con todo el respeto.

Cito la palabra respeto, porque algunos directores de manera burlesca imitan el error que tubo el corista en determinado compás, resulta que dicha burla se convierte en piedra de tropiezo para el corista y para el coro.

Es normal que en algún ensayo ocurra una entrada equivocada del corista o un quiebre de voz accidental, popularmente llamado “un gallo”, todos esos aspectos podrán provocar sonrisas, pero de allí a ridiculizarlo es labor del director.

Los errores del corista deben de ser corregidos inmediatamente por el director y solo por el, sin provocar inseguridad o negativismo al cantar, al fin y al cabo van a ser los coristas quienes se escucharan y el director será responsable del resultado del sonido de la obra.

Un buen director debe de saber: Reír, llorar, bailar, cantar, sentir, preparar, improvisar, y a veces callar.

BIBLIOGRAFÍA

Enciclopedia audible: Ciclo Historia de la Música, programa 35, narrado por el historiador, Otto de Greiff.

ENCLICLOPEDIA LA MUSICA. Los hombres, los instrumentos las obras, Editorial Planeta. Tomo 1 y 2 Abril de 1982.

JACOBS, Arthur. La Música Coral. Tauros Ediciones, Madrid, 1986.

KUEROL GABALDA, Miguel: MUSICOLOGIA ESPAÑOLA. Transcripción e interpretación de la polifonía española. De los siglos 15 y 16, comisaría nacional de la música, Madrid 1975.

PIÑEROS LARA, Maria Olga: Un acercamiento a la técnica vocal, Bogotá, Enero de 2000.

SADIE, Stanley. Guia Akal de la Música. Ediciones Akal, Madrid

Programa de televisión en el canal: THE HISTORY CHANEL, La Saga de los israelitas, y especial del Rey David, Febrero de 2006.

W, Allan, Atlas. La Música en el Renacimiento. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 2002.

ENLASES DE INTERNET:

<http://html.rincondelvago.com/edad-media-musical.html#>

<http://www.wordreference.com/definicion/motete>

http://histomusica.com/hitos/90renacimiento_barroco.html

<http://www.encyclopediacatolica.com/g/giovannipierluigi.htm>

www.bustovega.com

http://es.wikipedia.org/wiki/John_Farmer

http://www.google.com.co/search?hl=es&lr=lang_es&defl=es&q=define:Madrigal&sa=&oi=lossary_definition&ct=title

http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/manierismo/index1.htm

<http://servicios.elcorreodigital.com/especiales/mozart250/paraconocer.htm>

<http://www.mozart2006.net>

<http://foro.elaleph.com/viewtopic.php?t=9190&start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight>

http://es.wikipedia.org/wiki/Ci%C3%A9ment_Marot

<http://es.wikipedia.org/wiki/Chanson>

<Hpt://harmoniamundi.com/publish/document/193/7314spanishNotesweb.pdf>

<http://www.recurso coral.com.ar/modules/wordbook/entry.php?entryID=69>

www.kingssing.de/song/

DISCOGRAFIA

English Madrigals and songs.
From Henry VIII to the 20th century Oxford camerata.
Jeremy Summerly, conductor.