

**CORO UNAB  
CORO FEMENINO OCARINA  
CORO CANTATA INTITUTO CALDAS**

**CATALINA SKINNER MORENO**

**Trabajo presentado como requisito para optar el título de  
MAESTRO EN MÚSICA con énfasis en  
DIRECCIÓN CORAL**

**Asesor  
RAFAEL SUESCÚN MARIÑO  
Maestro de Dirección Coral**



**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA  
FACULTAD DE MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2007**

*A DIOS POR LA VIDA, LOS DONES Y  
OPORTUNIDADES RECIBIDAS.  
A MIS PADRES, POR SU COMPRENSIÓN, APOYO  
E INMENSO AMOR.  
A TI, POR HABER LLEGADO A MI VIDA.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres que me permitieron hacer realidad el sueño de estudiar este bello arte que me llena de alegría y vida: la música. A ellos les debo todo lo que soy.

A mi maestro Rafael Suescún por transmitirme sus conocimientos, por haber depositado en mi la confianza necesaria para permitirme dirigir el Coro UNAB y por haberme mostrado el maravilloso mundo de la música coral.

A cada uno de los integrantes de coro UNAB, por su tiempo, dedicación y apoyo. Han sido para mí, mas que compañeros y amigos; una segunda familia.

A las integrantes del coro Femenino Ocarina por su entrega, amor por la música, compromiso, y sobre todo por su amistad.

## CONTENIDO

pág.

GLOSARIO .....	7
RESUMEN .....	9
INTRODUCCIÓN .....	10
1. CORO UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BUCARAMANGA	
1.1 CONTEXTO GENERAL .....	11
1.2 CONTEXTO HISTÓRICO .....	11
1.3 CONTEXTO MUSICAL .....	11
1.4 ANALISIS DE SUPERFICIE	
1.4.1 Adiós Nonino .....	13
1.4.2 Misty .....	16
1.5 ANALISIS COMPLETO	
1.5.1 Man that is born of a woman .....	19
2. CORO FEMENINO OCARINA	
2.1 CONTEXTO GENERAL .....	26
2.2 CONTEXTO HISTÓRICO .....	26
2.2 CONTEXTO MUSICAL .....	26
2.3 ANALISIS DE SUPERFICIE	
2.3.1 Missa Augusta .....	28

2.4	ANALISIS COMPLETO	
2.4.1	Vier Lieder .....	32
2.4.2	Suite de concierto No. 3 .....	39
3.	CORO CANTATA INSTITUTO CALDAS	
3.1	PRESENTACIÓN .....	44
3.2	REPERTORIO .....	47
3.3	1er INFORME DE ACTIVIDADES .....	48
3.4	2º INFORME DE ACTIVIDADES .....	50
3.5	REGIONES DE COLOMBIA .....	53
3.5.1	Región Caribe .....	53
3.5.2	Región Insular .....	54
3.5.3	Región Amazónica .....	55
3.5.4	Región Andina .....	56
3.5.5	Región Llanera .....	58
3.5.6	Región Pacífica .....	59
	CONCLUSIONES .....	60
	BIBLIOGRAFÍA .....	61
	DISCOGRAFÍA .....	64
	ANEXOS .....	65

## LISTA DE ANEXOS

	pág.
<b>Anexo A:</b> Astor Piazzolla: un tango triste, actual, consciente .....	65
<b>Anexo B:</b> pronunciación básica del inglés británico, aplicada ..... a la obra <i>Man that is born of a woman</i> de Henry Purcell.	69
<b>Anexo C:</b> pronunciación básica del alemán, aplicada a la ..... obra <i>Vier Lieder</i> de Johannes Brahms.	70
<b>Anexo D:</b> traducción de los textos poéticos contenidos en la ..... obra <i>Vier Lieder</i> .	72
<b>Anexo E:</b> letras de las canciones del proyecto Cantata 2007 ..... del Instituto Caldas	74

## GLOSARIO

θ ACORDE DISONANTE: todas las notas extrañas a la armonía deben considerarse siempre como disonantes, incluso cuando no producen efectos disonantes *reales*.<sup>1</sup>

θ ANTHEM: término inglés que se refiere a una de las principales composiciones de la iglesia protestante anglicana. Se desarrolló en Inglaterra en el siglo XVI y sus características principales son: *“Posee palabras de la Biblia o de algún otro texto religioso, que se canta durante los servicios de las iglesias protestantes, en las que ocupa una posición semejante a la del motete en el rito católico romano. Suele estar acompañado por órgano u orquesta, o cantarse sin acompañamiento”*<sup>2</sup>.

θ BEBOP (*bop, rebop*): estilo desarrollado dentro del jazz durante los primeros años 40, caracterizado por las frases asimétricas, las líneas melódicas ornadas y con gran improvisación solística, los patrones rítmicos complejos y armonías más novedosas y disonantes que las empleadas en el swing de la década precedente.<sup>3</sup>

θ GRANO VOCAL: este término hace referencia a la sonoridad característica de un estilo propio de una época, respetando la intencionalidad propia de un compositor<sup>4</sup>.

θ IGLESIA ANGLICANA: (Episcopal, como se llama en algunos países, o Evangélica Reformada en España) es una iglesia católica, apostólica y reformada, parte integral de la Iglesia fundada por Jesucristo a través de sus primeros apóstoles. Como la Iglesia Católica Romana tiene sus raíces y centro espiritual en Roma, la Iglesia Anglicana tiene sus raíces [históricas] en Inglaterra, aunque las dos proceden de la Iglesia fundada por Cristo en Jerusalén<sup>5</sup>.

θ LIED: esta palabra alemana tiene el significado específico, dentro del ámbito musical universal de, “Canción de Concierto” y generalmente se encuentran escritos para voz con acompañamiento de piano, que posee un lugar destacado, pues *“refuerza, subraya y exprime la expresión de la palabra cantada”*<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> GRABNER, Hermann. Teoría General de la música. Madrid: Akal, 2001. p. 105.

<sup>2</sup> RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de música. México: Editorial DIANA, 1984. p. 28

<sup>3</sup> TIRRO, Frank. Historia del jazz Moderno. España: Ma non troppo, 2001. p.267.

<sup>4</sup> Definición realizada por el musicólogo cubano y doctor en teoría de la música de la Julliard School, Danilo Orozco.

<sup>5</sup> Tomado de la página web: <http://www.anglicanos.net/descrip.htm>

<sup>6</sup> ZAMACOIS, Joaquín. Curso de Formas Musicales, 6ª edición. Barcelona: Labor S.A., 1985. p. 238.

θ LUNFARDO: “Jerga que originalmente empleaba en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, la gente de mal vivir. Parte de sus vocablos y locuciones se difundieron posteriormente en las demás clases sociales y en el resto del país”.<sup>7</sup>

θ PIE YAMBICO: término que se utiliza en común con el arte poético y se refiere a “ la articulación regular del curso melódico mediante elevaciones y descensos de los tonos, lo cual justifica la tipificación de los ritmos por analogía con los pies usados en la poesía”.<sup>8</sup>

θ POLARIZACIÓN: es conducir una melodía o un fragmento musical hacia “*puntos de atracción magnética*”, es decir, “*llevarlo hacia regiones de mayor o menor fuerza o tensión, a través de su propio movimiento hacia esas zonas naturales profundas o culminantes...*”<sup>9</sup>

θ STANDARD DE JAZZ: aunque el término tiene un significado amplio, generalmente se refiere a composiciones populares o que se encuentran dentro del jazz; que son muy apreciadas por los interpretes quienes usan dichos temas como base para otros arreglos o para sus improvisaciones.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Lengua Española. Vigésima Edición. Madrid: Espasa Calpe, 1987. p.846.

<sup>8</sup> GRABNER, Hermann. Teoría General de la música. Madrid: Akal, 2001. p. 105.

<sup>9</sup> GRAU, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005. p.126.

<sup>10</sup> DEFINICIÓN BASADA EN LA PÁGINA DE WEB: [www.jazzstandards.com](http://www.jazzstandards.com)



## **RESUMEN**

El siguiente trabajo contiene los análisis completos y de superficie del repertorio asignado para concierto de grado con énfasis en dirección coral.

Las obras fueron asignadas por el asesor de este trabajo, el Maestro Rafael Suescún, teniendo en cuenta los dos formatos a presentar: coro mixto (Coro UNAB), y coro femenino (Coro Femenino Ocarina), ambos conformados por estudiantes de la Facultad de Música de la UNAB.

Con cada uno de dichos formatos corales, se realizó el montaje de tres obras, cuidando al máximo los aspectos interpretativos que caracterizan a cada una de ellas.

Todas las obras contienen dificultades altas desde el punto de vista del intérprete y del director, y exigen una apropiación de diversas competencias, al tratarse de géneros contrastantes, en varios idiomas, con temáticas diferentes y requiriendo cada una un carácter vocal característico.

## INTRODUCCIÓN

***La música es un don;  
conocerla y amarla,  
un privilegio.***

*Daniel Salas Jiménez*

El trabajo que se expondrá a continuación es parte de la culminación de una etapa en mi formación como profesional de la música.

Como directora coral me he convencido de la necesidad que existe en la sociedad actual, de ser creadores de oportunidades y espacios para la música, debido a lo convulsionado de nuestro mundo, los hombres y mujeres de hoy necesitan más que nunca un medio que les permita “ser”.

Considero la música y el canto coral como una oportunidad para aquellos que quieran explorar su interior, ya que éste es el primer paso que nos exige nuestra profesión; ser capaces de mirar hacia adentro sin temor y con completa sinceridad, para poder recrear luego, lo que cada compositor quiso: miedo, grandiosidad, tristeza, pasión, etc.

El trabajo coral exige paciencia, amor, disciplina, dedicación, creatividad, estudio y carácter; entre muchas otras cosas, así como respeto hacia el quehacer musical. Cada vez que se toma una obra, ésta debe ser tratada con el mayor cuidado posible; es una obra de arte a punto de revivir, y dependerá del director encaminarla en la dirección correcta, de manera que se pueda establecer la relación correcta entre los coristas y su director, y posteriormente entre aquellos y el público, transmitiendo esa esencia que el compositor deseaba.

Sobre el director recae una responsabilidad muy grande, que no todos alcanzan a comprender: *“Dirigir no es un oficio, puede ser más bien el inicio de una leyenda, porque un concierto no es un espectáculo sino una ceremonia sagrada, que apela al sonido como fuente de estética”*.<sup>11</sup>

Finalmente debo mencionar que el trabajo coral es un arte infinito, inagotable, enriquecedor, muy humano, y sobre todo, inmensamente gratificante; esto hace que día a día sienta con más convencimiento que mi vida es *La Música*.

---

<sup>11</sup> Daniel Salas Jiménez. Tomado de: GRAU, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005.

## 1. CORO UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

### 1.1 CONTEXTO GENERAL

El trabajo con el coro UNAB lo inicié desde el primer semestre de 2005 como una oportunidad que el Maestro Rafael Suescún me brindó para enriquecer mi experiencia como directora coral en formación. Desde entonces y hasta hoy he realizado el montaje de varias obras corales a capella que me han permitido aprender desde la praxis todo lo que implica estar al frente de una agrupación comprometida y definida como lo es el coro UNAB.

### 1.2 CONTEXTO HISTÓRICO

Desde su fundación en el año 1994, el Coro de la UNAB se ha presentado en diversos escenarios y ha participado en eventos de impacto local, regional, nacional e internacional. En 1996 asume la dirección el Licenciado Rafael Suescún Mariño.

El coro UNAB ha participado como invitado especial en festivales y encuentros corales en ciudades como: Bogotá, Buga, Cúcuta, Popayán, Pamplona, Zapatoca, San Gil, entre otras.

Entre sus logros cabe resaltar: Segundo puesto en la Categoría coros mixtos, en el Primer Concurso Nacional de Coros, Barranquilla en el 2004. Tercer puesto en la categoría 1: Tema Obligatorio “De regreso al mar”, en el Concurso D’ Canto 2006, realizado en Isla de Margarita, Venezuela.

### 1.3 CONTEXTO MUSICAL

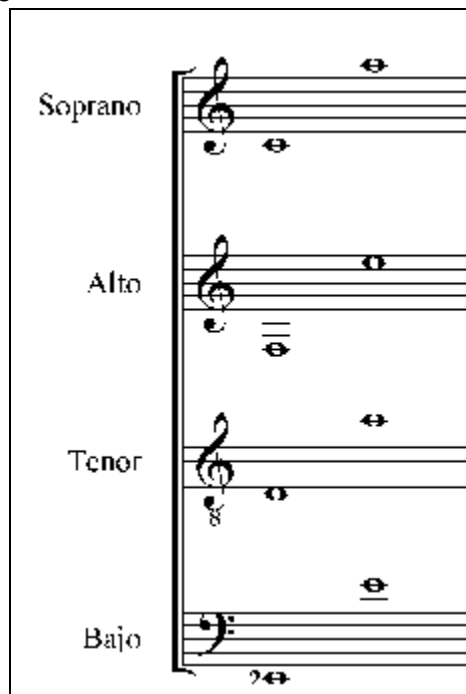
#### Integrantes

En la actualidad el coro de UNAB, se encuentra conformado por estudiantes de la facultad de música; titulares, y asistentes, repartidos de la siguiente manera:

Cuerda	Titulares	Asistentes
Sopranos	6	3
Contraltos	6	3
Tenores	5	3
Bajos	5	3

## Rangos

Figura 1. Rango del coro



## Organización:

Los ensayos del Coro UNAB, están programados en el salón N 3-2 los días lunes de 12 a 2:00 p.m. y los jueves de 6:00 p.m. a 8:00 p.m., siendo ambos ensayos generales.

## 1.4 ANALISIS DE SUPERFICIE

**1.4.1 TITULO: Adiós Nonino.** Obra compuesta en 1959 por Piazzolla como un homenaje a su padre fallecido a quien apodaban *Nonino*.

θ **GENERO:** popular (Tango). Arreglo coral a capella para formato a cuatro voces mixtas (SATB).

θ **AUTOR: música: ÁSTOR PANTALEÓN PIAZZOLLA**

ε Bandoneonísta, director, compositor y arreglista. Nace el 11 de Marzo de 1921 en Mar del Plata, Argentina y muere el 4 de julio de 1992 en Buenos Aires, Argentina.<sup>12</sup>

ε Estudió en París con Nadia Boulanger quien lo persuadió de desarrollar su música partiendo de lo más propio: el tango y el bandoneón.

ε Algunas de sus obras más destacadas son: Rapsodia Porteña (para orquesta), Buenos Aires (sinfonía en tres movimientos), Balada para un loco, La muerte del ángel, Cuatro estaciones Porteñas.

Durante muchos años, la música de Piazzolla se debatió entre lo popular y lo contemporáneo, dándonos como resultado un punto de encuentro entre estas dos corrientes; lo suyo era el enriquecimiento que las formas clásicas, el jazz y su estilo propio podían dar al tango<sup>13</sup>. En los arreglos y composiciones de Piazzolla convergen elementos como la poli tonalidad, una nueva propuesta rítmica para la escritura del tango, variaciones bandoneonísticas, modernas armonías disonantes, la improvisación de jazz y el uso del contratiempo, junto con la sensualidad y fuerza propia del tango.

### Arreglo Coral: NESTOR ZADOFF

Nació en Buenos Aires en 1952<sup>14</sup>. Es profesor de Música egresado del Conservatorio Nacional y estudió Dirección Coral con Antonio Russo.

θ **ESTRUCTURA:** la obra posee una forma libre por secciones, cada una de las cuales plantea un carácter definido, tal como se muestra en el siguiente gráfico:

---

<sup>12</sup> Ver Anexos: Astor Piazzolla: Un tango triste, actual, consciente

<sup>13</sup> Tomado de la página web: <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>

<sup>14</sup> Dato suministrado por el maestro Zadoff mediante el correo electrónico: [director@conajo.org.ar](mailto:director@conajo.org.ar), el día 12 de marzo de 2006.

Figura 2. Estructura Adiós Nonino



### θ OTRAS CARACTERÍSTICAS:

- ε Tonalidad y modo: F menor
- ε Rango Total de la obra:

Figura 3. Rango Total



Adiós Nonino es una obra que reúne secciones contrastantes como lo son: partes rítmicas propias del tango dentro de un tempo vivo y *marcato* que representan un sentimiento de dolor y rabia; y secciones más lentas y *dolces* con notas largas que resaltan la melancolía y tristeza del tema.

El uso de onomatopeyas a lo largo de la obra pretende imitar los principales instrumentos usados en el tango clásico, específicamente en los grupos musicales que conformó Piazzolla con los que interpretó Adiós Nonino. La relación entre las voces varía a lo largo de la obra, cambiando en ciertos momentos a las voces agudas (soprano y tenor) y en otros hacia la voz de contralto.

La armonía se mueve dentro de un tratamiento tonal con utilización frecuente de acordes con tensiones armónicas que enriquecen la sonoridad expresiva de la obra (acordes disminuidos, séptimas, sextas, novenas, etc.).

### Problemas de interpretación

- ξ **Marcación:** dinámicas contrastantes en los diferentes contornos melódicos, acentos desplazados, variadas articulaciones (*legato*, *staccato*, *portato*, etc.), *cresc.* y *dim.*, cambios métricos y entradas en diferentes tiempos del compás (implica el uso de diferentes tipos de levare). Para dar solución a estos problemas se realizaron diversos ejercicios para flexibilizar la marcación de aspectos antes mencionados, hasta lograr que se apropiaran los conceptos necesarios.

- ξ **Voces:** para obtener el balance de las diferentes voces y darles el debido peso según su función (acompañamiento, contra-melodía, melodía, etc.), se realizó el montaje de la obra teniendo en cuenta los matices indicados y otros implícitos, de manera que cada voz fuera conciente de su función en los diversos momento de la obra. La comprensión de las sensaciones climáticas y anti-climáticas de la obra se afianzó cantando por separado cada voz con la polarización correspondiente, y luego ensamblando las demás voces hasta que cada una se apropie de su papel.
- ξ **Fraseos:** los fraseos respiratorios se encuentran demarcados en la partitura y es necesario cuidar que se realicen de manera adecuada y en el momento exacto, para ello se cantaron por separado cada una de las voces, hasta lograr que se mantuviera la intención y el fraseo correcto.
- ξ **Fonéticos:** para alcanzar una homogenización de colores y granos vocales y lograr unidad en cada cuerda se trabajaron diferentes ejercicios de técnica vocal, de manera que cada cuerda lograra unificar una misma intención al cantar. Para buscar el equilibrio adecuado entre la dicción vocálica y consonántica se analizaron las onomatopeyas usadas en el arreglo coral, y se explicó a los coristas los pesos requeridos en cada uno de los momentos por los que pasa la obra (atmósferas), hasta darle la interpretación adecuada a las líneas melódicas.
- ξ **Unidad:** debido a que la obra se encuentra conformada por varias secciones, un factor de cuidado en su tratamiento, es lograr la unidad y la coherencia interpretativa en la articulación intencional de cada una de sus partes. Para lograr este objetivo se trabajaron los puntos de unión entre las secciones, buscando coherencia en la articulación de dichos puntos. Posteriormente se cantó la obra completa, varias veces, hasta alcanzar el objetivo deseado.
- ξ **Temática:** debido al uso de sonidos onomatopéyicos durante toda la obra, es importante tener la capacidad de comprender el contenido sentimental de este tango, pues no posee texto alguno que permita expresar de manera directa su esencia interpretativa; es por ello que se hace necesario el uso de imágenes por parte del director para para que los coristas puedan interiorizar y luego transmitir al público la verdadera intención de la obra. Antes de comenzar el montaje de esta obra se realizó una contextualización de la misma, para que los coristas conocieran su origen, significado y esencia.

### 1.4.2 TITULO: Misty

θ **GENERO** : popular, balada jazz con arreglo para coro mixto y solistas, que se ha convertido en uno de los *standards* más interpretados a través de los años<sup>15</sup>.

θ **AUTOR: música: ERROLL LOUIS GARNER**

ε Garner nace en Pittsburg, Pennsylvania (EU.) el 15 de julio de 1921 y muere el 2 de enero de 1977.<sup>16</sup>

ε Pianista y compositor autodidacta quien realizó la mayoría de su trabajo en solitario.

ε Algunas de sus obras destacadas, además de Misty son: *Fantasy on Frankie and Johnny* y *Concert by the sea* (1955).

Aunque suele clasificarse a Garner, Giogia (2002), como uno de los pianistas que formaron parte del estilo *bebop*, realmente fue él quien menos vínculos tuvo con dicho movimiento. Garner fue uno de los pianistas que consiguió mas seguidores en los 50's, ya que lograba sacar al instrumento sonoridades tan inesperadas que maravillaba a sus oyentes: "... A veces hacía que el piano sonase como una guitarra, con sus característicos acordes "rasgueados"... y otras veces recordaba a la batería... o incluso al arpa, desencadenando arpegios lisztianos acompañados por un contrapunto de gruñidos y resoplidos".<sup>17</sup>

**Texto:** John (Johnny) Francis Burke

**Arreglo coral:** Kirby Shaw

θ **IDIOMA:** Inglés Americano

θ **ESTRUCTURA :**

Figura 4. Estructura Misty



<sup>15</sup> La ASCAP (American Society of Composers, Authors, and Publishers) nombró *Misty* como uno de los 25 *standards* más tocados del siglo XX.

<sup>16</sup> Fechas tomadas de la página: [http://rateyourusic.com/artist/erroll\\_garner](http://rateyourusic.com/artist/erroll_garner)

<sup>17</sup> GIOGIA, Ted. Historia del jazz. Madrid: Turner Publicaciones, 2002. p. 339.



## OTRAS CARACTERÍSTICAS:

- ε Tonalidad y modo: E $\flat$  mayor
- ε Rango Total de la obra:

Figura 5. Rango total



Misty posee elementos típicos del jazz como lo son: tensiones armónicas, uso de acordes con séptimas y novenas, ritmos sincopados y atresillados y libertad en el tempo (evidente en la indicación *Freely* que aparece al inicio de la partitura), entre otras.

La utilización de la palabra Misty (nublado), como título de la obra con una intencionalidad metafórica, centra su temática en la confusión que siente una persona al estar enceguecida por el amor.

## Problemas de interpretación

ξ **Marcación:** marcación de pequeñas sensaciones de intencionalidad de *rall.* y *rit.* que afectan la movilidad de la obra, así como sensaciones de micro tempos y micro dinámicas implícitas dentro del contexto interpretativo del jazz.

Para dar solución a estos problemas se realizaron ejercicios de marcación y dirección aplicados a la obra, involucrando los elementos antes mencionados hasta lograr la apropiación de los mismos.

ξ **Fermatas:** el uso de diversos tipos de fermatas (téticas o anacrúcas completos e incompletos) en la obra, hizo necesario que se les determinara su imagen sonora, sentido rítmico y su relación directa con el texto, antes de comenzar el montaje con el coro; de manera que se tuviera claridad en estos conceptos.

ξ **Voces:** existía dificultad para encontrar y homogenizar un color vocal acorde al género y al registro utilizado por el arreglista para cada una de las voces.

Para solucionar esta dificultad se flexibilizaron desde la técnica vocal los intervalos angulosos y los tresillos, así como el color vocal para la obra, hecho que facilitó la lectura y la interpretación posterior.

ξ **Afinación:** los contornos melódicos cromáticos y diatónicos, así como los contornos alterados; y las texturas y disposiciones de los acordes los cuales crean falsas relaciones tonales; son otro tipo de dificultades presentadas al abordar el montaje de *Misty*. Por ello fue necesario realizar ejercicios de calentamiento que involucraran acordes con disonancias, cantar de manera frecuente las líneas melódicas para apropiárselas, y realizar el ensamble de la obra de manera lenta, hasta afianzar la armonía y la sonoridad.

ξ **Fonética:** cantar obras con la utilización de un idioma extranjero, en el caso particular, inglés americano, hace necesario el uso de combinaciones fonéticas vocálicas y consonánticas bien definidas, con el fin de dar las acentuaciones propias de este idioma dentro de la sonoridad propia del jazz. Para lograr este objetivo se realizó primero la lectura rítmica del texto de *Misty* haciendo énfasis en su correcta pronunciación, mas adelante al cantar con el texto nuevamente se recalcó la importancia de una dicción clara.

## 1.5 ANALISIS COMPLETO

**1.5.1 TITULO: Man that is born of a woman.** Obra compuesta para formato a cuatro voces mixtas (SATB), con acompañamiento de bajo continuo y órgano. Pertenece a *Music for the Funeral of Queen Mary*.

θ **GENERO** : sacro – litúrgico

Anthem: se trata de un término inglés que se refiere a una de las principales composiciones de la iglesia protestante anglicana. Se desarrolló en Inglaterra en el siglo XVI y sus características principales son: *“Posee palabras de la Biblia o de algún otro texto religioso, que se canta durante los servicios de las iglesias protestantes, en las que ocupa una posición semejante a la del motete en el rito católico romano. Suele estar acompañado por órgano u orquesta, o cantarse sin acompañamiento”*<sup>18</sup>.

θ **AUTOR: HENRY PURCELL**

ε Nació en Westminster (actual Londres) el 10 de septiembre de 1659 y murió el 21 de noviembre de 1695 en esta misma ciudad.<sup>19</sup>

ε Probablemente sus obras más famosas son las de teatro, y su única ópera, Dido y Eneas es considerada un importante hito en la historia de la música dramática inglesa.

ε Sus obras pueden dividirse en cuatro grandes grupos<sup>20</sup>: Antífonas, piezas de música sagrada, odas y canciones de bienvenida para el teatro y música instrumental.

ε Algunas de sus obras más importantes son: *My Herat is Inditing* (1685), 12 sonatas a tres partes (1683), *Soul of the World* (1692), *Music for the Funeral of Queen Mary* (1695).

Purcell desarrolló su genial talento durante el barroco medio inglés, y en este periodo se convirtió en un personaje que marcaría historia, tal como lo menciona Bukofzer (1986): *“Dentro de los límites de la vida y la sociedad de la restauración supo crear, con las superficiales características de la época, una profunda obra de arte; como verdadero genio de la restauración”*<sup>21</sup>. Combinó a la perfección los estilos italiano y francés, tomando elementos de ambos para aportarles un poco de sensualidad; logrando crear un estilo único y propio.

θ **PERIODO HISTÓRICO**: el periodo barroco se desarrolló en Europa aproximadamente entre los años 1600 y 1750. Es una época de contrastes,

<sup>18</sup> RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de música. México: Editoria DIANA, 1984. p. 28

<sup>19</sup> Tomado de la página web: [http://es.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Purcell](http://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell)

<sup>20</sup> BUKOFZER, Manfred F. La música en la época barroca. Madrid: ALIANZA, 1986. p 214.

<sup>21</sup> Ibíd. p.213

presentes tanto en la vida misma como en el arte y la música. Aunque en un comienzo el término llevaba consigo un aire despectivo, hoy el barroco es considerado como una época admirada por sus proporciones, esplendor en las formas, colores y arquitectura; grandes sinfonías y magníficas óperas, corales, pasiones y oratorios.<sup>22</sup>

θ **TONALIDAD Y MODO:** Do menor

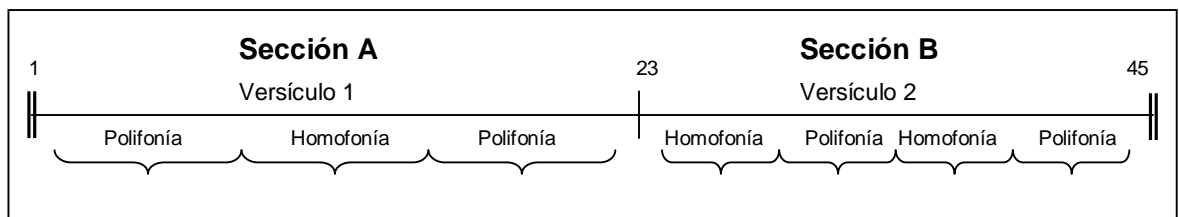
θ **RANGO TOTAL DE LA OBRA:**

Figura 6. Rango total



θ **ESTRUCTURA:** la obra se encuentra organizada como una forma estrófica, debido a su estrecha relación con el texto, y se estructura de la siguiente manera:

Figura 7. Estructura de la obra Man that is born



θ **SONIDO:** la obra *Man that is Born of a Woman* posee dos texturas; homofónica y polifónica imitativa, que deben recibir un tratamiento melódico especial. Las dinámicas serán determinadas teniendo en cuenta que en el barroco no existían aún los conceptos de *crescendo* y *decrescendo* como los conocemos hoy en día y los contrastes de dinámicas se daban agregando o quitando varios instrumentos o voces (concepto conocido como “*dinámicas en terraza*”)<sup>23</sup>. Este concepto deberá ser aplicado a la obra eliminando las dinámicas extremas.

θ **MELODÍA:** debido a las dos texturas usadas en la obra, las funciones melódicas varían: se destacará la voz de la soprano en las frases homofónicas y durante las secciones polifónicas todas las voces cumplirán un papel protagónico, con clímax y fraseos propios. Grabner (2001), diferencia entre dos tipos de melodías: *periorizadas* y *energéticas*, caracterizándose esta última por los siguientes

<sup>22</sup> Tomado del artículo de Alfredo Álvarez Domínguez publicado en la página web: [www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco.html](http://www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco.html)

<sup>23</sup> GARRETSON, Robert. Choral Music. History, Style and performance Practice. New Jersey, Prentice may, 1993. p. 65.

elementos: melodía de escala, curso unitario, armonía latente, asimetría; entre otras<sup>24</sup>. Así las melodías presentes en la obra *Man that is born of a woman*, siguen la tradición lineal y “energética” las cuales eran usuales durante el barroco en cuanto a composiciones polifónicas se refiere.

Figura 8. Melodía energética por grados conjuntos.



θ **ARMONÍA:** durante el barroco se consolidan las tonalidades mayores y menores, y adquiere importancia el concepto de *armonía* como “arte de formar y enlazar acordes”<sup>25</sup>.

En la obra analizada, la armonía sigue los rasgos característicos del periodo, como lo es el uso del bajo continuo, que marca el piso tonal estricto y claro de la obra. A pesar de esta sencillez y claridad armónica, con frecuencia, al bajo continuo “se le permitía el énfasis en la expresión por medio de disonancias”, como lo menciona Grabner<sup>26</sup> (2001). Las progresiones armónicas se entrelazan dentro de las funciones principales de la tónica, la subdominante y la dominante.

θ **RITMO:** Las figuras de mayor prolongación sonora protagonizan la primera frase de la obra, y crean una sensación de calma y reposo en sus resoluciones semicadencias. Más adelante las figuras de menor prolongación sonora (negras y corcheas) crean una nueva sonoridad, con mayor libertad y movimiento hacia el clímax central en el compás 19 y 20, cuando las voces alcanzan las notas más agudas a excepción de la voz de contralto que alcanza un clímax por desfogue.

<sup>24</sup> GRABNER, Hermann. Teoría General de la música. Madrid: Akal, 2001. p. 151.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 125.

Figura 9. Clímax

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: 'down he cometh up and is cut down and up and is cut down cut down he like a flow'r he cometh up and is cut down he cometh up and is cut'. The score features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes having a fermata or a long dash indicating a sustained note.

θ **TEXTO:** El texto de la obra *Man that is born of a woman* se encuentra en Inglés británico antiguo y fue tomado del libro de Job el cual se encuentra ubicado en el Antiguo Testamento (Job 14, 1-2). Este libro trata el tema del dolor que enfrenta un hombre bueno y justo al recibir de Dios calamidades y desgracias.

A continuación se presenta el texto original y su traducción según la Biblia Dios habla Hoy<sup>27</sup>.

<p><i>Man that is born of a woman Hath but a short time to live, and is full of misery. He cometh up, and is cut down, like a flow'r; He fleeth as it were a shadow, and ne're continueth in one stay.</i></p>	<p><i>El hombre nacido de mujer, Tiene una vida corta Y llena de zozobras. Es como una flor, Que se abre y luego se marchita; Pasa y desaparece, como una sombra.</i></p>
--	---

## ELEMENTOS INTERPRETATIVOS

ξ **Ritmo:** el concepto de alargar las notas con puntillo y recortar la nota complementaria, es un aspecto conocido y ampliamente aceptado en lo que se

<sup>27</sup> Dios Habla Hoy: la Biblia con Deuterocanónicos, 2ª. Edición. Sociedades Bíblicas Unidas, 1979.

refiere a la interpretación de la música barroca<sup>28</sup>. Por lo tanto, para lograr una interpretación mas acertada, se aplicará este concepto a las secciones que así lo requieran.

ξ **Dinámica:** la obra posee micro-dinámicas implícitas que resultarán de la conducción de las líneas melódicas. Las secciones polifónicas de la obra, deben recibir un tratamiento especial, tal como lo menciona Garretson (1993): hacer un pequeño *diminuendo* una vez que se haya hecho la entrada de una voz para darle importancia a la siguiente que entra<sup>29</sup>. Se tendrán en cuenta dos macro dinámicas planteadas por el concepto antes mencionado de “dinámicas en terraza”: del compás 1 al 34 cantará un cuarteto y la dinámica general será *mp*, con sus correspondientes clímax ascendentes y descendentes; y del compás 35 al 45 cantará en tutti el coro, lo que determinará que la dinámica cambie hacia *mf*.

ξ **Carácter:** el *anthem* analizado, fue escrito por Purcell para el Funeral de la Reina María quien falleció luego de la navidad de 1694. La obra posee un carácter melancólico y triste, expresado mediante el texto y reforzado por los contornos melódicos de cada voz.

ξ **Color vocal:** se procurará cantar acorde a las exigencias vocales de la época, usando una sonoridad “fina, clara, un poco punzante”, como se acostumbraba interpretar<sup>30</sup>. Para el caso específico de las voces masculinas, se enfocará el trabajo vocal en la búsqueda de un color más pleno; y en cuanto a las voces femeninas el trabajo vocal consistirá en consolidar un color vocal liviano y claro, considerando que en la época barroca los coros estaban conformados por hombres, y las voces soprano y contralto eran interpretadas por niños.

ξ **Fraseo:** durante las secciones homofónicas se determinarán fraseos respiratorios en el mismo momento, acorde al texto; mientras que en las secciones polifónicas cada voz tendrá un fraseo diferente, que dependerá igualmente de la acomodación del texto y de la polarización de cada línea.

ξ **Tempo:** en la determinación del tempo de una obra influyen aspectos muy diversos, tal como lo menciona Grau (2005)<sup>31</sup>: factores musicales y no musicales como la agilidad vocal, la capacidad respiratoria de los cantantes, la acústica, el lugar, la calidad del conjunto, etc. Para la obra se ha determinado un tempo cercano a  $\text{♩} = 80$ , teniendo en cuenta el género y carácter de la obra, con pequeñas sensaciones de *rit.* y *rall* en las cadencias.

---

<sup>28</sup> GARRETSON, Robert. Choral Music. History, Style and performance Practice. New Jersey, Prentice may, 1993. p. 50

<sup>29</sup> GARRETSON, Robert. Choral Music. History, Style and performance Practice. New Jersey, Prentice may, 1993, p. 65.

<sup>30</sup> Ibíd., p. 66.

<sup>31</sup> GRAU, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005. p. 114.

ξ **Relación texto-música:** las líneas melódicas dibujan de manera precisa las imágenes contenidas en el texto a lo largo del *anthem*. Para resaltar sentimientos como la miseria o zozobra, se usa una línea melódica descendente y la armonía en la dominante (compás 10). Otros ejemplo de esta fuerte relación entre música y texto se presenta en las frase “*He cometh up and is cut down*” que inicia en el compás 11, en donde cada voz realza con una línea ascendente la palabra *cometh up* (florece), y luego concluye con un movimiento descendente dibujando *cut down* (se marchita).

Figura 10. Relación texto-música

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "He cometh up, and is cut down". The Soprano part begins with a rest, then has a descending melodic line. The Alto part has an ascending line for "up" and a descending line for "cut down". The Tenor part has an ascending line for "up" and a descending line for "cut down". The Bass part has a descending line for "up" and a descending line for "cut down".

## RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

ξ **Fonética:** para solucionar las dificultades presentadas al abordar el texto en inglés británico (que requiere variadas consonantes finales como th, t y d); se practicó varias veces el texto hablado, hasta que éste se pudiera pronunciar de una forma fluida. Luego al cantar con texto, se hizo énfasis en la necesidad de exagerar un poco dichas consonantes, de manera que éstas se hagan evidentes y claras.

ξ **Articulación:** se prestó atención a este elemento de manera especial, ya que existían dificultades por parte de los coristas para mantener líneas melódicas continuas, debido a que las consonantes podían hacer que se fragmentaran las frases.



Para mejorar este aspecto se hizo énfasis en la polarización de cada voz y se cuidó el gesto directriz, que sirvió como herramienta para dibujar la sensación de continuidad y liviandad. “*Sin articulación la música no existiría*”<sup>32</sup>.

ξ **Color vocal:** para tener un referente auditivo estético acertado se realizó con los coristas la audición de la obra, en versión del *Choir of Winchester Cathedral, Baroque Brass of London, Brandenburg Consort*; dirigido por David Hill. Para enfatizar en el color vocal de trabajo la técnica vocal aplicada a la obra, con diversos ejercicios melódicos.

ξ **Dinámicas:** las dinámicas, tanto a nivel macro como micro, deben ser fluidas y naturales, y para lograrlo se realizaron ejercicios de técnica buscando laxitud y naturalidad en los *cresc.* y *dim.*

---

<sup>32</sup> GRAU, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005. p. 114.

## 2. CORO FEMENINO OCARINA

### 2.1 CONTEXTO GENERAL

Inicié mi papel como corista de esta agrupación en el segundo semestre de 2004, cuando fui invitada por la directora Elizabeth Rivera, egresada de la facultad. El coro estaba conformado por una mayoría de alumnas de dirección coral, y abordaba entonces repertorio folclórico colombiano y latinoamericano, así como algunas obras contemporáneas. Al finalizar el año 2005, la dirección del coro femenino Ocarina quedó a mi cargo y desde entonces he desarrollado con ellas el proyecto de grado que se presenta en este trabajo, bajo la supervisión y apoyo del Maestro Rafael Suescún.

### 2.2 CONTEXTO HISTÓRICO

El comienzo del coro se da por iniciativa de la Maestra Luz Helena Peñaranda, docente de la la facultad de música UNAB en el área de Técnica Vocal. Se reúnen entonces un grupo de alumnas de todos los semestres para darles la oportunidad de dirigir ellas mismas un coro femenino, con el fin de poner en práctica los conocimientos adquiridos en el énfasis de Dirección Coral.

Actualmente el coro se encuentra conformado por estudiantes de diferentes énfasis de la Facultad de música, como instrumento, música popular y dirección coral e incluye en su repertorio arreglos, adaptaciones y composiciones, de música universal. Ha participado en diferentes eventos de la Facultad de música, en instituciones educativas y entidades públicas de la ciudad.

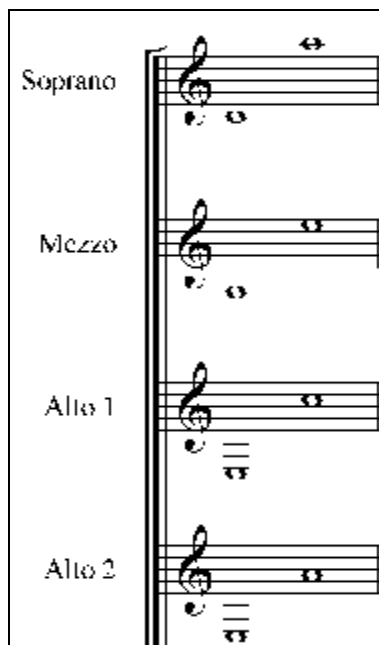
### 2.3 CONTEXTO MUSICAL

En la actualidad el coro Ocarina se encuentra conformado por 14 estudiantes y egresadas de la Facultad de Música UNAB, distribuidas de la siguiente manera:

<b>Cuerda</b>	<b>No. Integrantes</b>
Sopranos	2
Mezzosopranos	4
Contralto 1	4
Contralto 2	4

**Rango:**

Figura 11. Rango coro Ocarina



**Organización:**

Los ensayos del Coro Femenino Ocarina, están programados en el salón N 3-2 los días lunes de 4:00 a 6:00 p.m. y los viernes de 10:00 a 12:00 m., siendo ambos ensayos generales.

## 2.3. ANALISIS DE SUPERFICE

**2.3.1 TITULO: Missa Augusta.** Obra compuesta para el ordinario (cuatro partes) del rito católico, para voces iguales.

θ **GENERO:** sacro litúrgico.

θ **AUTOR: Javier Busto Vega**

ε Nace en Hondarribia (Gipuzkoa) el 13 de noviembre de 1949.

ε Licenciado en Medicina y Cirugía por la Universidad de Valladolid.

ε Formación musical autodidacta, se inició en la música coral con el maestro Erwin List.

ε Director del Coro Ederki en Valladolid (1971-1976). Fundador-Director del Coro Eskifaia en Hondarribia (1978-1994) y fundador-Director del coro femenino Kanta Cantemus Korua (1995).

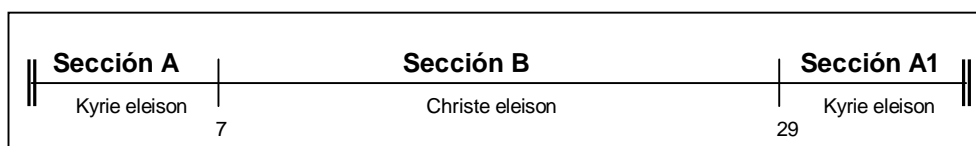
Javier Busto es considerado como uno de los compositores corales contemporáneos más importantes de Hispanoamérica.

El compositor define su estilo: *“No podría definir mi estilo compositivo, soy ecléctico y abierto a lo que mi cabeza me pida. En 25 años he cambiado muchísimas veces mi manera de transmitir mis emociones musicales.”*<sup>33</sup>

θ **IDIOMA:** latín

θ **ESTRUCTURA:** Cada una de las cuatro partes de la misa posee una forma estrófica definida por el texto tal como se muestra en los siguientes gráficos:

Figura 12. Estructura Kyrie



<sup>33</sup> Datos suministrados por el compositor mediante correo electrónico: [bv@bustovega.com](mailto:bv@bustovega.com), el 11 de julio de 2006.

Figura 13. Estructura Gloria

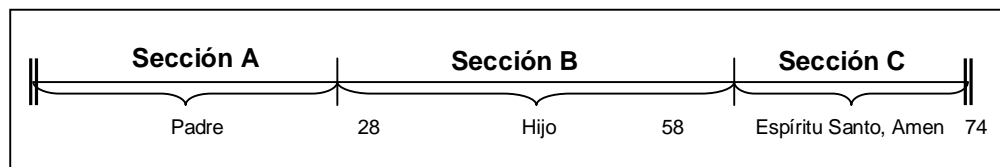


Figura 14. Estructura Sanctus

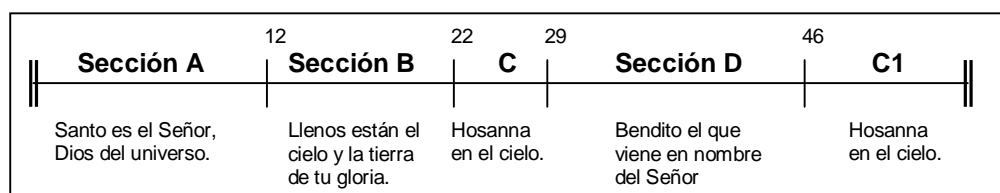
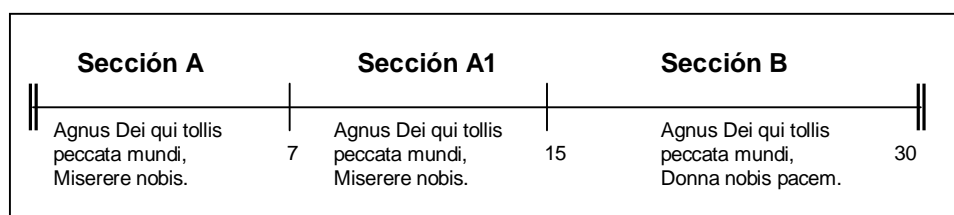


Figura 15. Estructura Agnus Dei



## θ ASPECTOS MÁS IMPORTANTES DE LA OBRA:

### ε Rango Total:

Figura 16. Rango total



La Missa Augusta fue compuesta en el 2001 para el *Hazuki Women's Chorus* de Japón (*Hazuki* traduce agosto y debido a esto la obra recibe su nombre). El compositor se propuso acercar al pueblo japonés a las creencias religiosas del mundo occidental dándole a la misa una imagen clara de nuestras tradiciones religiosas<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Datos suministrados por el compositor mediante correo electrónico: [bv@bustovega.com](mailto:bv@bustovega.com), agosto 31 de 2006.

Consta de las cuatro partes principales del ordinario de la misa: Kyrie, Gloria, Sanctus y Agnus Dei; y cada una de ellas sigue la estructura tradicional y clásica de estas partes según la Iglesia Católica, tal como lo describe el maestro Javier Busto: "...compuse Kyrie y Agnus lentos, Gloria rítmico con las partes habituales en el rito católico, lentas y Sanctus rítmico con Benedictus lento"<sup>35</sup>. En esta misa, así como en otras obras de este compositor, el ritmo es un elemento característico y es usado como recurso enriquecedor; tal como él mismo lo describe: "En mi música, trato de realizar amalgamas de compases, pues da interés a la música. Es algo habitual. También es cierto que tiene que ver con el texto y su acentuación."<sup>36</sup>

Existen otros elementos que convergen en las cuatro partes de la misa: contrastes entre secciones armónicas tonales y secciones modales, uso de cantos gregorianos, cambios de tempos y dinámicas, uso frecuente de cuartas y novenas, etc.

## Problemas de interpretación

ξ **Marcación:** algunos de los problemas de marcación presentados al abordar la Missa Augusta son: cambios frecuentes de métrica y tempo, dinámicas: explícitas e implícitas contrastantes, uso de diferentes elementos de movilidad sonora y rítmica de la obra: *cresc.*, *dim.*, *ten.*, *rall.* y *rit.*, esquema de dirección aplicado al canto gregoriano, marcación acorde a las articulaciones: acentos, *legato*, *portato* y *stacatto*.

Para lograr la apropiación de los conceptos mencionados anteriormente se trabajaron ejercicios de dirección con diferentes niveles de exigencia que involucran varios campos de acción, como son: expresividad en el gesto, carácter en la marcación, marcación de compases compuestos y con amalgamas, cambios súbitos, etc.

ξ **Voces:** se evidenciaron otras dificultades al cantar las frases concebidas por el compositor como canto gregoriano usando el color vocal adecuado para ello (liviano, opaco, sin vibrato y con tempo flexible); y contrastarlo con las demás secciones que requieren una calidad vocal más "fresca, brillante y plena". Para lograr esto nuevamente se trabajaron constantemente ejercicios de técnica vocal que reforzaran los conceptos necesarios y que dieron flexibilidad a los diferentes registros usados por el compositor, en dinámicas diversas: sonidos agudos en *piano* y *forte*, graves en *piano* y *forte*, etc.

ξ **Continuidad y coherencia:** este problema se presenta debido a los cambios de tempo, dinámica y carácter dentro de una misma parte, que pueden hacer que se pierda la sensación de continuidad. Cantando con frecuencia cada parte de la

---

<sup>35</sup> Datos suministrados por el compositor mediante correo electrónico: [bv@bustovega.com](mailto:bv@bustovega.com), julio 11 de 2006.

<sup>36</sup> *Ibid.*

misa hasta lograr apropiarse de la obra y cuidando los puntos de unión entre secciones, se logró superar la dificultad mencionada anteriormente.

ξ **Rítmicos:** éstos problemas se presentan debido a las amalgamas de compases y a la superposición de diferentes ritmos en las voces, lo que hizo evidente la necesidad de afianzar en primer lugar, el texto de manera rítmica. Luego, cuando cada voz tuvo claridad se realizó el ensamble de la obra por partes, cantando lentamente hasta conseguir la confianza requerida para cantar con el tempo requerido.

ξ **Afinación:** existen diferentes problemas de afinación que se dan principalmente por el uso de acordes disonantes, choques armónicos, líneas melódicas en modos griegos eclesiásticos, algunas líneas melódicas angulosas y el uso continuo de *dívisis*. Para facilitar el proceso de montaje de la obra, se trabajaron desde el comienzo diferentes ejercicios que exigían a las coristas seguridad en el canto de intervalos angulosos y disonancias, así como entrenamiento con acordes de características similares a los empleados por Javier Busto, etc.

## 2.4 ANÁLISIS COMPLETO

**2.4.1 TÍTULO: Vier Lieder**, pertenece al Op. 44, 12 Canciones y Romanzas para coro femenino y piano, escrito en 1866, en el cual ocupan los lugares 7, 8, 9 y 10.

θ **GENERO:** lieder, para 4 voces femeninas y piano.

*El Lied:* esta palabra alemana tiene el significado específico, dentro del ámbito musical universal, “Canción de Concierto” y generalmente se encuentran escritos para voz con acompañamiento de piano, que posee un lugar destacado, pues “refuerza, subraya y exprime la expresión de la palabra cantada”<sup>37</sup>.

Los Lieder tienen un carácter intimista y esto se debe en parte a los lugares en los que solían interpretarse, tal como lo menciona Ulrich Michels: “Los lieder se interpretaban en las casas..., entre amigos o familiares, rara vez en la sala de conciertos”<sup>38</sup>.

θ **AUTOR: Música: JOHANNES BRAHMS**

ε Compositor de origen alemán, nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833 y murió el 3 de abril de 1897.

ε Una de las figuras más importantes de la música del siglo XIX, cuyas obras combinan lo mejor de los estilos clásico y romántico.

ε Su música se vio influenciada por compositores como Beethoven, Mozart y Haydn, y su estilo y “temperamento musical” se inclinan hacia Schumann.<sup>39</sup>

ε Compuso gran cantidad de Lieder (escribió 200), música de cámara y piezas para piano solo)<sup>40</sup>. Entre sus obras más destacadas está el Réquiem Alemán.

Brahms se encuentra dentro de la vertiente tradicional de los Lieder, junto con Robert Franz y A. Jenser. Se acercó a la composición del *Lied* desde su juventud debido a su interés por la poesía y defendió el *Lied* estrófico ya que consideraba que, la sencillez de la canción popular era sumamente importante y exigía una “elevada calidad melódica”<sup>41</sup>.

Poseía un “estilo musical, melódico y familiar” característico, que hace evidente el carácter popular de sus Lieder<sup>42</sup>.

**Texto: PAUL JOHANN LUDWIG HEYSE**

ε Poeta y escritor nacido el 5 de marzo de 1830 en Berlín, Alemania. Murió en 1914 tras haber recibido en 1910 la Medalla de Caballero de Baviera.<sup>43</sup>

<sup>37</sup> ZAMACOIS, Joaquín. Curso de Formas Musicales, 6ª edición. Barcelona: Labor S.A., 1985. p. 238.

<sup>38</sup> MICHELS, Ulrich. Atlas de la música, tomo II. ALIANZA editores. Madrid: 1999. p. 465.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 467.

<sup>42</sup> PATIER, Beltrando; CLAIRE, Marie. Historia de la Música. Volumen 3. Madrid: Espasa Calpe, 2001. p.502.

<sup>43</sup> Tomado de la página Web: <http://actualidad.terra.es/cultura/nobel/portada.cfm?idpersona=161&idpremio=10>



ε Entre sus obras destacan *La enojada* una obra de gran éxito en la que puede verse rasgos habituales en su narrativa breve: habilidad para plasmar con asombrosa verosimilitud los perfiles psicológicos de los personajes, así como la utilización de una prosa sobria y elegante que logra un bello y singular equilibrio entre lo nítido y lo refinado.

θ **PERIODO HISTORICO:** el Romanticismo fue un movimiento artístico que comenzó desde el último periodo del siglo XVIII y finalizó hacia principios del XIX.

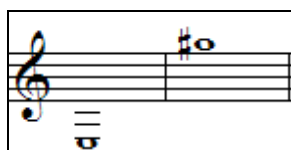
El término “romántico” comenzó a usarse desde comienzos del siglo XIX, como lo menciona León Plantiga: *“El término realmente se refería a una preferencia por lo original mas que por lo normativo, una persecución de efectos únicos y extremos en cuanto a expresión, la utilización de un vocabulario armónico muy rico, así como nuevas y sorprendentes figuraciones, texturas y colorido tonal”*.<sup>44</sup>

θ **TONALIDAD Y MODO:** a continuación se expondrá un cuadro con las respectivas tonalidades de cada Lied y si es el caso se especificarán las modulaciones existentes dentro de la obra. Como elemento característico, cabe resaltar que de un Lied a otro los modos y tonalidades son alternados.

Lied	Tonalidad y Modo
I	Mi mayor
II	La menor
III	La mayor- Fa menor
IV	Mi menor- Mi mayor-Mi menor

ε **RANGO TOTAL DE LA OBRA:**

Figura 17. Rango total



θ **ESTRUCTURA:** predominan en los cuatro Lieder la forma binaria, excepto en el Lied 1 que presenta una estructura diferente. Las secciones de todos los Lieder son simétricas y aunque no siguen la forma estrófica preferida por el compositor en otros Lieder; si están acorde a las proporciones usadas por la línea tradicional de compositores en la que se encuentra Brahms. En el siguiente cuadro se relacionan las estructuras de cada Lied.

<sup>44</sup> PLANTIGA, León. *La Música Romántica: Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: AKAL S.A., 1992. p.32.

Lied	Estructura
I	: A B B1:
II	A A1
III	A A1
IV	A B A1 B1

θ **SONIDO:** los *Vier Lieder* de Brahms emplean algunos elementos similares en el tratamiento dinámico, como el uso de *piano* como dinámica general para los Lieder II, III y IV, con sus respectivas polarizaciones. Los *crescendo* y *diminuendo*, se convirtieron en un recurso expresivo ampliamente usado por los compositores del siglo diecinueve<sup>45</sup> y en cada uno de los lieder analizados, se evidencia dicha característica. Las texturas usadas en los *Vier Lieder* también son similares: Lieder I y III completamente homofónicos y Lieder II y IV poseen secciones homofónicas e imitativas contrastante, lo que crea una variación constante que enriquece la sonoridad de esta serie de Lieder.

Figura 18. Uso de cresc. y dim. En el Lied III

The image shows a musical score for Lied III, featuring four vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto 1 (A1), and Alto 2 (A2). The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "Ihm. Wenn sich die Augen be-spre-eben, so was-ser die Her-zen da-ver." The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and phrasing slurs. The vocal lines are written in treble clef.

θ **MELODÍA:** siguiendo la forma compositiva tradicional de la escuela alemana (Schubert, Schumann, Mendelssohn y Wolf)<sup>46</sup> la soprano es la portadora de la melodía en los *Vier Lieder*. Como se mencionó anteriormente, según Grabner (2001) existen dos tipos de melodías, y en el caso específico de los Lieder analizados, las melodías son *periorizadas*, y contienen las siguientes

<sup>45</sup> GARRETSON, Robert. Choral Music. History, Style and performance Practice. New Jersey, Prentice may, 1993. p. 117.

<sup>46</sup> GALLO, J.A. El Director de Coro: manual para la dirección de coros vocacionales. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979. p. 194.

características: melodía de tríada, formación de grupos, simetría, entre otras<sup>47</sup>. Los motivos de las melodías se plantean cada dos compases, y su agrupación da una frase simétrica de cuatro compases (Tema tipo *Lied*<sup>48</sup>); repitiéndose esta estructura melódica en cada uno los cuatro *lieder*.

Figura 19. Estructura de la melodía en el Lied I

The image shows a musical score for a Lied, consisting of four staves of music. The score is divided into four measures, each labeled with a motive: Motivo a, Motivo b, Motivo c, and Motivo d. The lyrics are in German and correspond to the four staves. The first staff has the lyrics: '1. Nun stehn die Rosen in Blüte, da wirt die Lieb ein Netzlein aus.' The second staff has the lyrics: '2. Und wenn ich wäre gegangen in der jungen Rosenzeit.' The third staff has the lyrics: '3. Ich mag nicht schenken und seher durch blühende Wälder schreift mein Lauff'. The fourth staff is empty. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The motives are indicated by brackets above the notes.

Durante el romanticismo los compositores están dispuestos a explorar más el tratamiento melódico, así que ahora estas admiten los modos griegos eclesiales, y los cromatismos, como se puede encontrar en diversos lugares de los *Vier Lieder*.<sup>49</sup>

θ **ARMONÍA:** los románticos usaron una gran variedad de recursos armónicos para colorear sus obras, y algunos de estos elementos se encuentran presentes en los *Lieder* de Brahms; ellos son: uso de armonías cromáticas de retardo y notas de paso, uso de la sensible como elemento de vital importancia (característica del neorromanticismo de Berilios, Liszt, Wagner, Brahms, Bruckner, etc.<sup>50</sup>), acordes con segundas adicionales, acordes de III y VI con séptima, disonancias y resoluciones engañosas<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> GRABNER, Hermann. Teoría General de la Música. Madrid: Akal, 2001. p. 151.

<sup>48</sup> Ibid., p. 156.

<sup>49</sup> Ibid., p. 165.

<sup>50</sup> GRABNER, Hermann. Teoría General de la música. Madrid: Akal, 2001 p. 126.

<sup>51</sup> Asesoría realizada por el Maestro Adolfo Enrique Hernández, docente de la Facultad de Música UNAB.

Figura 20. Notas de paso y retardos del Lied I

θ **RITMO:** los *Vier Lieder* de Brahms, tienen similitudes rítmicas, ya que usan los pies yámbicos (constituido por un valor corto y otro largo), en diferentes métricas (3/8, 2/4, 6/8 y 3/4). Este tipo de ritmos son característicos de danzas como la *Giga*, la *Bourrée* (danza francesa), etc., y son usados por Brahms para dar a los *Lieder* su esencia y origen popular.

Figura 21. Ritmo yámbico de los *Lieder*

θ

θ **TEXTO:** todos los textos usados por Brahms para esta serie de cuatro *lieder* son poemas de Paúl Johann Ludwig Heyse, contemporáneo de Brahms.

La escuela alemana romántica, enfocaba su estilo compositivo en usar la música como elemento que promociona y resalta la palabra<sup>52</sup>, por lo tanto texto y música

<sup>52</sup> GALLO, J.A. *El Director de Coro: manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979. p. 194.

estarán profundamente relacionados en los cuatro Lieder de Brahms: “*El poema ya no existe como tal, sino que se ha convertido totalmente en música en el Lied. El poema le ha dado su carácter y su contenido*”<sup>53</sup>.

Los temas usados para estos lieder son la naturaleza, el amor y la muerte<sup>54</sup>.

## ELEMENTOS INTERPRETATIVOS

ξ **Dinámica:** aunque en algunas secciones de los lieder se encuentran de manera muy específica las dinámicas requeridas por el compositor, existen otras secciones en donde será necesario deducir la polarización de las frases, para lograr expresividad y belleza. Las micro dinámicas estarán determinadas por la conducción de las líneas melódicas y las macro dinámicas especificadas por Brahms corresponden al carácter del texto reforzado por la armonía.

ξ **Carácter y tempo:** cada uno de los *Vier Lieder* contiene un carácter y tempo diferente, determinado por el texto:

§ Lied I contiene el tema del amor y las rosas floreciendo; por lo tanto su carácter es vivo y alegre; aparece la indicación de tempo *allegro*.

§ En el Lied II el tema es nuevamente el amor con la imagen de las montañas frías y afiladas, lo que hace referencia a un carácter más íntimo y serio; la indicación de tempo es *andantino*.

§ En el Lied III aparece el río como elemento de la naturaleza, y nuevamente el amor, y el carácter es un poco más animado y el tempo un poco más ágil (indicación de tempo: *Augenehm bewegt*, que traduce moviéndose cómodamente).

§ Finalmente en el Lied IV aparece el tema de la muerte y todos los elementos nos indican que el carácter es más recogido, triste y pesante, y el tempo *andante* refuerza lo expresado por el texto.

ξ **Fraseo:** los fraseos respiratorios están determinados por el tempo de cada Lied y el texto, y será necesario establecer su ubicación para lograr homogeneidad al cantarlos.

ξ **Relación Texto–Música:** como se mencionó anteriormente, durante el romanticismo el texto y la música poseen un vínculo sumamente estrecho, tal como lo menciona Gallo (1979): “*El íntimo contacto entre la palabra y la música no*

---

<sup>53</sup> MICHELS, Ulrich. Atlas de la música, tomo II. ALIANZA editores. Madrid: 1999. p. 465.

<sup>54</sup> Ver anexos: Traducción de los textos de *Vier Lieder*.

*significa de ninguna manera el empobrecimiento para la última, la que se nutre y enriquece con los valores poéticos expresivos, rítmicos y plásticos del lenguaje*".<sup>55</sup> De acuerdo a esto, se estudiarán con especial cuidado los climas descritos por la palabra para lograr que la música resalte las palabras, sentimientos o imágenes que el compositor desea transmitir.

## RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

ξ **Dicción:** de la correcta articulación y dicción del texto contenido en los *Vier Lieder* dependerá "la claridad de las consonantes y la pureza de las vocales"<sup>56</sup>; por lo tanto para flexibilizar la pronunciación del alemán, se practicó varias veces con el coro, la lectura del texto de la obra hasta lograr apropiarse de los sonidos vocálicos y consonánticos exigidos. Se hizo énfasis en la importancia de "energizar"<sup>57</sup> las consonantes para que éstas se destaquen al cantarlas.

ξ **Color vocal:** para tener un referente auditivo de los Lieder de Brahms se realizó con el coro varias audiciones de diferentes fuentes. Posteriormente la técnica vocal fue la herramienta usada para enfocarse hacia un color vocal adecuado a la época y el género.

ξ **Dinámicas y polarización:** Grau (2005) considera sobre la melodía: "... siempre tiene un punto de partida, se dirige hacia otro de mayor tensión para luego derivar a uno de reposo, igual como sucede con las olas o el viento"<sup>58</sup>. De esta manera las dinámicas planteadas en los *Vier Lieder* cumplen la función de llevar la música hacia esos puntos de mayor tensión; y para lograr este propósito al interpretar la obra se realizaron diversos ejercicios de técnica vocal enfocados en conducir y polarizar de manera adecuada las melodías; para que posteriormente al trabajar sobre los Lieder las dinámicas surgieran de una manera más natural.

ξ **Balance:** para dar el balance adecuado a las voces en las texturas homofónicas e imitativas se hizo énfasis en la importancia de darle a la melodía el papel protagónico y matizara las demás voces para que cumplan su función de acompañamiento.

---

<sup>55</sup> GALLO, J.A. El Director de Coro: manual para la dirección de coros vocacionales. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979. p. 196.

<sup>56</sup> BUSCH, Brian R. El director de coro, Gestos y Metodología de la dirección. Madrid: Real Musical, 1984. p. 253.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 253.

<sup>58</sup> GRAU, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005. p. 134.

**2.4.2 TITULO: Suite de concierto No. 3, “Cantar del canto”.** Forma parte de la serie de 8 Suites de Concierto para voces blancas o iguales.

θ **GENERO:** popular. Composición coral a capella para formato de dos voces iguales.

El proyecto “Suites de Concierto” surge como propuesta para la convocatoria del Ministerio de Cultura “Becas de estímulo en creación-artes-música-composición”, para lo cual el compositor escribe esta serie de Suites (nombradas así debido a que cada una de ellas está conformada por otras partes más pequeñas). La justificación para haberlas llamado “Suites de Concierto” se encuentra en el deseo del Maestro Andrés Páez de enfocar a los integrantes, desde el primer ensayo, en mostrar el trabajo que realizan en una sala de concierto.

En el caso específico de la Suite No. 3, las partes no se cantarán por separado, ya que el compositor desea que esta Suite junto con la No. 6 sean “monolíticas” (conformado por una sola pieza)<sup>59</sup>.

θ **AUTOR: ANDRÉS PAEZ GABRIUNAS**

- ε Compositor y director coral nacido en Bogotá en el año de 1966.
- ε Licenciado en música de la Universidad Industrial de Santander en el año 1993 con distinción CUM LAUDE.
- ε Es director fundador del coro de cámara “*Za Chia Ty*” y del coro polifónico de la Universidad Pontificia Bolivariana.
- ε Co-integrante del dueto musical “Música para el pie izquierdo”, y ganadores del premio Gran Mono Núñez en la modalidad vocal en 1996.
- ε Ganador de la beca única en el ámbito convocatoria del Ministerio de Cultura “Becas de estímulo en creación-artes-música-composición” para coros en el 2004; con el proyecto “Suites de conciertos” para coros de voces blancas.

θ **TONALIDAD Y MODO:** la Suite No. 3 consta de 10 secciones, cada una de ellas con tonalidad y modo propios, como se mostrará en la siguiente tabla:

Sección	Tonalidad y modo
I	A mayor
II	A menor
III	G mayor
IV	Gm – Am –Gm
V	Gm
VI	Eb mayor

<sup>59</sup> Apreciaciones hechas por el compositor en entrevista el día 25 de agosto de 2006.

VII	F mayor
VIII	G menor
IX	C menor
X	F mayor- G menor

θ **RANGO TOTAL DE LA OBRA:**

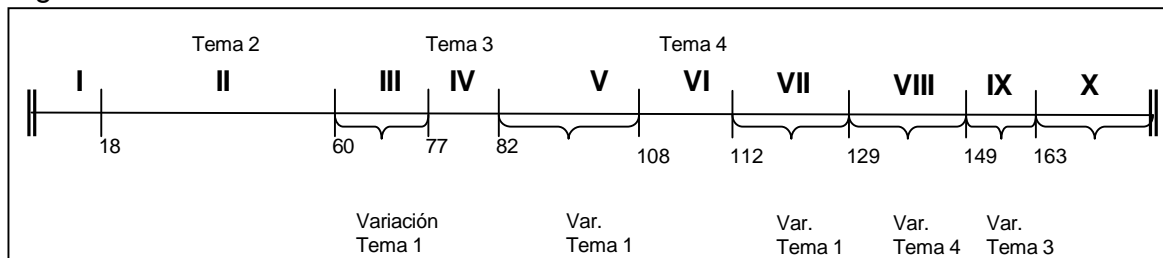
Figura 22. Rango total



θ **ESTRUCTURA:** la Suite No. 3 “Cantar del Canto” posee una forma libre por secciones determinadas por el texto. Debido a que la obra aún se encuentra en revisión por parte del compositor, no es posible realizar un análisis definitivo de la estructura de la obra.

A continuación se presenta una distribución aproximada de las secciones que forman parte de la Suite No. 3.

Figura 23. Estructura de la Suite No. 3



θ **SONIDO:** la obra escrita para dos voces iguales, utiliza diferentes texturas dependiendo de la sección; predominando la siguiente textura: melodía con acompañamiento; lo que da protagonismo tanto a la voz I como a la voz II.

El compositor utiliza de manera libre las texturas y dinámicas para crear contrastes y dar interés al tratamiento melódico, que sobresale a lo largo de la suite. En algunas secciones se encuentra especificada la macro-dinámica, pero en otras es necesario deducirla siguiendo la conducción de los contornos melódicos y su relación prosódica con la fuerza armónica.

En el siguiente cuadro se especificará la textura usada en cada sección:



Sección	Textura
I	Melodía y acompañamiento
II	Imitativa
III	Melodía y acompañamiento
IV	Melodía ad libitum
V	Melodía y acompañamiento
VI	Melodía ad libitum
VII	Melodía y acompañamiento
VIII	Melodía y acompañamiento
IX	Melodía y acompañamiento
X	Melodía y contra-melodía

θ **MELODÍA:** la Suite No. 3 tiene como objetivo “expresarse cantando” mostrando la belleza de la voz. Surgió en un principio como ejercicio de técnica vocal, para pasar luego a convertirse en el tema central que se varía en cuatro oportunidades a lo largo de la Suite<sup>60</sup>. Esto exige que cada melodía sea llevada de manera natural y delicada, conduciéndola hacia los puntos polarizantes propios, conservando un sentido interpretativo coherente con el texto y la armonía.

Se exploran diferentes contornos melódicos; algunos suaves, por grados conjuntos, otros angulosos con intervalos más amplios, con arpeggios, etc.

Figura 24. Contornos por grados conjuntos y por arpeggios



θ **ARMONÍA:** básicamente la armonía de la obra se encuentra en un campo tonal y se varía en cada sección la tonalidad y el modo, con el fin de expresar el contenido del texto y presentar contrastes tímbricos.

De acuerdo a las apreciaciones hechas por el Maestro Andrés Páez, las Suites de Concierto aumentan de complejidad de manera gradual, siendo la número 3 la que posee un grado medio de complejidad expresado en elementos como: disonancias usadas por primera vez en esta Suite, ya que en las dos que le preceden no se usan, cambios de tonalidad y modo, uso de algunas líneas melódicas modales, cambios de tempo, etc.

<sup>60</sup> Apreciaciones hechas por el compositor en entrevista el día 25 de agosto de 2006.

Figura 25. Disonancias entre las voces

The image shows a musical score for three voices. The top two staves are vocal lines with lyrics in Spanish. The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are: "ram do nin gu na sea di ver ti ca", "nin gu no sea di ver ti ca", and "yo soy tu moe. po bre cis ne que can ta cuan do se muere".

θ **RITMO:** el tratamiento rítmico de la obra se da principalmente de dos maneras: Tratamiento rítmico con figuras y tempo definidos, y un tratamiento de estos elementos de manera libre (*ad Libitum*), esto hace que la homogenización de los micro tiempos sea más complejo de definir en cada una de las voces. Por la misma estructura indefinida en sus contornos melódicos y de su estructura armónica, se hace densa la uniformidad de cada una de sus partes, lo que hace que se tome la decisión de abordar el texto para encontrar la unidad rítmica e interpretativa de esta Suite.

θ **TEXTO:** el texto usado en La Suite No. 3 "Cantar del Canto" es de origen popular colombiano (coplas), y fue usado por el compositor para mostrar otras dimensiones del canto como medio de expresión del ser humano, tal como se aprecia en las siguientes frases: "*Si pensás que porque canto tengo el corazón alegre, yo soy como el pobre cisne que canta cuando se muere*", y "*canto porque llorando ninguno se ha divertido*".

El contenido del texto es de carácter nostálgico y melancólico y va de la mano con la música, que responde a dichos sentimientos.

## ELEMENTOS INTERPRETATIVOS

ξ **Tempo:** su determinación dependerá del carácter implícito en la música y en el texto. Algunas secciones poseen un tempo aproximado determinado por el compositor, y para otras secciones será necesario deducirlo y flexibilizarlo de manera que las líneas melódicas sean cantadas de manera natural y flexible.

ξ **Carácter:** como se mencionó anteriormente la obra posee un carácter nostálgico reflejado en el texto y en el tratamiento melódico de las voces. Sin embargo no debe confundirse con un carácter pesado ya que eso haría que las líneas melódicas se volvieran demasiado gravitatorias y cambiaría la interpretación buscada por el compositor.

ξ **Fraseos:** están dados por el tempo y su relación con el texto de cada voz. Dependiendo de la sección se plantean para la obra, fraseos respiratorios iguales para las dos voces, o diferentes en el caso de tratarse de texturas imitativas.

ξ **Color vocal:** debido que la obra se encuentra dentro del género popular, se empleará para ella un “grano vocal” fresco y resonante, sin llegar a los extremos: no demasiado oscuro, ni brillante. Preferiblemente se buscará una colocación media de las vocales.

## RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN

ξ **Afinación:** las dificultades para afinar ciertas líneas melódicas en la Suite No. 3 se presentan debido a que existen breves choques armónicos entre las voces y al uso de modos eclesiales en algunos fragmentos. Para solucionar este problema se trabajaron ejercicios de técnica vocal que crearan intervalos disonantes entre las voces (2ª mayor y menor, tritonos, séptimas, etc.), y se cantó dentro de un tempo más lento las secciones de la obra en donde se encontrara esta dificultad, de manera que se flexibilizaran y mejoraran los contornos melódicos.

ξ Otro problema presentado al abordar el montaje de la obra fue flexibilizar los contornos melódicos angulosos ubicados en las secciones IV y VI. Para mejorar dicho aspecto se trabajaron ejercicios vocales aplicados a la obra que afianzaran los intervalos amplios y permitieran polarizar las líneas melódicas.

### 3. CORO CANTATA INSTITUTO CALDAS

#### 3.1 PRESENTACIÓN

El proyecto Cantata 2007 del Instituto Caldas, nace por iniciativa de Ricardo Acevedo y Catalina Skinner, como parte de su proyecto de grado. Nuestra vinculación con la institución comenzó en el año 2005, sirviendo como apoyo al proceso creativo y musical de la cantata del año 2006.

Durante este proceso nos pudimos dar cuenta del manejo logístico, y de los requerimientos académicos y de trabajo en equipo de todas las dependencias de la institución, para la puesta en escena del proyecto.

En este informe presentaremos una visión general de la puesta en escena de este espectáculo, que permitió la integración de todas las áreas formativas de la Institución. Junto a esta información se anexan los informes de actividades y avances presentados en dos ocasiones a las directivas y docentes de básica primaria, en donde se explican las dificultades y resultados obtenidos durante el proceso de montaje de las canciones del proyecto.

Basándonos en los ritmos característicos de nuestras regiones (Caribe, Pacífica, Andina, Llanera, Amazonas y San Andrés y Providencia), pondremos en escena un espectáculo que integre:

- \*Coro Institucional
- \* Pre-Orquesta
- \* Pre-escolar y Primaria
- \* Bachillerato
- \*Talleres (Teatro, pintura y danza)
- \*Grupo de tamboras

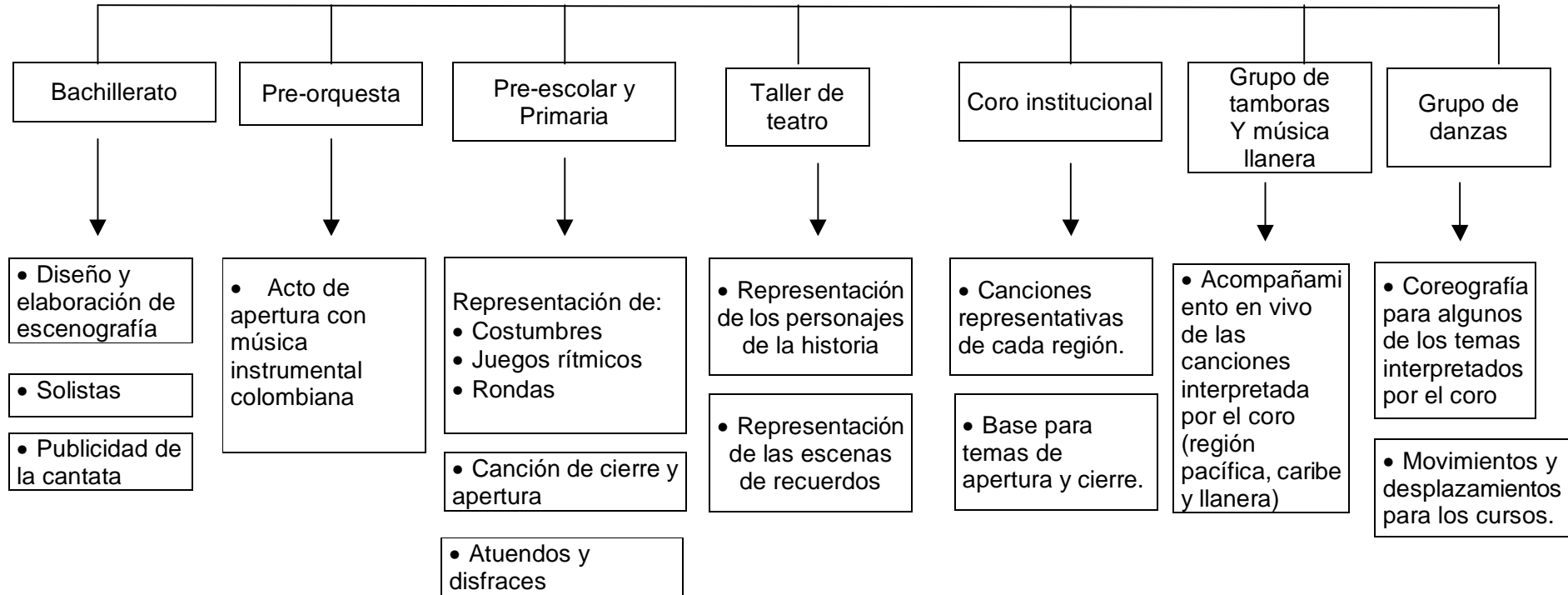
La historia transcurrirá poniendo en escena costumbres, leyendas y música, que a través de representaciones teatrales transmitirá un mensaje de paz y amor por nuestra tierra.

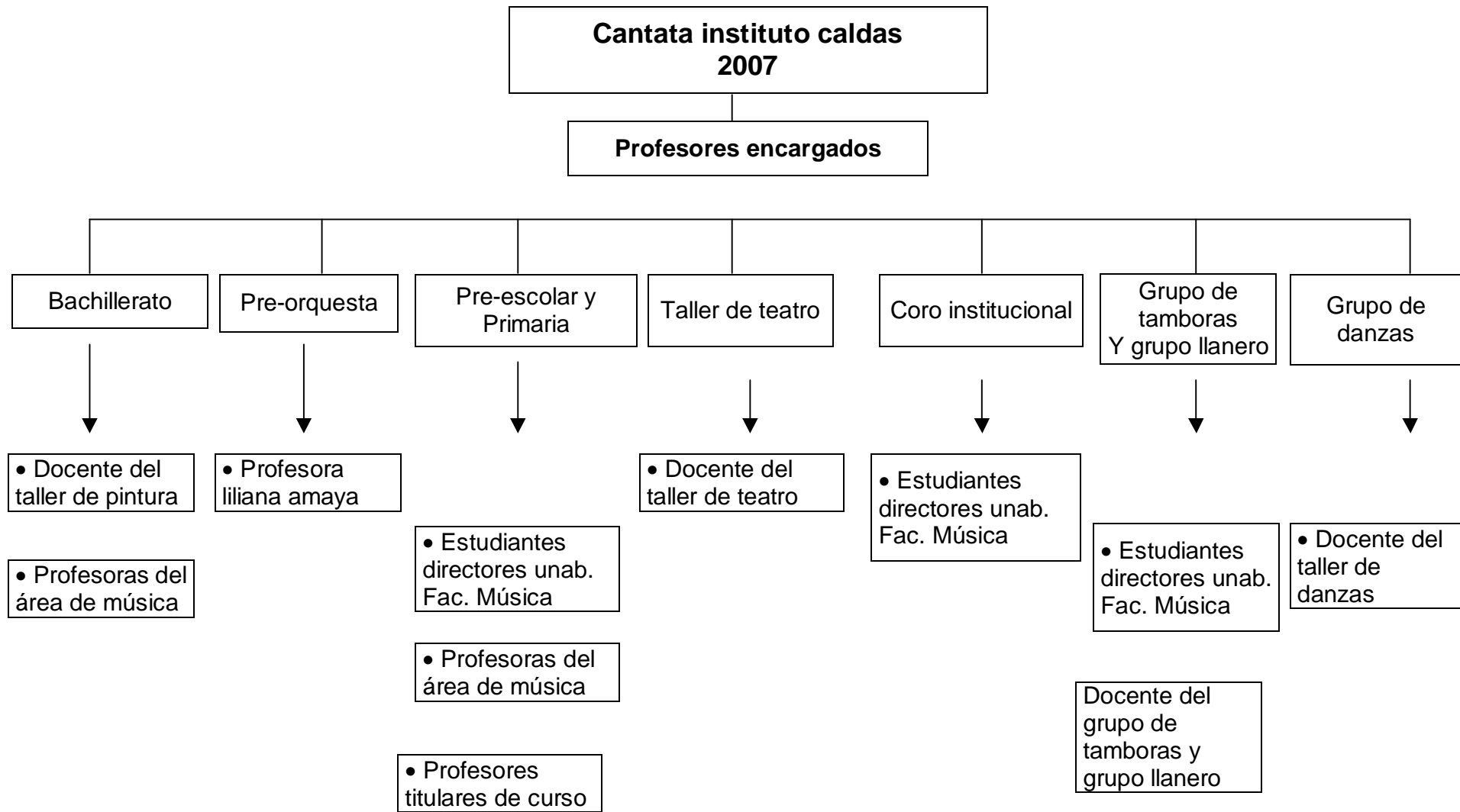
El eje central de la historia serán las narraciones de un abuelo que recordando diferentes momentos de su vida, cuenta a sus nietos todas las vivencias y aventuras que en su juventud le permitieron conocer las maravillas de nuestra Colombia.

Por otra parte en el informe se realizará una breve reseña de las principales características de cada región de Colombia, centrándonos en el ritmo escogido para cada una de ellas y las canciones elegidas.

# Cantata Instituto Caldas 2007

## Áreas integradas





### 3.2 REPERTORIO

<b>Nombre</b>	<b>Compositor</b>	<b>Región</b>	
Amo esta tierra	Leonardo Laverde	Tema de apertura	Interpretada por toda la primaria
La tienda de Paula	Letra y música : Jairo Ojeda Arreglo: Luís Fernando Franco	Región andina	Interpretada por el coro institucional
El aguacero	Tradicional	Región caribe	Interpretada por el coro institucional
De repente	Aldemaro Romero	Región llanera	Interpretada por el coro institucional
A san Andrés y Providencia	Letra: María Olga Piñeros Música: Mauricio Lozano	Región insular	Interpretada por el coro institucional
Los cinco negritos	Tradicional	Región pacífica	Interpretada por el coro institucional
La lección	Leonardo Laverde	Tema de cierre	Interpretada por toda la primaria

### 3.3 1er INFORME DE ACTIVIDADES PROYECTO CANTATA 2007 “Recorrido de un sueño por Colombia”

- **Fecha de iniciación del proyecto:** 26 de enero de 2006. Se realizó el primer ensayo un jueves en el espacio destinado para ello (de 3:30 a 5:30 p.m.).
- **Asistencia al primer ensayo:** este día se contó con una asistencia de 30.
- **Numero de ensayos realizados a la fecha:** 13
- **Avances:** de las siete canciones que los niños deben aprender para la cantata - cinco exclusivas del coro y dos que serán cantadas por toda la comunidad caldista -, hasta el momento han aprendido:
  - Ø La tienda de Paula, canción de la Región Andina.
  - Ø Amo esta tierra (primeras estrofas y coro), canción de cierre.
  - Ø El aguacero (primeras estrofas y coro), canción de la región Caribe.
- **Asistencia en el último ensayo realizado:** el día jueves 4 de mayo, se contó con una asistencia de 12 niños.
- **Problemas presentados:** existen varios factores que han influido notablemente en el rendimiento constante de la agrupación:

#### **Administrativos:**

1. La hora destinada para el coro, dificulta el progreso y la asistencia de los alumnos, ya que simultáneamente se están realizando los entrenamientos de otros deportes; además algunos padres poseen dificultad para recoger a los coristas al final del ensayo.
2. la irregularidad de los Coristas a los ensayos es común y tiene varias causas:
  - Falta de compromiso por parte de los coristas y de los padres
  - Deseo de los niños de estar en varias actividades



### **Logísticos:**

1. No contar con el espacio adecuado que se solicitó anteriormente, pues el salón en el que se trabaja actualmente lo encontramos en desorden al momento de iniciar nuestras actividades; esto nos impide desarrollar todas las actividades planeadas.
2. La falta de espejos en el salón para el desarrollo de la expresividad, gestualidad y coordinación.
3. Los recursos económicos para la adquisición de dos pistas mencionadas en el informe anterior.

### **PROPUESTAS**

- La Posibilidad de re-ubicar el horario establecido para este proyecto, dentro del espacio que poseen los talleres en la jornada de la mañana, pues nos facilitaría la asistencia y vinculación de todos los niños y nos evitaría el cruce con otras actividades extras del coro.
- El manejo de estímulos e incentivos para los alumnos que formen parte de la agrupación (reconocimiento extra en la materia de música, crear espacios de presentaciones dentro y fuera de la institución)

### **3.4 2º. INFORME DE ACTIVIDADES PROYECTO CANTATA 2007 “Recorrido de un sueño por Colombia”**

A continuación se presenta un informe del trabajo realizado a la fecha, (avances, dificultades, etc.) analizando cada uno de los días destinados para los respectivos ensayos en el mes de septiembre de 2006.

#### **VIERNES 1º DE SEPTIEMBRE**

§ Tiempo de ensayo programado: 1 hora

§ Asistencia: 24 estudiantes de primaria

§ Dificultades presentadas:

1. No se contaba con un salón asignado para comenzar el ensayo; y el aula elegida posteriormente para dicho fin no era adecuada para el número de niños y las actividades planteadas.
2. Los estudiantes no llevaban consigo sus útiles escolares (bolsos, loncheras, etc.) y tuvieron que salir antes de la hora acordada para recoger sus respectivas maletas de sus salones de clase, antes de que llegaran sus transportes a la hora de salida.

Estas dificultades restaron tiempo y eficacia al ensayo.

§ Tiempo de ensayo real: 30 minutos

§ Avances: repaso de la canción Amo esta tierra sin solistas; y primera parte de La Lección.

#### **VIERNES 8 DE SEPTIEMBRE**

§ Tiempo de ensayo programado: 1 hora

§ Asistencia: 27 estudiantes de primaria

§ Dificultades presentadas:

1. Nuevamente no se contaba con un espacio físico asignado para el ensayo, lo que retrasó notablemente la hora de inicio del trabajo; el cual se llevó a cabo en el salón ubicado en el 2º piso de preescolar. Este salón poseía varios inconvenientes como:
  - Al ser pequeño, caluroso y con poca ventilación no permite realizar actividades que requieren desplazamientos, y tampoco es adecuado para una ubicar a la cantidad de niños asistentes de una manera cómoda.

- Este día se encontraban allí los instrumentos de la pre-orquesta, lo que quitaba aún mas espacio al aula, y creaba un elemento distractor para los alumnos.
  - Quitando mas espacio al salón se encontraban allí los cartones de huevo que antes recubrían las paredes, y que ese día estaban apilados en un rincón.
2. Otra dificultad presentada este día fue la falta de grabadora para dar comienzo al ensayo; una herramienta vital para el aprendizaje de las canciones.
  3. No se contaba con las letras de las canciones para distribuirlas a los estudiantes y facilitar el repaso de las canciones.

§ Tiempo de ensayo real: 25 minutos

§ Avances: repaso de la primera parte de la canción De Repente.

### **VIERNES 15 DE SEPTIEMBRE**

No se realizó el ensayo previamente programado debido a la celebración del día del amor y la amistad en la Institución.

### **VIERNES 22 DE SEPTIEMBRE**

§ Tiempo de ensayo programado: 1 hora

§ Asistencia: 24 estudiantes de primaria

§ Dificultades presentadas:

1. No se contaba con un salón asignado para comenzar el ensayo, y debido a que los salones de preescolar se encontraban cerrados, se recurrió a ocupar un salón desocupado en primaria (4B).
2. No se contó con grabadora para iniciar el ensayo.  
Esta dificultad persiste en todos los ensayos ya que en la hora asignada las profesoras del área de música se encuentran en sus respectivas clases y para nosotros no es posible el préstamo de ningún elemento de la institución.
3. No se contaba con las letras de las canciones para distribuirlas a los estudiantes y facilitar el repaso de las canciones.

§ Tiempo de ensayo real: 40 minutos

§ Avances: canción completa Cinco Negritos.

Además de las dificultades anteriores, cabe mencionar que a la fecha no se cuenta con una lista de control de asistencia, y esto hace que no se sepa con certeza que niños son constantes en los ensayos y cuales con los elegidos para formar parte de este proyecto.

No se ha podido realizar la elección de los solistas necesarios para algunas canciones.

Se hace evidente que el tiempo real invertido en los ensayos es sumamente corto y no permite cumplir con las metas establecidas; entre las que se encuentra el primer ensayo general el viernes 29 de septiembre.

## 3.5 REGIONES DE COLOMBIA

### 3.51 REGIÓN CARIBE

La región Caribe está ubicada al norte de Colombia, en el extremo superior de América del Sur, y limita al norte con el Mar Caribe, al sur con la región Andina, al oriente con el vecino país de Venezuela y al occidente también con el Mar Caribe. Bajo esta región están agrupados los siguientes departamentos: Guajira, Atlántico, Cesar, Bolívar, Córdoba, Magdalena y Sucre.

Sobresalen en esta región las bellas artesanías de algodón, arcilla, lana y fique fabricadas en San Jacinto, Mompós, la Sierra Nevada y la Guajira, así como los deliciosos platos preparados con variados productos de mar y frutos típicos, tales como el arroz con coco, el patacón, el ñame, el bollo limpio y el arroz de mariscos por nombrar solo algunos.

En cuanto al folklore musical de la región caribe, se debe mencionar que existen numerosos instrumentos, siendo los más notables las flautas de pico o de fotuto; también conocidas como “gaitas”. Éstas son acompañadas por maracas y tambores de diferentes tamaños, tales como el llamador, el alegre y la tambora, resultando un grupo de instrumentos típico de cumbia.

Otro instrumento muy conocido es el acordeón de botones, que fue introducido a nuestro país desde Europa y es usado para llevar la melodía en contracanto en los cantos vallenatos.

Es posible encontrarse con una amplia variedad de juegos danzados, tales como los cabildantes, las corralejas, los coyongos, garabatos y goleros; y con otra serie de tonadas y cantos como el bullerengue, la cumbia, el mapalé, el porro, etc. Para todos estos existen trajes típicos, que usualmente constan de un pantalón blanco y una camisa sin cuello para el hombre, acompañado de un sombrero “vueltaio” y una mochila; y en las mujeres es usual encontrar un traje con amplia falda con randas y una blusa de mangas cortas.

El origen de la cumbia parece remontarse al siglo XVIII, al darse la asociación entre las melodías indígenas de carácter melancólico, con alegres ritmos africanos acompañados de tambores.

Usualmente es interpretada por grupos típicos de gaiteros, milleros y piteros, en donde la melodía es llevada por la caña de millo o pito, mientras que los demás instrumentos como el tambor mayor, el bombo, los guaches y el llamador acompañan. Algunos grupos instrumentales suelen conservar el formato clásico de la cumbia, conformado por dos gaitas (hembra y macho) y una maraca.

### **3.5.2 REGIÓN INSULAR**

Esta región se encuentra demarcada por el archipiélago de San Andrés y Providencia, ubicado en el occidente del mar Caribe, y comprende también la isla de Santa Catalina y varios cayos y bancos.

Dado que los primeros colonizadores de la región fueron holandeses, jamaquinos, ingleses y esclavos africanos, los habitantes de las islas de esta región poseen una variedad de costumbres muy especiales, con temperamento amable y hospitalario, lo que facilita la principal actividad de trabajo: el turismo.

Del folklore material de la región insular se conoce poco, pero es importante mencionar que posee una extraordinaria variedad de frutos marinos que enriquecen la tradición culinaria; además frutos como el coco, su leche y aceite sobresalen junto con el rondón y el fruto de pan.

El folklore musical es el resultado de la mezcla de las diversas vertientes que nutrieron en el pasado a San Andrés y Providencia. Música como el reggae y el mentón son muy populares, así como el calipso y la soca, provenientes de la influencia anglosajona en la región. Entre sus principales instrumentos se encuentran los tambores de origen africano, la marímbula, la carraca asnal llamada "jaw-harp" allí, y la guitarra morisca.

El calipso es un ritmo proveniente de las islas del caribe anglófono ha conservado su estructura y temática desde sus inicios en la región hasta nuestros días, manteniéndose casi intacta; y se caracteriza por el refinamiento y complejidad de sus sonidos. Sus letras hablan del pasado, de un archipiélago tranquilo, sin las preocupaciones y convulsiones de la actualidad.

### 3.5.3 REGIÓN AMAZONICA

Esta región está localizada en el llamado Trapecio Amazónico, en la frontera con Brasil y Perú, siendo este departamento el territorio más austral del país al sur de la línea del Ecuador. Además, el Amazonas colombiano es uno de los territorios más forestales del país y posee riberas sobre el Río Amazonas, lo que convierte a esta región en una reserva de increíble riqueza natural.

El Amazonas posee una gran riqueza étnica, especialmente de las culturas amerindias que sobrevivieron y resistieron los tiempos de conquista y colonización. La Gobernación del Amazonas estima que existen 26 etnias entre las cuales están los Huitotos, Yaguas, Cocamos, Yucunas, Mirañas, Matapíes, Boras, y Muimanes entre otros.

Los festejos y ceremonias de los indígenas del Amazonas son de carácter mítico y religioso y sus rituales y danzas dan muestra de su cosmogonía y grado de desarrollo intelectual, como por ejemplo el "Jatdiko", danza de cosecha de los Huitoto.

La música que rige las culturas indígenas es totalmente distinta a la que se aplica en otras áreas, pues para los aborígenes no tiene significación estética sino funciona, siendo un elemento que satisface las necesidades de orden mágico y religioso. Predominan los cantos en grupos de voces, sin diferenciación tonal. La melodía es llevada por instrumentos aerófonos (flautas de carrizo, diferentes flautas, capadores, pitos, ocarinas, discos zumbadores, etc.), mientras que los elementos rítmicos son ejecutados con membranófonos e idófonos. Las melodías son casi siempre repetitivas y el campo escalístico suele ser de unas pocas notas (trictónicos).

Para los indígenas el medio ambiente, los mitos, y todo lo que los rodea ejercen una gran influencia en las motivaciones de orden coreográfico. Son frecuentes las pantomimas imitativas de animales y el uso de simbolismos de expresión zoomorfa, también las danzas de ensalmo, para propiciar la curación de enfermedades; las de guerra, la de funebria, que a veces consiste en "llamamientos" a los antepasados, o en ritual de muerte; las de consagración de la vivienda, de los tejidos o trabajos de cerámica, o de los enseres domésticos, etc.

### 3.5.4 REGIÓN ANDINA

Esta región comprende todos los departamentos ubicados en la zona montañosa andina Colombiana, por lo cual se considera como la más poblada del país, los departamentos que la conforman son: Antioquia, Caldas, Rizaralda, Quindío, Nariño, Valle Del Cauca, Cauca, Tolima, Huila, Cundinamarca, Boyaca Y Santanderes, lo que hace que se hallen diferentes culturas, dialectos y gran diversidad de climas debido a su extensión por todo el País.

Según este principio, se encuentra diversidad de ritmos Musicales, diferenciación en su dialecto de acuerdo a la zona que se estudie y por ende diferenciación en su manera de vestir.

En El Eje Cafetero: Los hombres van vestidos de pantalón negro o blanco y camisa de flores, Alpargatas, poncho, carriel, sombrero, y pañuelo.

Las mujeres llevan falda larga por lo general de flores pequeñas, blusa blanca, cuello bandeja no muy escotado, de mangas al codo, con un bolero de la misma tela, con trenzas al hombro y una utilería con una canasta de flores.

En La Región Cundi-Boyacense: Es tradicional tanto en el hombre como en la mujer boyacense, el uso de la ruana y el sombrero.

El traje regional de la mujer consta de sombrero de tapia pisada, tejido con fina trenza de tamo de trigo; mantilla de lana burda, que protege contra las inclemencias del frío.

En los Departamentos de Nariño, Valle Del Cauca, Cauca, Tolima y Huila es usual las faldas de jerga o bayeta con su inspirada en el anaco INCA, las naguas eran de lino con cintas, muy blancas y almidonadas.

La blusa de cotona escotada, con boleros de muselina de encajes, adornados con cintas de satén de colores vivos.

El pañolón era el clásico mantón de Manila importado, de seda o tela de gusano, con bordados y flecos del mismo material, las alpargatas se llevan sin trabillas y las trenzas con moños y flores en el cabello.

Con respecto a los ritmos Musicales, podemos mencionar los siguientes: Torbellino, Guabina, Sanjuanero, Bunde Tolimense, Pasillo, La Guañeña, y el Bambuco el cual es el más representativo de esta Región.

Cronistas, historiadores, pintores y extranjeros han coincidido en afirmar que esta danza es por excelencia la muestra más tradicional de nuestro folklore.

Su tonada y su forma coreográfica han estado presentes en el territorio del país hace siglos. Sin embargo, hoy consideramos al Bambuco como una expresión



única de los grupos andinos, se disputa con el Torbellino su carácter de representatividad como la danza más típica de Colombia.

La palabra Bambuco aparece en nuestra historia folclórica desde la Colonia, Se deriva de "bambuk", un vocablo africano con el que se denomina el nombre de un río, con exponentes negros, pero también precolombinos.

Las cuerdas, la bandola y la guitarra, vinieron de la península Ibérica; el tiple fue resultante del ingenio de los artesanos criollos.

Los vientos y la percusión, las flautas, los caramillos, los capadores, los guaches, y los tambores son indígenas.

El Bambuco tiene diversas acepciones, según sea interpretado por los campesinos o la gente de la ciudad. Hay Bambucos Caucanos, antioqueños, cundiboyacences, bogotanos, santandereanos, Tolimenses y huilenses, tocándose y bailándose en toda la zona Andina.

En sus inicios el bambuco se interpretó con bandola, tiple y guitarra pero poco a poco los compositores de cada nueva generación le fueron introduciendo orquestaciones más amplias y complejas, siendo así que en la actualidad se interpreta en todo tipo de conformaciones instrumentales y vocales. Desde un solista hasta una orquesta sinfónica y coro.

### 3.5.5 REGIÓN LLANERA

Los Llanos, son considerados como una de las sabanas tropicales más ricas del mundo, ubicados en la cuenca del Río Orinoco que corre entre Colombia y Venezuela y está conformada por los siguientes departamentos: Arauca, Casanare, Guainía, Guaviare, Meta y Vaupés, donde se puede encontrar gran variedad de vida silvestre, e infinidad de habitas dados por bosques secos, sabanas y llanuras, dependiendo de los tiempos de lluvia y sequía característicos de esta región.

El hombre llanero se caracteriza por el sombrero de palma, pantalón “garrasi”, hasta la pantorrilla y con abotonadura para arremangarlo, camisa cotona o sin cuello, la mujer usaba tradicionalmente un camisón corto, a la rodilla y nada más, junto a las cotizas o alpargatas de cuero que tanto hombre y mujer usan.

Su música es conocida por el uso de los instrumentos característicos como lo son: el arpa llanera, cuatro, bandóla llanera, capachos o maracas, con los cuales se interpreta uno de los ritmos más representativos de esta región el cual es el joropo. Este baile es muy vivo, alegre, y con él el llanero demuestra su gallardía y altivez por medio del zapateo.

El Baile del Joropo se caracteriza por ser de pareja agarrada, donde el hombre sujeta a la mujer por ambas manos, simbolizando el dominio del hombre sobre la mujer y sobre la naturaleza en general, es él quien lleva la iniciativa, quien determina las figuras a realizar, y la mujer se limita a observar los movimientos que él hace frente a ella y a seguirlo con habilidad.

Una variedad del Joropo es el Pasaje, el cual se define como un Joropo lento, cadencioso, con letra descriptiva y amorosa., también se encuentra lo que se conoce como “seis”, el cual se divide en cinco clases que son: “seis por ocho”, “por derecho”, “figuriao”, “atravesao”, “y por numeración”.

### **3.5.6 REGIÓN PACÍFICA**

Esta región se encuentra ubicada al occidente de dicho país y está dividida en dos grandes zonas marcadas por el Cabo Corrientes. Limitada en el Norte por la frontera con Panamá, al sur por la frontera con Ecuador, al oriente por la Cordillera Occidental de los andes colombianos y al occidente por el Océano Pacífico del cual deriva su nombre.

Es una región con una inmensa riqueza ecológica, hidrográfica, minera y forestal en la cual se encuentran parques nacionales y naturales. Es también la tierra principal de la cultura afro - colombiana y de numerosas tribus indo-americanas que fueron denominados "chocoes" por los españoles al momento de la Conquista, aunque el término incluye familias lingüísticas de diferente origen.

Dentro de los departamentos que conforman esta región están; el departamento del Valle del Cauca, departamento del Cauca, departamento de Nariño, el departamento del Chocó. Al norte tiene una parte en el Golfo de Urabá que lo pone en la Región Caribe (el único departamento colombiano con costas en los dos océanos) y al occidente toca las estibaciones de la Cordillera Occidental.

El traje típico de esta región lleva una camisa sin cuello, pañuelo, franela en vez de camisa, pantalón a media canilla, descalzos, en la mujer un simple batón a media pierna y flores en el pelo.

Dentro de su música encontramos aires y tonadas musicales, como el Maquerulle, el aguabajo, la juga y el currulao el cual es el más importante debido a que a partir de este aire se desprenden los demás. Su nombre proviene del tambor llamado Conuno y del adjetivo Cununao, para referirse a todas las danzas y toques en los que participa este instrumento.

Los instrumentos característicos de su música son: los conunos (macho y hembra) la tambora o bombo, el redoblante y los guasas, la marimba de chonta.

## CONCLUSIONES

- θ El trabajo del director coral exige paciencia, amor, disciplina, dedicación, creatividad, estudio y carácter; entre muchas otras cosas, así como respeto hacia los cantantes, el público y el quehacer musical.
- θ La correcta interpretación de una obra musical depende del estudio profundo y maduro de muchos aspectos que el director debe tomar en cuenta y cuidar, de manera que siempre se llegue lo más cerca posible de la interpretación deseada por el compositor. De esta manera se podrá comunicar al público “esos instantes mágicos e irrepetibles que constituyen la música”<sup>61</sup>.
- θ Desde una perspectiva personal puedo afirmar sin temor a equivocarme que el trabajo con agrupaciones corales conformadas por estudiantes y profesionales de la música exige al director un estudio riguroso y serio de las obras, así como una planeación constante de los ensayos a realizar, de manera que el tiempo y las capacidades de los coristas sean potenciadas al máximo en los limitados momentos para el ensayo.
- θ A medida que desarrollé mi trabajo como directora con los dos formatos corales, se crearon y fortalecieron vínculos de amistad y fraternidad, que trascendieron mas allá de lo musical, y en muchas ocasiones favorecieron la recreación de las obras y permitieron disfrutar de la esencia misma de la música.
- θ El abordar repertorio contrastante y variado que requiere diferentes habilidades musicales y técnicas de dirección, así como el conocimiento de géneros y estilos diversos, hizo que se viviera en mi formación un crecimiento técnico y profesional.

---

<sup>61</sup> GRAU, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005. p. 128.

## BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA, Guillermo. ABC del folklora colombiano. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997.

ACERO A. En Colombia Pacífico Tomo I. Santafé de Bogotá: Pablo Leyva, 1993.

Biblioteca de Consulta Encarta. Microsoft 2006.

BUKOFZER, Manfred F. La música en la época barroca. Madrid: ALIANZA, 1986.

BUSCH, Brian R. El director de coro, Gestos y Metodología de la dirección. Madrid: Real Musical, 1984.

CAMACHO LIZCANO, Nelly Johana. Coro de Cámara. Bucaramanga, 2005. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Facultad de Música.

CIFUENTES SÁNCHEZ, Diana Carolina. Coro de Cámara, Coro Casa Sobre la Roca, Iglesia Cristiana Integral. Bucaramanga, 2005. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Facultad de Música.

Dios Habla Hoy: la Biblia con Deuterocanónicos, 2ª. Edición. Sociedades Bíblicas Unidas, 1979.

GALLO, J.A. El Director de Coro: manual para la dirección de coros vocacionales. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979.

GARRETSON, Robert. Choral Music. History, Style and performance Practice. New Jersey, Prentice may, 1993.

GIOGIA, Ted. Historia del jazz. Madrid: Turner Publicaciones, 2002.

GRABNER, Hermann. Teoría General de la música. Madrid: Akal, 2001.

GRAU, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005.

IGAC. Atlas de Colombia en CR-rom, Santafé de Bogotá, 1998.

KLATT, Wolfram, VERNON, Jean-Paul, KUGEL, Verónica. Alemán Fácil. Esencial. México: Larousse.

MICHELS, Ulrico. Atlas de la música, tomo II. Madrid: ALIANZA editores, 1999.

PATIER, Beltrando; CLAIRE, Marie. Historia de la Música. Volumen 3. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

PLANTIGA, León. La Música Romántica: Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica. Madrid: AKAL S.A., 1992.

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de música. México: Editorial DIANA, 1984.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Lengua Española. Vigésima Edición. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

RIVERA JIMENEZ, Elizabeth. Coro Iglesia Cuadrangular de Florida, Coro Femenino Ocarina, Coro UNAB. Bucaramanga, 2005. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Facultad de Música.

TIRRO, Frank. Historia del jazz Moderno. España: Ma non troppo, 2001.

## PAGINAS WEB

<http://actualidad.terra.es/cultura/nobel/portada.cfm?idpersona=161&idpremio=10>

<http://www.anglicanos.net/descrip.htm>

[http://rateyourusic.com/artist/erroll\\_garner](http://rateyourusic.com/artist/erroll_garner)

<http://www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco.html>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Purcell](http://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell)

<http://www.piazzolla.org/interv/index.html>

<http://www.preb.com/amen/kyrie.htm>

<http://www.jazzstandards.com/compositions-0/misty.htm>

<http://www.homiliacatolica.com/cataques/7.htm>

[http://www.recmusic.org/lieder/titles\\_VA\\_VM.html](http://www.recmusic.org/lieder/titles_VA_VM.html)

<http://www.bustovega.com/>

<http://www.geocities.com/Athens/Parthenon/3749/historia.html>

<http://www.encyclopediacatolica.com>

<http://www.cpd.org>

<http://www.monografias.com/trabajos11/lamujer>

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82906.html>

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/folclor/musica/am1c.htm>

## DISCOGRAFÍA

*Ástor Piazzolla, París.* Ástor Piazzolla with the Orchestra of L'Opera de Paris and Martial Solal on piano. Editions Universelles. Año original: 1955

*Music for the Funeral of Queen Mary,* Henry Purcell. Director: David Hill, interprete: Choir of Winchester Cathedral, Baroque Brass of London, Brandenburg Consort. Decca Argo, 2LH 436-833, 1994.

*The original Misty,* Erroll Garner. Polygram Records, 834910, año original: 1954.

*Concert by the sea,* Erroll Garner. Sony, 40589, 1990.

*Kanta Cantemus Korua,* Javier Busto, Junkal Guerrero, Eva Ugalde. Director: Javier Busto Vega. AusART Record, 2003.

*Pure Jazz,* Various Artists. UTV, 520191. Año original: 2001.

*Su primera orquesta.* Ástor Piazzolla. EMI Reliquias, CA 99984.

*Pure Ella.* Ella Fitzgerald, Ray Brown; Tommy Flanagan; Jim Hall; Coleman Hawkins; Oscar Peterson; Buddy Rich; Louis Armstrong; Stan Getz. Año original: 1997.



## ANEXOS

### ANEXO A

#### **Piazzolla: Un tango triste, actual, consciente**

Apartes de la entrevista realizada en su última visita a Chile en julio de 1989, tomado de la página Web: <http://www.piazzolla.org/interv/index.html>

El tango ya no existe, decía. Existió hace muchos años atrás, hasta el 55, "cuando Buenos Aires era una ciudad en que se vestía el tango, se caminaba el tango, se respiraba un perfume de tango en el aire. Pero hoy no. Hoy se respira más perfume de rock o de punk... El tango de ahora es solo una imitación nostálgica y aburrida de aquella época". Salvo, claro, como el mismo aclaraba, el que componía, inagotablemente, Piazzolla: "Mi tango si es de hoy". Hacía ya tiempo que venía anunciando el fin de la música porteña, al menos de esa que cantaba Gardel. "El tango esta como Alfonsín: moribundo", bromeaba. El músico, en cambio, ese domingo de julio de 1989, estaba chispeante, alegre, recién despierto luego de una larga siesta que siguió a un almuerzo repleto de mariscos y de "ese vino excelente que tienen ustedes". Había ido con parte de su conjunto al Mercado Central y todavía se lo escuchaba gozoso de la experiencia. Sus 69 años estaban dentro de un pijama rojo, con dibujitos, y no quería que lo fotografiaran así. Pero hablar, eso sí quería Piazzolla.

Quería contar como se inicio en el arte de componer, como amaba la música y como defendía la suya, como le ayudo Nadia Boulanger, su maestra en Paris, a descubrir que su estilo estaba allí, en el tango, y no en la música europeizante que escribió hasta los 50. Como le daba "mucha bronca" que se lo conociera solo por la Balada para un loco: "Una vez una señora se me acerco y me dijo: 'Maestro Piazzolla, aparte de la Balada..., que más escribió?', y yo tenia ganas de romperle la cabeza a esta señora..."

Como estaba lleno de encargos: un cuarteto de cuerdas, otro de guitarras, un quinteto de vientos, todos para intérpretes norteamericanos. "Parezco un supermercado de la música..."

Como su vida se podía resumir en un solo tango, un tango muy porteño y muy triste, "no porque yo sea triste", aclaraba. "Al contrario, soy un loco de la guerra, soy un loco lindo, me gusta divertirme, me gusta tomar vino, me gusta comer bien, me gusta la vida, así que mi música no tiene por que ser triste. Mi música es triste porque el tango es triste. El tango tiene raíces tristes, dramáticas, sensuales a veces, religiosas, tiene un poco de todo... Religiosas, por el bandoneón que fue

inventado para acompañar la liturgia en Alemania. El tango es triste, es dramático, pero no pesimista. Pesimistas eran las letras de antes, totalmente absurdas..."

Y como no le gustaba nada el público español ("no me entienden, ni mi apellido saben pronunciar"), a diferencia del chileno, que, desde que vino por primera vez en 1972, comprendió su música. Una música, que, como él decía, "no es fácil".

### **"Entonces, por que no estudia?"**

Tampoco fue fácil la lucha que dio por ella. Muy niño, cuando vivía en Nueva York, comenzó a tocar el bandoneón, con el que pudo -apenas con 13 años- acompañar al mismísimo Carlitos Gardel. También trabajo como extra en El día que me quieras, protagonizada por el "Zorzal criollo". Recién a los 17 volvió con su familia a Mar del Plata y luego de unos frustrados intentos de estudios de contaduría, decidió dedicarse por entero a la música. Estaba profundamente enamorado de ella y sabía que su decisión era para siempre. "La música", decía, "es mas que una mujer, porque de la mujer te puedes divorciar, pero de la música, no. Una vez que te casas, es tu amor eterno, para toda la vida, y te vas a la tumba con la ella encima".

En ese tiempo trabajaba tocando su bandoneón "en cuanto cabaret había en Buenos Aires" y también comenzaba a componer. Osado, se presentó en la casa que el pianista Arthur Rubinstein tenía en la capital argentina, con una pieza bajo el brazo. "Era una obra tan espantosa", recordaba entre risas, "que yo decía que había compuesto un 'concierto para piano', pero no le había hecho la parte de orquesta..." De todas formas, obligo a Rubinstein a leerlo, "y a medida que lo iba tocando, me fui dando cuenta del disparate que había hecho. El tocaba un poco y me miraba, y de repente me dice: 'Le gusta la música?'. 'Mucho maestro', le contesto yo. 'Entonces, por que no estudia?'".

.... -Yo mismo me transforme en un 'autogenio'. Tenia un bajón con el tango, lo había abandonado por completo y en cambio, era compositor de sinfonías, de oberturas, de conciertos para piano, música de cámara, sonatas... Vomitaba un millón de notas por segundo.

-Y como era la música de Piazzolla en ese...?

-Para!, que ahora viene la historia. Entonces yo escribía y escribía, durante diez años, sin parar, hasta que el año 53 Ginastera me llama y me dice que hay un concurso para compositores argentinos. Y yo le dije que no, porque se estaban presentando todos los 'grandes' de ese momento. Al final mande una pieza mía que se llamaba Sinfonietta. Cuando se estreno, los críticos me dieron el premio a la mejor obra del año. Automáticamente, el gobierno de Francia me dio una beca para estudiar con Nadia Boulanger, en Paris.

Casi nada fue igual para Astor Piazzolla a partir de ese momento. Porque tuvo que irse a Europa para que una francesa le dijera quien era el, para que le enseñara a rescatar lo que había de propio en su creación:

-Cuando fui con todos mis kilos de sonatas y sinfonías bajo el brazo y se los di, le dije: "Maestra, este es mi premio, lo recibí yo, en fin, a.C. están mis obras..." Ella leía las partituras que era un monstruo, así que empezamos a analizar mi música y salió con una frase que me pareció horrenda: "Esta muy bien escrita". Y paro, con un punto redondo así como una pelota. Después de mucho rato, me dijo: "Acá usted se parece a Stravinsky, se parece a Bartok, se parece a Ravel, pero sabe lo que pasa? Yo no encuentro a Piazzolla acá". Y entro a investigar mi vida particular, que hacia, que tocaba, que no tocaba, donde vivía, si era casado, si estaba juntado, parecía del FBI! Y yo tenía mucha vergüenza de contarle que era un músico de tango, absoluta vergüenza tenía. Al final le dije: "Yo toco en un night club". No quise decir cabaret. Y ella: "Night club, mais oui, pero eso es un cabaret". "Si", respondí y pensaba: "A esta vieja le voy a dar con un radio en la cabeza". Se las sabia todas!

-"Usted me dice que no es pianista, que instrumento toca, entonces?" -insistía ella-. Y yo no quería decirle que tocaba el bandoneón, porque pensaba "ahí esta me tira por la ventana del cuarto piso con bandoneón y todo". Finalmente se lo confesé y me hizo que le tocara unos compases de un tango mío. De repente abre los ojos, me toma la mano y me dice: "Pedazo de idiota, esto es Piazzolla!". Y agarre toda la música que había compuesto, diez anos de mi vida, lo tire al diablo en dos segundos.

"Ella me enseñó a creer en Astor Piazzolla, en que mi música no era tan mala como yo creía. Yo pensaba que era una basura porque tocaba tangos en un cabaret y resulta que yo tenía una cosa que se llama estilo. Sentí una especie de liberación del tanguero vergonzante que era yo. Me libere de golpe y dije: 'Bueno, tendré que seguir con esta música, entonces'".

-A propósito de mercado, hay muchos compositores de música contemporánea, como el mismo Gandini, que separan a la música entre la comercial y la no-comercial. No le molesta que a la suya la pongan en la primera categoría?

-No, al contrario... (Piensa). Es que yo no soy comercial desde el momento en que no vendo discos. Yo me ofendería si me dijeran "música ligera", sin peso. Mi música es una música de cámara, popular, derivada del tango, en fin, hay mil vueltas que se le pueden dar... Pero yo me conformo con hacer lo que se me da la gana, que es muy importante. Si yo hubiera sido un compositor de música contemporánea, yo creo que no habría podido ponerla a disposición de lo que estoy haciendo en tango, porque no entraría. Yo puedo llegar hasta una polirritmia o hasta un bitonal o tritonal, que de hecho lo uso mucho en mi música, pero mas

de ahí no puedo, porque tengo que mantener siempre un ritmo, o un sentido rítmico, que tenga un swing debajo... Y arriba, lo adorno con música.

-En la armonía esta entonces la "audacia"?

-En la armonía, en los ritmos, en los contratiempos, en el contrapunto de dos o tres instrumentos, que es hermoso, y buscar que no siempre sea tonal, buscar la atonalidad... y por eso nos vamos entendiendo con Gandini, si no, el no estaría tocando conmigo.

(c) 1989 Gonzalo Saavedra

## ANEXO B

### FONÉTICA DEL INGLÉS BRITÁNICO APLICADA A LA OBRA *MAN THAT IS BORN OF A WOMAN*

A continuación se presentará la pronunciación de las palabras que requieren un cuidado especial en su fonética, y se harán las respectivas observaciones en cuanto sea necesario. La fonética está basada en la asesoría prestada por la Doctora Olga Bogomolova, Docente del Instituto de Lenguas de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, Doctora en Lengua Británica Antigua.

Palabra	Pronunciación	Observaciones
That	[that]	Hacer énfasis en la “t” final
Born	[bon]	La “r” no se pronuncia
Of	[ ov ]	Hacer énfasis en la posición de los dientes al pronunciar la “v”
a	[ae]	Sonido intermedio entre la “a” y la “e”.
Woman	[wuman]	
Hath	[jath]	Dejar escapar el aire entre los dientes al pronunciar la th
Short	[shot]	
Cometh	[cameth]	
Up	[ap]	
Cut	[cat]	Hacer énfasis en la “t” final
Like	[laik]	
Flaw’r	[flaur]	
He	[ji]	
Fleeth	[flith]	Dejar escapar el aire entre los dientes al pronunciar la th
As	[es]	
Shadow	[shadou]	
Continueth	[continiuith]	Dejar escapar el aire entre los dientes al pronunciar la th
Stay	[stei]	

## ANEXO C

### FONÉTICA BÁSICA DEL ALEMÁN

Basados en los fonemas más frecuentes en los textos de la obra Vier Lieder, se presenta a continuación las especificaciones de algunos fonemas y letras<sup>62</sup>.

Diptongos:

	Pronunciación
ei	[ai]
au	[ao]
eu	[oi]

Vocales de alemán:

	Signo fonético	Pronunciación
Ü	[ü:]	Sonido combinado las vocales “i”, “u”.
Ö	[oe]	Cavidad bucal para pronunciar “o” y se emite la “e”.
ä	[ Ę ]	Sonido combinando las vocales “a”, “e”.

Consonantes:

H	Al iniciar una palabra se pronuncia con una expiración fuerte
V	Se pronuncia como [ f ] del español
W	Se pronuncia como [v] del español
B	Al finalizar una palabra se pronuncia [P]
D	Al finalizar una palabra se pronuncia [T]
G	Al finalizar una palabra se pronuncia [K]
CH	La pronunciación es parecida a la [j] después de las vocales “a”, “o”, “u” y los diptongos “ao”. Suena [ch]

<sup>62</sup> KLATT, Wolfram, VERNON, Jean-Paul, KUGEL, Verónica. Alemán Fácil. Esencial. México: Larousse. P. 255 – 256.

	después de las vocales “i”, “e”, ä, ü, ö, y los diptongos “ei”, “eu”, “äu” y –n (Munchen) y “r”.
Z	Se pronuncia [ts]
ß	Es una consonante específica del alemán y se pronuncia [s]. Reemplaza a [ss].
S	Al inicio de la palabra es más sonora y se transcribe como [z]. Este sonido no tiene equivalencia en español. La “s” se pronuncia [sch] delante de una consonante al interior de una palabra.
G	Al comienzo de una palabra se pronuncia como en español, pero al finalizar una palabra suena como una [k] un poco mas relajada.
	Las consonantes en general se pronuncian mas fuerte que en español.

## ANEXO D

### TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS DE LOS *VIER LIEDER* DE BRAHMS

<b>I. Nun stehen die Rosen</b>	<b>Ahora florecen las rosas</b>
<p>Nun stehen die Rosen in Blüte, Da wirft die Liebe in Netzlein aus, Du schwanker, loser Falter, Du hilfst dir nimmer heraus.</p> <p>Und wenn ich wäre gefangen In dieser jungen Rosenzeit, Und wär's die Haft der Liebe, Ich müßte vergehen vor Leid.</p> <p>Ich mag nicht sehen und sorgen; Durch blühende Wälder schweift mein Lauf. Die lustigen Lieder fliegen Bis in die Wipfel hinauf.</p>	<p>Ahora florecen las rosas donde se arroja el amor a los nidos. Tu caída, manejable mariposa, nunca obtendrás tu libertad.</p> <p>Y si yo fuera cautivo en esta época de jóvenes rosales, y si fuera cautivo del amor, podría olvidar el sufrimiento.</p> <p>Yo no quiero ver y olvidar; a través de mi camino de bosque floreado, los alegres cánticos vuelan como mariposas sobre los árboles.</p>
<b>II. Die Berge</b>	<b>Las Montañas</b>
<p>Die Berge sind spitz und die Berge sind katl, míen Schatz steigt zu Berge und ich in den Wald. Da tröpfelt das Laub von Regen und Augen da tröpfeln, wer sieht es genau?</p>	<p>Las montañas son puntudas y las montañas están frías Mi tesoro sube por las montañas y yo por el bosque Ahí cae la lluvia en las hojas y los ojos ahí gotean, quién ve esto justo?</p>



<p><b>III. Am Wildbach die Weiden</b></p>	<p><b>El río de los sauces</b></p>
<p>Am Wildbach die Weiden, die schwanken Tag und Nacht. Die Liebe von uns beiden hat Gott so fest gemacht.</p> <p>Am Wildbach die Weiden, die haben nicht Wort und Ton. Wenn sich die Augen besprechen, so wissen die Herzen davon.</p>	<p>En el río de los sauces, entre el día y en la noche, nuestro amor Ha sido hecho por Dios.</p> <p>En el río de los sauces, si nuestras palabras no tienen sonido, los ojos conversan Y el corazón si sabe de esto.</p>
<p><b>IV. Und gehst du über den Kirchhof</b></p>	<p><b>Y tu vas sobre el cementerio de la iglesia.</b></p>
<p>Und gehst über den Kirchhof, da findst du in frisches Grab; da senkten sie mit Tränen ein schönes Herz hinab.</p> <p>Und fragst du worans gestorben, kein Grabstein Antwort gibt; doch leise flüstern die Winde, es hatte zu heiß geliebt.</p>	<p>Y tu vas sobre el cementerio de la iglesia Y ves sobre el cementerio. Ahí te hallas en la fresca tumba; Ahí ella bajó con llanto, Un lindo corazón.</p> <p>Y preguntas de que mueren, Ninguna lápida da respuesta; Aun silenciosos susurran los vientos, lo había amado.</p>

## ANEXO E

### LETRAS DE LAS CANCIONES DEL PROYECTO CANTATA 2007 DEL INSTITUTO CALDAS

#### CANCIÓN DE APERTURA

LA LECCIÓN (BAMBUCO) Leonardo Laverde

He nacido en esta tierra  
Bella por naturaleza  
Con caudales de riqueza original.  
Cuna de ilusiones y desigualdades  
Donde no todos sus males  
En el tiempo han de durar

Lo mas bello de esta tierra en que  
nacimos  
Es mi gente trabajan con amor.  
Ingeniosa, persistente  
Laboriosa, inteligente  
Coincidió mirar al frente sin temor.

Un sendero adolorido  
Nos mostró la dirección  
No fue en vano lo vivido  
Aprendimos la lección

Para vivir y ser feliz  
Hay que luchar sin desistir  
Para sembrar un porvenir  
Solo hay que amar y compartir.

He nacido en esta tierra  
Bella por naturaleza  
Con caudales de riqueza original.  
Cuna de ilusiones y desigualdades  
Donde no todos sus males  
En el tiempo han de durar

Todavía queda tiempo es nuestras  
manos  
Para ver el nuevo día amanecer

Es momento de volar sobre el  
pantano  
Es momento de sembrar para pronto  
recoger

Un sendero adolorido  
Nos mostró la dirección  
No fue en vano lo vivido  
Aprendimos la lección

Para vivir y ser feliz  
Hay que luchar sin desistir  
Para sembrar un porvenir  
Solo hay que amar y compartir (BIS).  
Y ser feliz.

**5º. PRIMARIA REG. LLANERA**  
DE REPENTE Aldemaro Romero

De repente, como el niño que se  
vuelve adolescente  
como quien se vuelve loco,  
y confunde su pasado y su presente.

Como si fuera brujería  
tu alegría me llenó completamente,  
que milagro fue vida mía,  
que manera tienes de amar.

De repente, me moría por seguirte la  
corriente,  
por la noche y por el día  
te veía en cada rostro de la gente,  
vida mía

De repente, caminaste los caminos  
de mi mente  
le quitaste las arrugas a mi frente  
y sembraste tu sonrisa en mi dolor,  
vida mía.

Tu locura me inundó violentamente  
tu demencia me llenó tan de repente  
que me hiciste que creyera en el  
amor.

De repente, me moría por seguirte la  
corriente,  
por la noche y por el día  
te veía en cada rostro de la gente,  
vida mía

De repente, caminaste los caminos  
de mi mente  
le quitaste las arrugas a mi frente  
y sembraste tu sonrisa en mi dolor,  
vida mía.

Tu locura me inundó violentamente  
tu demencia me llenó tan de repente

que me hiciste que creyera en el  
amor.

**1º PRIMARIA REG. PACÍFIC**  
LOS CINCO NEGRITOS  
Tradicional

Somos cinco negritos y todos cinco  
somos hermanos,  
tenemos una guitarra y en ella todos  
cinco tocamos.

Pero, mi negra,  
—¡Mande, señor!  
—Que tu amo te va a vendé'  
—¿Pero por qué? ¿pero por qué?  
—Porque tú no sabes **barré'**  
—Si yo no sé lo voy a aprendé',  
si yo no sé lo voy a aprendé',  
si yo no sé lo voy a aprendé',  
si yo no sé lo voy a aprendé'.

Segunda estrofa: **lavá'**

Tercera estrofa: **planchá'**

Cuarta estrofa: **trapeá'**

## **2º. PRIMARIA REG. CARIBE**

EL AGUACERO (cumbia)

Mueve la'j patica'j, muévelá  
que se viene el agua, va a llegá  
que te moja todo, te va a mojá  
hasta la rodilla, va a llegá.

Se te enfría el cuerpo, tiritita el mentón,  
hasta el pensamiento se me congeló.  
(BIS)Tengo que corré, me voy a mojá  
con el aguacero que va a llegá,  
van cayendo trueno al caminá  
tráeme el sombrero para escampá.  
(BIS). Ay turituru se quede atrás. (4  
veces).

Mueve la'j patica'j, muevelá  
que se vino el agua, ya llegó  
que me moja todo, me mojó  
hasta la rodilla, ya llegó.  
Las nubes bajaron todo oscureció,  
el cielo eijtá negro ya nadie salió.  
(BIS)

Tengo que corré tengo que saltá  
por entre lo'j charco'j para llegá  
hajta mi casita para escampá  
Y que el aguacero se quede  
atrás.(BIS)  
Ay turituru, se quede atrás. (4 veces).

Tengo que correr y tengo que llegar  
A la casita para no mojarme,  
El aguacero quede atrás.  
Yo ya me voy con el aguacero pa´ mi  
casa No quiero mojarme ya  
Salto por los charcos y me río  
Y se quede atrás.

Tengo que corré, me voy a mojá  
Con el aguacero que va a llegá,  
Van cayendo trueno al caminá  
Traeme el sombrero para escampá.  
Tengo que corré tengo que saltá

Por entre lo'j charco'j para llegá  
Hajta mi casita para llegá  
Y que el aguacero se quede atrás.  
Y que el aguacero se quede atrás.

## **4º. PRIMARIA, REG. INSULAR A SAN ANDRÉS Y PROVIDENCIA (calipso )**

Letra: Maria Olga Piñeros  
Música: Mauricio Lozano

La ra la la, etc.  
Cuando vengas a visitar  
la isla de San Andrés  
muchas cosas te podré mostrar  
que seguro te van a gustar.

Aquí podrás probar  
El rondón con fruta de pan  
O comer arroz con coro  
Y cangrejo con plantintán.

La ra lala, etc.  
A las playas podemos ir  
En lancha o en autobús  
Visitar El Cove o Johnny Cay  
La Piscinita y también San Luis.

Y al acuario ir a ver  
Muchos peces multicolor  
Luego subir a La Loma  
Y gozar la puesta del sol.

La ra la la, etc.  
Los isleños hablan cróele  
Y dicen hello, good-bye  
Orgullosos de su isla están  
Y por eso la quieren cuidar  
Al son de este calipso  
Te invitamos a pasear  
A San Andrés y providencia  
Que no podrás olvidar.

### **3o. PRIMARIA REG. ANDINA**

#### **LA TIENDA DE PAULA (Jairo Ojeda)**

Mi vecina Paula levantó una tienda  
en la ventanita de su casa nueva;  
la adornó con flores, con cuatro  
materas  
y una campanita para estar atenta  
y una campanita para estar atenta.

El que tenga tienda, que la atienda,  
Y si no la atiende, que la venda.  
El que tenga tienda, que la atienda,  
Y si no la atiende, que la venda.

A vender, a vender, agujitas de coser,  
A vender, a vender, una bolsita de té.  
A vender, a vender, agujitas de coser,  
A vender, a vender, una bolsita de té.

Quiero pastelitos, y yo quiero helados,  
pero doña Paula no me da de fia'ó  
besitos de negras, lunas de miel  
y para la abuela algo de beber  
y para la abuela algo de beber.

El que tenga tienda, que la atienda,  
Y si no la atiende, que la venda.  
El que tenga tienda, que la atienda,  
Y si no la atiende, que la venda.

A vender, a vender, empanaditas de  
ayer,  
A vender, a vender, media libra de  
café.  
A vender, a vender, agujitas de coser,  
A vender, a vender, una bolsita de té.

### **CANCIÓN DE CIERRE**

#### **AMO ESTA TIERRA (Bambuco) Leonardo Laverde**

Una canción no hará brotar  
La anhelada libertad  
Pero tal vez me haga soñar  
Con lo que mas quiero alcanzar

Hay que soñar sin despertar  
Viendo los campos florecer  
Y en los caminos ver correr  
A la justicia y la verdad

#### **CORO**

Amo esta tierra donde nací  
Soy colombiano hasta morir  
En tiempos buenos o en tiempos  
malos  
Por lo que amo me quedaré aquí

Una canción no bastará para sembrar  
un porvenir  
Solo al luchar sin desistir  
Una ilusión renacerá

La solución no esta en partir  
Yendo de espalda a la verdad  
Solo la unión fuerza nos da  
Para volver a comenzar

#### **CORO**

Amo esta tierra donde nací....

Somos una raza bajo el mismo sol  
Somos el legado del amor de Dios  
Una misma sangre un mismo dolor  
La misma esperanza en el corazón

#### **CORO**

Amo esta tierra donde nací...  
(2 veces)

Lalalalalalala  
Por lo que amo me quedaré aquí

