

CORO UNAB
CORO AGGLOUS
CORO GUSTAVO GOMEZ ARDILA
CORO FEMENINO GABRIELA MISTRAL

MARÍA DEL PILAR ARÉVALO LEGUÍZAMO

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

Asesor
RAFAEL ANGEL SUESCÚN MARIÑO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2007

*DIOS, ANTES QUE MIS PADRES ME VIERAN
NACER, YA HABÍA NACIDO EN TU MENTE Y
YA HABÍAS DISEÑADO MI DESTINO,
ESTA ES UNA PRUEBA DE QUE
MI FUTURO ESTA EN TUS MANOS
GRACIAS.*

AGRADECIMIENTOS

La música es el tesoro que Dios me dió, por lo tanto El es el primero en la tierra digno de recibir las gracias por este propósito logrado,

Gracias Jesús.

A mis padres, por todo el apoyo, la confianza, el esfuerzo y el inmenso amor que ha sido el mayor respaldo para hacer realidad el sueño de estudiar este hermoso arte.

A mi maestro Rafael Suescún por su paciencia y dedicación, por construir bases sólidas y por enseñarme a ver en la música un mundo de detalles, dejando en mi un legado musical de amplia sensibilidad hacia el canto coral y hacia una elevada forma de enaltecer la música como arte de vida.

A el maestro Fabio Álvarez, por haber depositado su confianza y por haberme extendido su ayuda y su apoyo en el momento que más necesitaba para culminar este proyecto, permitiendo el trabajo con la Corporación Artística Gustavo Gómez Ardila.

A Juan Manuel Hernández por haberme permitido dirigir el Coro femenino del Instituto de la Gabriela Mistral, por su apoyo y su compromiso. A cada una de ellas por el tiempo que dedicaron para hacer parte de este trabajo.

Al Coro Gustavo Gómez Ardila porque abrieron las puertas de su disponibilidad desinteresadamente y creyeron en mi, dedicando tiempo, apoyo, y muchas ganas de trabajar para este fin.

A Coro UNAB, porque en el transcurso de toda la carrera fueron la muestra más clara de la verdadera amistad y profesionalismo.

CONTENIDO

	Pág.
GLOSARIO.....	7
RESUMEN.....	10
INTRODUCCIÓN.....	11
1. CORO UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA	
1.1 CONTEXTO GENERAL.....	12
1.2 CONTEXTO HISTÓRICO.....	12
1.3 CONTEXTO MUSICAL.....	12
1.4 ANÁLISIS COMPLETO	
Vergin Tutto Amor.....	14
2. AGRUPACIÓN CORAL GUSTAVO GÓMEZ ARDILA	
2.1 CONTEXTO GENERAL.....	22
2.2 CONTEXTO HISTÓRICO.....	22
2.3 CONTEXTO MUSICAL.....	24
2.4 ANÁLISIS DE SUPERFICIE	
2.4.1 Kyrie de la Misa Criolla.....	26
2.4.2 Candombe a San Baltasar.....	31
2.5 ANÁLISIS COMPLETO	
2.5.1 Atardecer.....	38

2.5.2 La mañana ajena.....	46
3. AGRUPACIÓN CORAL AGGLOUS	
3.1 CONTEXTO GENERAL.....	58
3.2 CONTEXTO HISTÓRICO.....	58
3.3 CONTEXTO MUSICAL.....	59
3.4 ANÁLISIS DE SUPERFICIE	
3.4.1 Cantate Domino.....	60
3.4.2 Halleluiajh.....	67
4. CORO FEMENINO DEL INSTITUTO GABRIELA MISTRAL	
4.1 CONTEXTO GENERAL.....	74
4.2 CONTEXTO HISTÓRICO.....	74
4.3 CONTEXTO MUSICAL.....	75
4.4 ANÁLISIS DE SUPERFICIE	
4.4.1 Eterna Soledad.....	76
4.4.2 Fix You	79
CONCLUSIONES.....	86
BIBLIOGRAFÍA.....	87
ANEXOS.....	89

ANEXOS

	Pág.
ANEXO A ¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a San Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial.....	89
ANEXO B A cerca de la creación de Misa Criolla.....	96
ANEXO C Folklore Argentino, cultural y costumbres.....	98

GLOSARIO

δ BALADA: originalmente escrita para ser acompañada por música, el origen de la balada parece remontarse a las fuentes medievales italianas y provenzales. La forma se elaboró por primera vez en la obra del poeta y compositor francés del siglo XIV Guillaume de Machaut, y los ejemplos mejor conocidos pertenecen a poetas franceses del mismo siglo y del siguiente, sobre todo François Villon y Carlos de Orleáns.¹

δ BRITPOP: es un género musical británico nacido a mediados de los 90, caracterizado por la aparición de bandas que tomaban prestado muchas influencias procedentes de grupos de las décadas de los 60 y 70 como The Beatles o The Kinks. Fue popular durante los años 1994-1996, aunque fue criticado por su falta de originalidad.

Este movimiento nació como una reacción frente a otros estilos de moda durante finales de la década de los 80 y principios de los 90. El *acid house* habían liderado un renovado interés en canciones lideradas por el ritmo y el *groove* en la música pop británica - un ejemplo clásico fueron los *Happy Mondays*. En el nacimiento de estas revoluciones, la música de guitarras clásica tropezaba. El movimiento *shoegazing* en los últimos años 80 respondió mediante la realización de canciones largas, psicodélicas y repetitivas, influenciadas por bandas como *My Bloody Valentine*. Como el nombre sugiere, las actuaciones en directo tendían a ser ejercicios de resistencia. Tras esto, hubo un corto pero crucial movimiento denominado la "Nueva Ola de la Nueva Ola", que produjo bandas derivadas y que fue crucial en la reorientación del pop británico hacia la escritura de canciones "clásica".

Actualmente, el movimiento se considera pasado dado que la mayoría de bandas han desaparecido (Pulp, Suede, The Verve) o han cambiado profundamente de estilo (Blur, Radiohead). Las nuevas bandas que aparecen en la década de 2000, han declarado haber sido influenciadas por bandas de *Britpop*, dejándose ya un legado a la historia de la música.²

δ CANDOMBE: El origen de la palabra surge probablemente como un emergente de la celebración de los rituales y las danzas de los negros africanos, traídos como

¹"Baladas" disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos6/geli/geli.shtml> recuperado el 3 de julio de 2007.

²"Britpop"., disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Britpop>, recuperado el 21 de Septiembre de 2007

esclavos a principios del siglo XIX. La palabra *candombe* probablemente derive del prefijo “ka” y de “ndombe” = negro, en el idioma kimbundu (rama de las lenguas bantúes que se hablan en Angola, en el Congo y en distintas zonas de África del Sur. El *candombe* comenzó siendo un ritual danzado en la zona del Río de la Plata, en donde los negros coronaban a los reyes congos. Una interpretación histórica plantea que este ritual se realizaba asimilando e imitando costumbres de los reyes blancos. La música oficiaba de apoyo a las danzas, que operaban como forma de liberación de los cuerpos e invocación de santos y deidades (San Benito, San Baltasar, etc.). Si bien en sus orígenes pertenece al ciclo de fetichismo angolo-congo, probablemente luego de un lento proceso de sincretismo con el catolicismo, el *candombe* ha perdido toda referencia –en sus rituales callejeros estudiados en esta investigación– a todo tipo de religión más o menos institucionalizada.³

δ EMIOLA: es un cambio en el ritmo sin llegar a cambiar el tipo de compás, se usaba mucho en la música barroca. Por ejemplo un compás de tres por cuatro (tres negras en cada compás) pasa a duplicar su tempo convirtiéndose en un tres por dos, o un seis por ocho pasa a ser un tres por cuatro... también es típico en el flamenco, la bulería está llena de emiolas (un DOS un dos TRES cuatro cinco SEIS siete OCHO nueve DIEZ un DOS... etc.).⁴

δ ESTILO POLICORAL: Término empleado para composiciones en las cual es el conjunto (coro, con o sin orquesta) se divide en varios grupos (generalmente dos o tres) que tocan separadamente (alternándose) así como unidos. Los términos Italianos son *coro battente* y *coro spezzato* (coro separado), este último con el significado adicional de colocación separada de los grupos. Willaert empleó esa técnica en sus *salmi spezzati* (salmos separados) que se encuentran en publicaciones de 1550 y 1557. El estilo Policoral lo cultivaron también Andrea Gabrieli (aprox. 1520-1586) y Giovanni Gabrieli (aprox. 1557-1612) y es característico de la escuela veneciana.⁵

δ GRANO VOCAL: este término hace referencia a la sonoridad característica de un estilo propio de una época, respetando la intencionalidad propia de un compositor.⁶

³ Cirio, Norberto Pablo (2000) “Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: *La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)*” *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214. Austin: University of Texas.

⁴ “pregunta”., disponible en <http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070804051320AAjt> UYQ. Recuperado el 12 de Agosto de 2007

⁵ Randel M. (1995) *Diccionario Harvard de la música*, México, Editorial Diana., p 394

⁶ Definición realizada por el musicólogo cubano y doctor en teoría de la música de la Julliard School: Danilo Orozco.

δ LLAMADAS: Tradición afromontevideana. Entramado de interacción musical entre los *tamboriles chico*, *repique* y *piano*. El término alude a la relación poli rítmica ente los distintos tambores, pero también a una veta participativa que se manifiesta en el encuentro en la fiesta. No existe una única *llamada*. Existen variantes y diferencias de acuerdo a tradiciones conservadas o innovaciones expresivas, que se manifiestan en los diferentes barrios. Si bien podríamos hablar de tradición de candombe en los barrios Sur y Palermo, el mismo se toca también en *llamadas* en más de 30 barrios de Montevideo y en varios departamentos del país como Cerro Largo, Colonia y Durazno, siendo un comportamiento musical que tiene una creciente aceptación entre los jóvenes⁷.

δ MATERIAL DE TRABAJO: término utilizado por el maestro Adolfo Hernández que describe, el elemento con el cual trabaja el compositor, puede ser una melodía, tipo de instrumentación específica, una armonía, que en partes posteriores de la obra se emplea nuevamente como recurso compositivo.⁸

δ PIANO ROCK: es un estilo de música de rock basado en el piano. Entre sus mayores exponentes se encuentran Charly Garcia, Ben Folds Keane, Five, Elton John, Coldplay y Jack's Mannequin.⁹

δ POLARIZACIÓN: es conducir una melodía o 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..."¹⁰

⁷ Cirio, Norberto Pablo (2000) "Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: *La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)*" *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214. Austin: University of Texas.

⁸ Hernández, A. (2007, 28 de Septiembre), Asesoría de trabajo de grado, M., Bucaramanga.

⁹ "Piano Rock" disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Piano_rock., recuperado el 12 de Agosto de 2007.

¹⁰ Grau, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores., 2005 p126.

RESUMEN

*“¿La música? Si la defines acabas con ella.
Por eso es mejor sentirla, hacerla, vivirla,
Sin preocupaciones de definirla...”.*
Daniel Salas

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), (coro Gustavo Gómez Ardila) y coro femenino (Coro femenino y Juvenil del Instituto de la Gabriela Mistral).

En dichos formatos corales, fué asignado un repertorio acorde a las posibilidades vocales y acorde con la disponibilidad de tiempo de cada agrupación. Se realizó el montaje de las obras, cuidando al máximo aspectos interpretativos que cada una de ellas requiere.

Todas las obras se encuentran dentro de una alta exigencia interpretativa desde el rol como intérprete y director, y exigen una apropiación de diversas competencias, al referirse a la variedad de géneros, idiomas, temáticas y sonoridades contrastantes, requiriendo un carácter vocal e interpretativo característico en cada una de ellas.

INTRODUCCIÓN

*“Un director coral es un creador, porque transforma
códigos en sonidos en los que despierta el alma
de quien los escribió, pero también la suya propia,
transmitiendo en sonidos de otros tiempos
o lugares, experiencias del presente”
Daniel Salas.*

El siguiente, es el trabajo final de todo un proceso de construcción musical en mi vida, que da como resultado la culminación de una etapa de formación y aprendizaje fundamental, y al mismo tiempo es el inicio de un nuevo camino sin límite como profesional de la música.

A través de este proceso de formación, y en el rol como directora coral, he aprendido que el canto coral brinda oportunidades para explorar y desarrollar elevadas posibilidades artísticas del ser humano, las cuales hacen parte de un estilo de vida que permite crecimiento espiritual, culturizar, sensibilizar, educar, y valorar el arte musical como una forma que posibilita alcanzar una identidad y un espacio que hace de quien lo practique y lo viva, un “ser” realizado.

Mi labor como directora Coral, se ha venido consolidando a través de oportunidades ofrecidas en diferentes espacios logrados de la facultad de música de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, y en agrupaciones musicales de la ciudad, permitiendo formar parte de un *“oficio que apela al sonido como fuente de estética”*¹¹

Cada día que pasa me convengo de la responsabilidad, la exigencia e importancia de este talento el cual requiere de una vocación sumergida en: paciencia, entrega, compromiso, madurez, compañerismo, disciplina, respeto, amor hacia la música, entre otras.

Finalmente, *“dirigir es cumplir con una necesidad espiritual de múltiples vínculos: con autores, intérpretes y público”*¹² Es el ejercicio de gestar y dar vida a un mundo lleno de expresiones del alma que desean ser escuchadas. Todo esto confirma que mi mundo dejaría de ser si faltara *la Música*.

¹¹ Grau, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores., 2005 p. xiv

¹² Ibid., p.,xiv

1. CORO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

1.1 CONTEXTO GENERAL

El trabajo con el coro UNAB lo inicié en el segundo semestre del 2007, gracias a la oportunidad ofrecida por el Maestro Rafael Suescún, de asumir el reto de enriquecer mi experiencia como directora coral en formación, realizando el montaje de una de las obras más exigentes en cuanto a interpretación, a través de una agrupación profesional y de amplia sensibilidad de canto coral como lo es coro UNAB.

1.2 CONTEXTO HISTÓRICO

Desde su fundación en el año 1994, el coro UNAB se ha presentado en diversos escenarios y ha participado en eventos de impacto local, regional, nacional e internacional. En 1996 asume la dirección en licenciado Rafael Ángel 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 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 la Isla de Margarita, Venezuela. Segundo lugar en la categoría de música folclórica, en el octavo Certamen Internacional de Ciudad de Trelew, Argentina en el 2007. Allí mismo recibió la Mención Especial por mejor vestuario y puesta en escena.

1.3 CONTEXTO MUSICAL

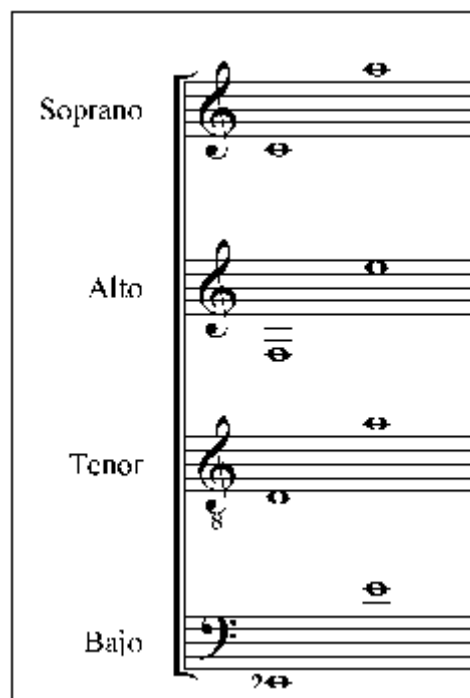
Integrantes

En la actualidad Coro UNAB se encuentra conformado por estudiantes de la facultad de música de la siguiente manera:

Cuerda	Cantidad de Voces
Sopranos	5
Contraltos	7
Tenores	5
Bajos	5

Rangos

Figura 1. Rango del Coro UNAB



Organización

Los ensayos de Coro UNAB, están programados en el salón N 3-2 los días lunes de 11 a 1:00 p.m. y los jueves de 5 a 7:00 p.m., siendo ambos ensayos generales.

1.4 ANÀLISIS COMPLETO

1.4.1 TÍTULO: *Vergin Tutto Amor*, es un aria arreglada para formato de coro mixto.

§ **GÉNERO** Paraliturgia – Sacra – Aria de amor a María. Esta aria es un canto devocional, la cual cumple con las características prosódicas para catalogarse dentro del tipo de *aria di mezo carattere*, (*aria de medio carácter*), caracterizada por estar en *tempo moderato* el cual tiene como fin expresar sentimientos tiernos¹³ y de dar la posibilidad al cantante de exponer de inmediato y con virtuosismo el poder vocal, sin perder en ningún momento su carácter serio y agradable.¹⁴ Este canto es utilizado en el rito católico para interpretarse dentro del ordinario.¹⁵

§ **AUTOR: FRANCESCO DURANTE**

∅ Nació el 31 de Marzo de 1684 y murió el 30 de Septiembre de 1755. Reconocido compositor nacido en Frattamaggior, Italia.¹⁶

∅ Fué pupilo de destacados músicos e intérpretes de la época, entre los cuales cabe destacar a Gaetano Greco, Alessandro Scarlatti, Bernardo Pasquín y Giuseppe Ottavio Pitón, entre otros.¹⁷

∅ El reconocimiento de este compositor es debido al estilo, claridad y belleza de sus obras, las cuales realzaron el movimiento coral de la época.¹⁸

Arreglo Coral: GUSTAVO GOMEZ ARDILA

∅ Compositor, Arreglista y Director Coral. Nació en el municipio de Zapatoca (Santander) el 8 de septiembre de 1913, en un hogar conformado por sus padres y 14 hermanos. Murió en la ciudad de Bucaramanga el 23 de mayo de 2006.¹⁹ Su vida fue la música desde que dejó salir de su garganta las primeras notas al compás de los vientos que viajan por la agreste cordillera oriental en su natal Zapatoca.

¹³ Randel M. (1995) Diccionario Harvard de la música, México, Editorial Diana., p 259

¹⁴ Celsa A, (1998) La música clásica, *la era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Vol IV., Ediciones Akal S.A., p 99

¹⁵ Camacho Lizcano, N (2005) Análisis de superficie del Ave María, (trabajo de grado). Universidad Autónoma de Bucaramanga, carrera de música.

¹⁶ Lenguaje del mundo, pg 41

¹⁷ “Francesco Durante” (2007) disponible : http://www.cpdll.org/wiki/index.php/Francesco_Durante

¹⁸ La Música. Ediciones R Torres, Vildamont 247, Barcelona 29, Editorial Bulme, Milanasant, 21-23, Barcelona

¹⁹ Barreiro Ortiz, Carlos. *Roberto Pineda Duque, maestro de capilla*. Bogotá: Centro Colombo – Americano, 1988.

Realizó sus estudios primarios en el Colegio Santo Tomás de Aquino de Zapatoca, y de secundaria en el Seminario Mayor de San Gil y del Socorro - Santander. Sus estudios musicales los realizó en el Conservatorio del Tolima, en la ciudad de Ibagué.²⁰

En el transcurso de 38 largos años de arduo trabajo con la Coral de la UIS, representó a Colombia en diferentes escenarios reconocidos a nivel internacional. El maestro Gómez se desarrolló como un enérgico líder, portador de una amplia cultura humanística y se convirtió en uno de los pioneros del movimiento Coral en Santander y de Colombia.²¹

Por la trayectoria musical de alto reconocimiento a nivel nacional e internacional, por su profesionalismo como Director y en el trabajo de más de 360 obras entre arreglos y composiciones; la Junta directiva de la UNAB, otorgó al maestro Gustavo Gómez Ardila, el 12 de noviembre del 2005, el doctorado Honoris Causa de la Facultad de Música, como una forma de exaltar su persona y su obra, y que actualmente se desempeñaba como director del Coro de la UIS.²²

Gustavo Gómez jamás se limitó a los aspectos técnicos de su competencia, sino que, como los buenos maestros de la historia, asumió voluntariamente responsabilidades como desvelado padre putativo de sus pupilos,²³ dejando un legado musical de amplia sensibilidad hacia el canto coral y hacia una elevada forma de enaltecer la música como arte de vida.

§ **PERÍODO HISTÓRICO:** El período barroco se desarrolló en Europa aproximadamente entre los años 1600 y 1750. Es una época de contrastes, 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 mágicas óperas, corales, pasiones y oratorios.²⁴

²⁰ Escobar, Luis Antonio [ed.]. *Obras polifónicas de autores Colombianos*. Bogotá: Departamento Administrativo del Servicio Civil, 1972, 296.

²¹ José Iván Hurtado Hidalgo.,(2007)., " Gustavo Gomez Ardila Q.E.P.D" , disponible en <http://tux.uis.edu.co/asopruis/node/164>, recuperado: 18 de Junio de 2007.

²² (Vivir la UNAB, 2006, jueves 13 de Julio del 2006), edición 15.

²³ José Iván Hurtado Hidalgo.,(2007)., " Fugaces recuerdos de un verdadero maestro" , disponible en: http://www.uis.edu.co/porta/catedra_libre/junio2006/personaje.html, recuperado: 18 de Junio de 2007.

²⁴ Alvarez A. Domínguez., "La música es un lenguaje universal", disponible en: www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco.html, recuperado: 15 de septiembre de 2007.

§ **TEXTO:** se encuentra en idioma italiano moderno.²⁵ Es un texto litúrgico con elementos poéticos, concebido dentro del catolicismo. La música esta al servicio del texto y este mismo al servicio de la adoración mariana.²⁶

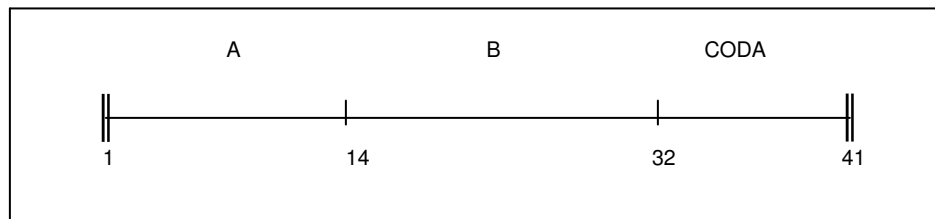
Traducción

<p>Vergin, tutto amor, o madre di bontade, o madre pia, madre pia, ascolta, dolce Maria, la voce del peccator.</p> <p>Il pianto suo ti muova, giungano a te i suoi lamenti, suo duol, suoi tristi accenti, senti pietoso quel tuo cor. o madre di bontade, Vergin, tutto amor.</p>	<p>Virgen todo amor. oh madre de bondad oh madre pia, madre pia escucha dulce Maria esta voz del pecador</p> <p>su llanto mueva y llegue a ti su lamento y en su dolor su acento piadoso, tu corazón piadoso. oh madre de bondad Virgen todo amor</p>
--	---

§ **ESTRUCTURA:** durante el siglo XVII, en la época de la ópera barroca, el aria se escribía en forma ternaria (A-B-A), al cual se le conocía como *aria da capo* (*aria desde el principio*) debido a la repetición de la primera parte al final del aria.²⁷

Para el caso particular de este arreglo coral, la estructura posee forma estrófica debido a su estrecha relación con el texto y al mismo tiempo una forma binaria con coda:

Figura 1. Estructura



²⁵“Vergin tutto Amor”, disponible en [http://www.cpd.org/wiki/index.php/Vergin,_tutto_amor_\(Francesco_Durante\)](http://www.cpd.org/wiki/index.php/Vergin,_tutto_amor_(Francesco_Durante))., recuperado el 11 de agosto de 2007.

²⁶ Randel M. (1995) Diccionario Harvard de la música, México, Editorial Diana., p 258.

²⁷ “Aria”(2007) disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Aria>, recuperado: 25 de Septiembre de 2007

RELACIÓN MELODÍA Y ARMONÍA

Parte A

El inicio de la obra es tético, y mantiene el equilibrio sonoro de las voces a través de homofonía simétrica. La soprano es la que siempre mantiene la melodía y utiliza intervallos angulosos de quintas, cuartas y octavas justas, así como cromatismos que generan sensaciones de tensión, reafirmando el carácter melancólico, devoto y sobrio, relacionado con el sentido prosódico.

Figura 2. Intervallos angulosos y cromatismos (compás 1-7).



Parte B

El movimiento melódico varía y la armonía modula a do mayor. El arreglista emplea intervallos angulosos y progresiones ascendentes y descendentes para preparar el clímax de la obra.

Figura 3. Características rítmicas de la parte B del Vergin (comp. 15-24)

15

A

B

C

muo va guin ga no te i suoi la men ti suoi duol suoi tris te cen ti piè to

muo va guin ga no te i suoi la men ti suoi duol suoi tris ti cen ti sen ta sen ta piè to so quel tuo

muo va guin ga no te i suoi la men ti suoi duol suoi tris ti cen ti piè to

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four staves. The top staff is a piano accompaniment. The second and third staves are for the voice, with lyrics in Spanish. The bottom staff is a bass line. An arrow labeled 'D' points to a specific note in the piano accompaniment. An arrow labeled 'E' points to a specific note in the bass line. The lyrics are: 'pè to so pè to so quel tuo', 'so quel tuo cor sen ta pè to so quel tu o', and 'ti pè to so pè to so pè to so'.

En la parte B: “C” son los saltos angulosos que le dan peso sonoro a (A), (B) y (E), los cuales emplean progresiones similares entre si y tienen notas agudas en sus finales. Estos tienen como fin ampliar el carácter, la textura y la intención de la sonoridad de la sección, para ir en busca de un punto neurálgico fundamental “D”, que por tener la nota más aguda, prepara de una manera cadenciosa la sensación climática.

Clímax

Figura 4. Clímax del Vergin –densidad rítmica (comp. 21-31)

Preparación del clímax

Musical score for the 'Preparación del clímax' section, measures 21-31. The score is written for four staves: vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line includes lyrics: 'so pié to so quel tuo cor quel tu cor Oh', 'cor sen ta pié to so quel tu o cor tuo cor tuo cor Oh', and 'to so pié to so pié to so quel tuo cor tu o cor Oh'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A large bracket above the first staff indicates the overall section. Several specific rhythmic passages are circled in the piano accompaniment staves.

Clímax

Musical score for the 'Clímax' section, measures 31-35. The score is written for four staves: vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line includes lyrics: 'cor Oh Ma dre di ban ta de Ver gin tut to a mor Oh', 'cor Oh Ma dre di ban ta de Ver gin tut to a mor Oh', and 'cor Oh Ma dre di ban ta de Ver gin tut to a mor Oh'. The piano accompaniment continues with a dense, rhythmic texture. A large bracket above the first staff indicates the overall section. A piano dynamic marking (*pp*) is present in the second vocal staff.

Para esta sección climática, se utiliza los elementos rítmicos y melódicos empleados anteriormente, la disposición de los acordes es más amplia y todas las voces realizan movimientos ascendentes ó descendentes lo cual permite flexibilizar el carácter de la obra, volviéndola cadenciosa y agógica. En esta parte se procura evitar el uso de cromatismos y saltos drásticos debido a que llega de manera progresiva a una tonalidad completamente estable creando una atmósfera libre, sin pesos, ni dramatismos.

Coda

Una vez desarrollado el clímax, la obra llega a su final retomando la tonalidad original y utilizando sobre la última frase del texto, un acorde cadencial.

Nuevamente aparecen notas de tensión cromáticas y los saltos angulosos pero prevalecen figuras de mayor duración dando de forma implícita el ritardando final.

§ OTRAS CARACTERÍSTICAS:

∅ *Tonalidad: Re menor*

∅ *Rango Total de la Obra:*

Figura 5. Rango Total:



SUGERENCIAS PARA ABORDAR EL MONTAJE DE LA OBRA

δ Marcación: consiste en tener claros los puntos neurálgicos del esquema, puntos de unión entre las secciones y flexibilizar las debidas articulaciones implícitas originadas por las disposiciones de los acordes. La interpretación adecuada requiere realizar ejercicios de dirección que afiancen la marcación de esquemas amplios, expresivos, desplazados, con sensaciones emioláticas, con

ictus ascendente dinámico, buscando como objetivo volver las frases melódicas agógicas y expresivas.

δ Voces: para abordar el montaje de la obra se debe tener en cuenta que el tratamiento sonoro presente y los contornos melódicos, necesitan equilibrio de las voces, por lo cual es necesario cuidar desde la pronunciación del texto hasta el color de cada frase. Es recomendable realizar ejercicios vocales que le permitan al corista flexibilizar y homogenizar el color vocal de cada melodía.

δ Fraseos: en esta obra prevalece secciones homofónicas por lo tanto se determinan los fraseos respiratorios acorde al texto. Cuando hay presencia de figuras largas, la partitura demarcada las respiraciones por medio de silencios en los finales de las frases. Para afianzar lo anterior, es necesario flexibilizar el contorno melódico de cada una de las voces por separado, hasta que cada una logre mantener la intención y el fraseo correcto.

δ Fonética: la fonética del texto italiano requiere variados cambios de pronunciación tales como:

Palabra Italiana	Pronunciación
Vergin	veryin
voce	voche
muova	muava
Giungano	yiunyiano
accenti	achenti
peccator	peccator
soui	sui

Es necesario practicar varias veces el texto hablado, hasta que se pueda pronunciar de una forma fluida. Posteriormente cantar con el texto para asimilar la pronunciación.

δ Unidad: el trabajo a realizar consiste en reforzar con detenimiento la coherencia de la sonoridad vocal, del texto y la música. Por lo tanto el objetivo principal es afianzar el sentido interpretativo musical de la obra.

2. CORPORACIÓN ARTÍSTICA GUSTAVO GOMEZ ARDILA

2.1 CONTEXTO GENERAL

El trabajo con el Coro Gustavo Gomes Ardila lo inicié en el segundo semestre del 2007, gracias a la oportunidad ofrecida por el Maestro Fabio Álvarez, de asumir la responsabilidad y el reto de enriquecer mi experiencia como directora coral en formación, realizando el montaje de una de las obras más exigentes en cuanto a interpretación, a través de una agrupación profesional y de amplia sensibilidad de canto coral como lo es coro UNAB.

2.2 CONTEXTO HISTÓRICO

Fundada en Septiembre de 2002 por el Maestro Gustavo Gómez Ardila de quien toma su nombre. De ella hacen parte 18 estudiantes universitarios y profesionales en distintas áreas, cuyos ideales y objetivos se enmarcan dentro de actividades tendientes a realzar los valores artísticos de Colombia en el mundo. Forma parte de la Corporación Gustavo Gómez Ardila la cual tiene como propósito principal apoyar actividades conducentes al desarrollo de una cultura artística a través del canto coral polifónico y otras expresiones artísticas que nos permite brindar un respaldo a creadores, intérpretes y divulgadores de la cultura, estimulando su conocimiento como elemento fundamental para preservar el folklore regional, nacional e internacional.

La corporación se desenvuelve dentro del sector cultural de la región siendo ya reconocida por las diversas actividades realizadas y la calidad demostrada en el campo artístico, contando para ello con un grupo de profesionales y estudiantes en diversas ramas de la academia con experiencia en música folklórica, varios de ellos galardonados a nivel nacional que con su aporte y compromiso diario de manera altruista fortalecen el desarrollo los lazos de convivencia y tolerancia de nuestra sociedad.

La Coral Gustavo Gómez Ardila, con el apoyo de la Corporación de la cual toma su nombre, ha participado a nivel nacional e internacional en diversos festivales y concursos corales. Entre ellos se destacan:

“Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía” realizado en Torre Vieja, España, en el año 2004, como única agrupación coral representante por Colombia.

XI Encuentro Coral de Música Colombiana “José Vicente Renjifo” en Guadalajara de Buga, Valle del Cauca, realizado en Octubre de 2006.

X Festival de Música Colombiana y Sacra, en San Gil, Santander, realizado en marzo de 2007.

X Festival Internacional D’ Canto, realizado en Isla de Margarita, Venezuela en junio de 2007, en el cual obtuvo el Tercer lugar del premio otorgado por el público en la noche de gala.

Cuenta actualmente con selecciones de amplio repertorio coral que cubre diversos estilos y épocas musicales, desde el canto llano, renacimiento, barroco y clasicismo, hasta las más modernas manifestaciones en el ámbito de la música culta que incluye muestras de composiciones y arreglos del Maestro Gustavo Gómez Ardila, así como de destacados compositores colombianos.

SU DIRECTOR: Maestro FABIO ÁLVAREZ BLANCO

Nacido en Bucaramanga, el 29 de septiembre de 1952. Desde temprana edad estudió música en la Dirección de Cultura Artística de Santander DICAS, en el Departamento de Música, entidad adscrita a la Gobernación de Santander.

Las clases iniciales de música las realizó con los Maestros Carlos Peña, Saúl Olarte, Gustavo Lara (Guitarra Clásica), Leonardo Gómez Silva, quien dirigió los estudios de armonía y composición. Con el maestro Artidoro Mora, recibió dirección coral y se formó como violinista bajo la tutela del maestro Gabriel Hernández Prada y Santos López.

En el año de 1969 conformó el Grupo Coral Comuneros del cual fue director por espacio de 12 años.

Promotor del área Coral en la Universidad Santo Tomás de Aquino, del cual fue director durante 5 años.

Codirector del grupo Voces el Sembrador adscrito a la Universidad Industrial de Santander UIS.

Profesor de la coral del Instituto Tecnológico Dámaso Zapata de 1980 a 1982.

Profesor de la cátedra de iniciación musical, violín y coros infantiles en el departamento de extensión cultural de la UIS 1980-1983.

Incursionó como compositor de música para teatro con el grupo de teatro Libre, año de 1970. Recientemente ha compuesto obras musicales para el grupo de teatro Komos.

A nivel internacional se ha desempeñado como músico y como actor profesional en el grupo de Teatro Hispano de New Jersey, en Puerto Rico, año de 1980, Las Vegas, Estado de Nevada en el 2002.

Profesor de la casa de la cultura Piedra del Sol de Floridablanca, en áreas de iniciación musical y violín, año 2005.

En la producción musical ha compuesto diversos temas para teatro, posee más de 100 composiciones entre canciones infantiles, baladas, boleros, pasajes, bambucos, valeses y música clásica.

Designado al cargo de director de la Coral Gustavo Gómez Ardila, por parte de los alumnos del insigne maestro de quien el coro obtiene su nombre, gestor, arreglista y embajador cultural de la música coral en Santander, Colombia y el mundo. Como director de dicha Coral, ha participado en el Festival Gustavo Gómez Ardila en la ciudad de Bucaramanga, Festival Internacional de Coros en Guadalajara de Buga, en el Festival de Música Sacra y Andina de la Ciudad de San Gil y en el X Festival Internacional D' Canto en Isla de Margarita, Venezuela. En la música coral posee 12 arreglos de composiciones propias de música folclórica y religiosa y 10 arreglos de otros compositores.

Actualmente se desempeña también como profesor de violín, educación vocal y guitarra en la FUNDACIÓN SANTANDEREANA PARA EL DESARROLLO REGIONAL (FUSADER), Programa Siempre Viva el Tiple.

2.3 CONTEXTO MUSICAL

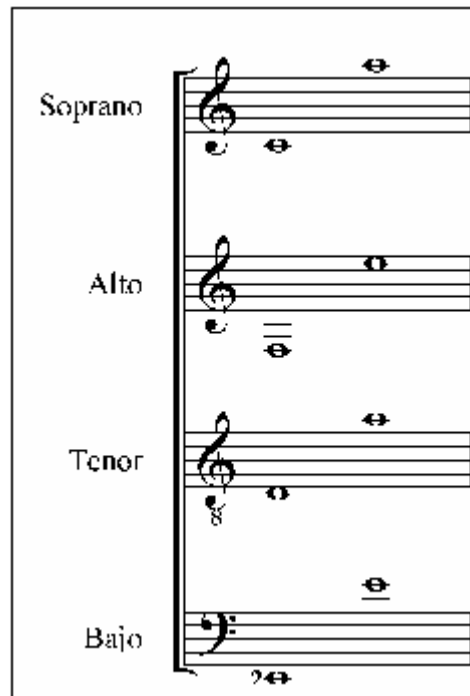
Integrantes

En la actualidad Coro Gustavo Gómez Ardila se encuentra conformado por estudiantes de la facultad de música de la siguiente manera:

Cuerda	Cantidad de Voces
Sopranos	4
Contraltos	5
Tenores	5
Bajos	4

Rangos

Figura 6. Rango del Coro Gustavo Gómez Ardila



Organización

Los ensayos de Coral Gustavo Gómez Ardila, están programados en la Fundación FUSADER ubicada en la Calle: 37 No 24-62 los días lunes de 7 a 9:00 p.m. como ensayo de parciales, miércoles y viernes de 7 a 9:00 p.m., siendo ambos ensayos generales.

2.4 ANÁLISIS DE SUPERFICIE

2.4.1 TÍTULO: KYRIE *Vidala-Baguala*

§ **FORMATO:** Obra compuesta para cuatro voces mixtas con solistas SATB+T con acompañamiento de tambor llamado caja, ó bombo argentino.

§ **GÉNERO:** Esta obra es titulada **KYRIE**, es una canción popular sacra la cual hace parte de una misa de carácter trascendental en el folclore argentino y esta compuesta en honor a la vida y a las personas, dejando atrás el egoísmo de las creencias, la raza y el origen de cada una de ellas.²⁸

Esta obra es un estilo de canto Vallisto (canto tradicional folclórico o argentino), y hace uso de la fusión de los ritmos Vidala y Baguala, los cuales integran rituales indígenas de la región andina en Argentina. Es un canto de alabanza y comunión el cual pretende unir el alma del hombre con la atmósfera celestial a través de los cantos colectivos y también de solistas²⁹.

Según Hector Aricó, expresa en su libro "*Composición coreográfica*", la importancia de estos géneros tradicionales para las culturas aborígenes:

*"Comunión y alabanza, unidad con el universo refleja ese canto de siglos. Canto comunitario de alma colectiva pero tambien de "solistos" que se desangran, o dúos en lamentos de vidala. Y abundan los contrapuntos de mujer y de hombre que muestran como se aman o se desprecian".*³⁰

§ AUTOR

∅ **Texto:** Traducción y adaptación del Texto Litúrgico Pbro. A. Catena/A. Mayol/J.Gsegade. [En Álbum: *Misa Criolla*, p. 8]³¹

²⁸ Ramírez, A. (2005) "MISA CRIOLLA, Obra Maestra del arte religioso argentino" , disponible en <http://www.arielramirez.com/obra2.htm>, recuperado: 20 de Agosto de 2007

²⁹"Canto Vallisto", disponible en http://www.clubeco.com.ar/cultura/el_canto_vallisto_baguala_vidala.html, recuperado el 8 de septiembre de 2007.

³⁰ Aricó, H.(2007), *Composición Coreográfica*. Ed Distribuidora Matías, (1995) p.,20.

³¹ "Ariel Ramírez" (2005) (En línea), disponible en: <http://www.arielramirez.com/home.htm>, recuperado el 20 de agosto de 2007

⌘ **Música: Ariel Ramírez**

Nace en Santa Fe, ciudad del Litoral de la Argentina, el 4 de septiembre de 1921, a medida que pasaba el tiempo se convertía en un pianista y compositor de notable reconocimiento universal.

Estudió piano en su ciudad natal y allí obtuvo el título de maestro de escuela, posterior a su culminación de estudios, visitó La Escuela Normal de Santa Fé, y allí fué fortalecido su estilo pianístico gracias a la definitiva influencia del maestro Arturo Schianca, un incansable difusor del repertorio sureño.

En 1943, iniciada ya su carrera de intérprete de un variado repertorio pianístico basado en la música folclórica sudamericana, se presenta como solista de piano en Buenos Aires en conciertos y filmaciones, como así también integrando ciclos de emisiones radiales de arte nacional, especialmente a través de Radio El Mundo. Su participación es asimismo requerida por las compañías grabadoras de discos, y es RCA Víctor la que imprime, en 1946, sus primeras placas en 78 r.p.m. con sus obras *La Tristecita* (zamba), *Purmamarca* (bailecito) y *Malambo*: "lo más puro de mi creación", según ha observado el propio Ramírez. Su vinculación con la mencionada compañía se extiende hasta 1956, con 21 discos dobles grabados.³²

⌘ **CONTEXTO HISTÓRICO:**

⌘ La Misa Criolla ha logrado fusionar la práctica religiosa del culto católico a los ritmos y géneros del folclore argentino y universal, dando lugar a una obra profunda y artística.³³

El origen de esta obra, radica en un viaje que el compositor realizó al país de Alemania en 1952, a unos cien kilómetros de Frankfurt. La inspiración yace en la historia dos monjas que le pasaban comida clandestinamente a un grupo de judíos recluidos en un campo de concentración cercano al convento donde ellas vivían. Esto conmovió al compositor a escribir una obra que lograra expresar la búsqueda espiritual del hombre pero con ritmos y formas musicales de su tierra,³⁴ una misa que se refiriera al hombre, a su dignidad, al valor, a la libertad, al respeto del hombre relacionado a Dios, como su Creador.³⁵

³² Ibid., recuperado el 20 de agosto de 2007.

³³ *La Mañana* (2003, 27 de Noviembre), "La Misa Criolla en la Sala de las Américas", Córdoba, (en línea), disponible en: <http://www.arielramirez.com/pren.htm>, recuperado el 20 de Agosto de 2007.

³⁴ Roque Casciero,(2003), "Ofrece mañana el cd de la "Misa Criolla" un clásico entre clásicos", en *Página 12*, Buenos Aires, Argentina.

³⁵ Ramírez, A. (2005) "A cerca de la creación de la Misa Criolla (texto firmado por Ariel Ramírez)", disponible en <http://www.arielramirez.com/obra2.htm>, recuperado: 20 de Agosto de 2007.

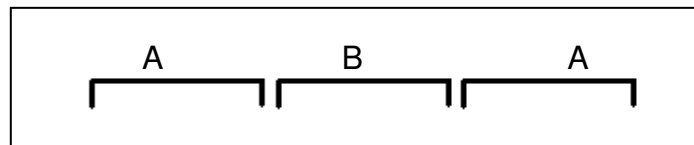
Ramírez no propone preservar folklore pero alcanza una reconstrucción artística de rasgos de gente, derivados dentro de un estilo compositivo personal. *La Misa Criolla* consta de: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*.

Los textos litúrgicos en español hacen parte de una de las formas utilizadas en las primeras conglomeraciones de los rituales católicos. Cada parte de esta misa se basa en resaltar danzas o canciones tradicionales de Argentina.

§ ESTRUCTURA:

∅ La estructura del Kyrie, consta de dos partes, caracterizándose por que la primera y la segunda parte se repiten con el mismo texto.

Figura 7. Estructura Kyrie



§ OTRAS CARACTERÍSTICAS:

∅ **Tonalidad:** La menor, modulación a la homónima La mayor

∅ **Rango Total de la Obra:**

Figura 8. Rango Total:

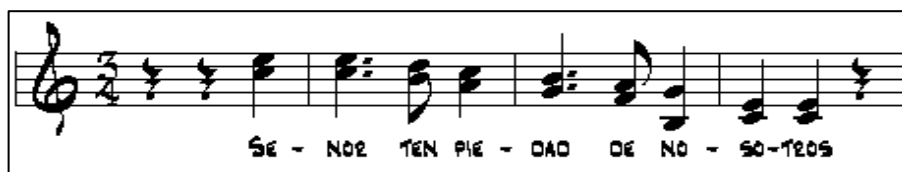


Elementos Interpretativos de la obra

♩ **Textura:** El kyrie contiene textura homofónica por parte de las voces que mantienen la armonía de los solistas, y presencia de contrapunto de segunda especie por parte de los solistas hacia las demás voces.

♩ **Melodía:** Los solistas cumplen melódicamente la función protagónica, con clímax y fraseos propios. Grabner (2001), diferencia entre dos tipos de melodías: *periorizadas* y *energéticas*, caracterizándose esta última por los siguientes elementos: melodía de escala, curso unitario, armonía latente; entre otras.³⁶ Así la melodía expuesta en este kyrie, sigue la tradición “*energética*”, la cual era ejecutada durante el barroco.

Figura 9. Melodía energética por grados conjuntos



♩ **Ritmo y Armonía:**

El kyrie presenta la percusión a través de los ostinatos rítmicos incisivos a través de baguala por medio de un bombo que sostienen el discurso melódico de manera lenta y cadenciosa. Las voces masculinas y femeninas responden ritmo vidala, con mayor movimiento melódico y un poco más ligero que la baguala. El resultado musical invita el movimiento corpóreo durante la adoración.³⁷

Armónicamente esta obra mezcla estos dos géneros más lentos de la región andina argentina, y fusiona el canto de los solistas en vidala-baguala, utilizando la forma vocal lírica de Bolivia y de Argentina.

La obra es escrita para tenor y contralto, con el uso de estribillo, percusión, e instrumentos andinos, bajo y clavicordio doble o piano, vale la pena resaltar que

³⁶ Gabner. Hernan. Teoría general de la música. Madrid: Akal, 2001. p.105.

³⁷“Ariel Ramírez”., disponible en http://www.musicweb-international.com/classrev/2006/May06/Ramirez_8557542.htm., recuperado el 5de septiembre de 2007.

Ariel Ramírez fue el primero que incursionó el uso del piano para la música folclórica Argentina.³⁸

♩ **Tempo:** El tempo de este Kyrie sugerido por el compositor es ♩ = 69, carácter solemne y es acompañado de bombo argentino

SUGERENCIAS PARA ABORDAR EL MONTAJE DE LA OBRA

δ **Voces:** Debido a que la obra se encuentra dentro del género popular, es necesario emplear en ella un “grano vocal” fresco resonante con sonoridad posterior, sin llegar a los extremos: no demasiado oscuro, ni brillante, preferiblemente buscar una colocación media de las voces.

δ **Fraseos:** Los fraseos respiratorios de los solistas se encuentran demarcados en la partitura a través de silencios. Para el caso de las voces acompañantes, hay dos tipos de fraseos respiratorios, los que al igual que los solistas, se encuentran demarcados a través de silencios, y los que van acorde al texto.

δ **Unidad:** Para lograr la unidad de la obra, es necesario homogenizar el grano vocal y cuidar el fraseo respiratorio de las voces acompañantes, con el fin de ceder a los solistas la posibilidad de interpretar la melodía intencionalmente cadenciosa con una sonoridad libre y polarizada.

Para ello es recomendable que en el calentamiento los solistas improvisen melodías con sensaciones emioláticas dentro de sonoridades planas sostenidas por las voces complementarias.

³⁸ Ibid., recuperado el 8 de septiembre de 2007.

2.4 ANÁLISIS DE SUPERFICIE

2.4.2 TÍTULO: *Candombe a San Baltasar*

§ GÉNERO: Candombe

∅ El candombe actual es de origen Uruguayo y es derivado de ritmos africanos de la actual región de Angola, proviene desde siglos XVII y XVIII por esclavos africanos. En los siglos XIX y XX se estructuró de la manera que hoy se interpreta en las romerías negras que se celebran los fines de semana en más de 30 territorios de Montevideo. la costa Argentina, río de la Plata y en las zonas aledañas, por jóvenes que se reúnen a tocar candombe en llamadas (ver glosario). La mezcla de negros uruguayos y argentinos dió origen a grandes familias que se fortalecían con el Candombe y con ritmo Afro y Macumba, implantando este género como emblema representativo de la negritud y se encuentra vinculado al carnaval.³⁹

∅ La tradición de rito a san Baltasar hace parte de una práctica social y cultural. Esta festividad es una de las celebraciones mas representativas de la iglesia católica, la epifanía: Cristo se revela a la humanidad representada por los magos provenientes de oriente; Melchor, Gaspar y Baltasar (llamado también santo negro ó “camba” en guaraní).⁴⁰ Esta festividad se celebra cada año el 6 de enero acompañado de comparsas que bailan a ritmo de instrumentos como tambores y tamboriles. Cabe mencionar que durante la época colonial, el uso del tambor fue impedido por los jesuitas debido a que el uso de mismo, era sinónimo de una actuación aglutinante cultural frente a la clase dominante.⁴¹

Es por esto que toda esta cultura se rige por la ley de tambor, el cual les permite dar vida y sentido profundo a sus interpretaciones:

*“los que nunca tocan la madera, los que callan cuando el mayor “rezonga”.*⁴²

Uno de los aspectos fundamentales en el contexto histórico de esta obra es el racismo de parte de los españoles y la xenofobia por parte de los africanos y

³⁹ “Candombe” (1999) (en línea), disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Candombe>., recuperado el 14 de febrero de 2007.

⁴⁰ Gonçalvez Luis., “Los territorios del Candombe”.Taller de Estudios y Análisis Bioenergético, disponible en http://www.clinicabioenergetica.com/recursos/articulos/los_territorios_del_candombe_lg_color. Doc. Recuperado el 4 de enero del 2007.

⁴¹ Cirio, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey (2002) “La tambora de la fiesta de San Baltazar. Aproximación a su estudio”. En *Actas de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y XII Conferencia Anual de la AAM*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral (en prensa).

⁴² “Candombe” (1999) (en línea), disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Candombe>., recuperado el 14 de febrero de 2007.

demás esclavos, eran razones suficientes para provocar lo que conocemos hoy en día como el *performance* musical, debido a que este término nos muestra una vía directa para comprender “cómo la gente alcanza lo que desea dentro de su propio entorno, cómo pone en escena sus presuposiciones en relación con otros y cómo desafía la autoridad” (Robertson 2001: 384).⁴³

§ AUTOR:

Música: NÉMER YABOR

☞ Nace en Montevideo, República Oriental del Uruguay, en el barrio de la unión, cuna de grandes personalidades artísticas del cancionero popular, con generosa tradición de murgas y agrupaciones de candombe.⁴⁴

Arreglo Coral: LILIANA CANGIANO:

☞ Nace en Buenos Aires, Argentina en 1951 y muere en 1997.

☞ Directora de Coro y Arreglista. Realizó estudios de flauta travesa, y piano, así como estudios de contrapunto y Armonía con diferentes Maestros reconocidos como Enrique Cipolla, Mariano Drago, Gustavo Samela, entre otros.

☞ Realizó diversos estudios sobre música folclórica latinoamericana contribuyendo a la difusión de músicos y poetas representativos de nuestro continente.

☞ Trabajó como miembro ejecutivo del seminario Latinoamericano de Dirección Coral junto con Carlos Pinto Fonseca de Brasil, Alberto Grau de Venezuela, entre otros. Y ofreció talleres de composición, dirección y arreglo coral en Uruguay, Venezuela, México y Cuba⁴⁵.

Algunas características de su música se pueden comprender gracias a comentarios que ella hacía sobre sus composiciones:⁴⁶

☞ *Mis arreglos se cantan porque, por sobre todas las cosas, no presentan mayores dificultades y suenan bien... compactos”.*

⁴³ Robertson, Carol E. 2001 1989] Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres. En Francisco Cruces *et al.* (ed). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, p.384.

⁴⁴ “Yabor”. (en línea). Disponible en <http://webs.demasiado.com/yabor/YMH.HTM>., recuperado el 18 de Febrero del 2007.

⁴⁵ “Liliana Cangiano”, (en línea)., disponible en <http://www.pajarosenelaire.com.ar/archivos/novedades/lilianacangiano/index.html>., recuperado el 25 de Febrero de 2007

⁴⁶ Ottaviani Ana y Perrone Enrique (2007)., “Liliana Cangiano”., en Revista *LOS COROS* ., año 1994., Edición 9

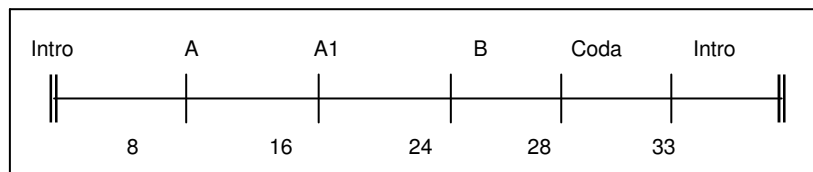
∅ Hay una especie de división en clases, una cima que hace lo suyo y no mira para abajo; un grupo intermedio, mayoritario, que son los que mas se mueven; y una franja que, ya sea por la zona donde viven, por la edad o porque carecen de elementos, tienen muchas limitaciones".

∅ La gente se acerca a los coros vocacionales, en primer lugar porque les gusta cantar. Como cantar solo es bastante complicado, porque primero hay que animarse, el anonimato del coro les permite hacer cosas que no podrían hacer solos. Por otro lado es tener un grupo de pertenencia que hace muy bien"

∅ "Hay grupos que priorizan lo musical por sobre lo social, otros que es a la inversa y algunos que equilibran las dos áreas"

∫ **ESTRUCTURA:** La obra esta presentada de forma binaria estrófica, la cual se encuentra prosódicamente relacionada con la historia narrada, basada en todo el rito carnavalesco de la fiesta de San Baltasar.

Figura 10. Estructura Candombe San Baltasar



∫ CARACTERÍSTICAS GENERALES:

∅ **Tonalidad:** La Mayor

∅ **Rango Total de la Obra:**

Figura 11. Rango Total:



INTERPRETACIÓN

Esta obra, según comentario de Yabor para la prensa el 7 de enero del 2007 afirma que esta obra surge con el deseo de crear una festividad artística para la ciudad de colonia del sacramento, con el fin de contribuir a la integración de los uruguayos y demás pueblos de la región. También afirma que fue compuesta no como parte de una fiesta religiosa ni con el objetivo de mencionar la influencia evangelizadora del catolicismo en la época de la colonia, sino como una obra relacionada con las fiestas de los libretos en épocas de independencia.⁴⁷ De esta manera hay evidencia en la insistencia de sus principios religiosos, especialmente los de carácter devocional, debido a que los devotos de san Baltasar lo veneran con música y danza ya que es considerado como el patrono de la alegría y la diversión.⁴⁸

COMENTARIO SOBRE EL CONTEXTO DE LA OBRA:

El rito a San Baltasar en Argentina y Uruguay es considerado de procedencia africana, y es producto de una devoción impuesta en el siglo XVIII por el clero principal y la corona española, a los esclavos⁴⁹. Tal parece ser que el principio de este culto a San Baltasar, coincide con la presencia de los soldados africanos, provenientes del Brasil, que participaron en la guerra de la Triple Alianza (1865-1869). Finalizado el conflicto bélico los combatientes y familiares negros, en calidad de ser libres en nuestro territorio, se afincaron definitivamente en un barrio de las afueras de la ciudad de Corrientes, denominado “Camba Cuá” (cueva de negros), así bautizado por los nativos. Fue allí donde el ritual tuvo su época de esplendor y fama justificada.⁵⁰

Tempranamente los dirigentes de la corona han aprovechado su poder para producir un sincretismo sui generis (un sistema filosófico que se encarga de conciliar doctrinas) y así poco a poco implantar la nueva creencia y ritos a los esclavos, involucrando a los mismos a ser parte de cofradías como un mecanismo de control social y cultural, beneficiando la congregación de grupos estatales

⁴⁷ “Géneros tradicionales”, disponible en <http://www.lobuenodeuruguay.com/Internas/sanbaltasar.html>, recuperado el 22 de Febrero de 2007.

⁴⁸ Latin American Music Review, Volume 21, Number 2, Fall/Winter 2000. By University of Texas Press, P.O Box 7819, Austin, TX 787137819.

⁴⁹ Cirio, Norberto Pablo y Gustavo Horacio Rey (2002) “La tambora de la fiesta de San Baltazar. Aproximación a su estudio”. En *Actas de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y XII Conferencia Anual de la AAM*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral (en prensa).

⁵⁰ Cirio, Norberto Pablo (2000) Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: *La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)*. *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214. Austin: University of Texas.

activando así su participación sobre una base reglamentada. Estas cofradías también recibieron el nombre de *hermandades*.⁵¹

SUGERENCIAS PARA ABORDAR EL MONTAJE DE LA OBRA

δ Marcación: La obra inicia de manera acéfala y presenta una sonoridad contrastante en función tónica y dominante, con marcación desplazada en el tercer tiempo del compás volviendo la obra más agógica y cadenciosa, es decir, se encuentra en compás 4/4 con sensación de compás $\frac{3}{4}$ debido al tipo de clave que maneja: (clave 3-2), la cual es empleada con el fin de mantener rítmicamente el acompañamiento. Para lograr comprender este ritmo, fué necesario presentar al coro células rítmicas básicas sugeridas en la partitura y pedir imitación, de tal manera que fuera más sencillo en el momento de cantar, sentir la base rítmica como peso sonoro para mantener la melodía. También fué necesario dar la posibilidad a los coristas de improvisar sobre esquemas rítmicos de la obra, para lograr mayor libertad al cantar y no sentir la obra de manera rígida.

Figura 12. Compás 1-3 comienzo unísono y acéfalo

Pa ra pa pa rap pa pa pa ra pa

Inicio Acéfalo

δ Voces: La obra comienza al unísono. Esta nota hace parte del registro cómodo de las contraltos y de los bajos, pero para los tenores y las sopranos fue necesario

⁵¹ Universidad de Chile 2002 Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a san Baltazar. La *charanda* de Empedrado (Pcia. de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena* 197. Santiago de Chile: (en prensa).

flexibilizar el color, por esta razón, fué indispensable a través de ejercicios de técnica vocal, buscar la manera de relajar corporal y vocalmente cada línea melódica que presenta la obra, preparar desde la nota grave hasta la aguda buscando homogenizar la sonoridad y cuidando el grano vocal en pasajes graves y en agudos.

Algunos ejercicios trabajados para lograr flexibilizar la sonoridad, fueron ejercicios de terceras ascendentes y descendentes, buscando el registro medio para todo el coro (*Pasaggio*), los cuales ayudaron a afianzar la macrodinámica de la obra.

δ Fraseo: Los fraseos respiratorios se encuentran demarcados en la partitura a través de silencios articularios de intencionalidad y de silencios articularios de sonoridad.

Los contornos melódicos tanto de la melodía como de las voces complementarias, se desarrollan en contracantos anacrúricos con intervalos de terceras mayores y quintas justas en disposición cerrada. El acompañamiento tiene una textura homofónica rítmica y armónicamente repetitiva en las estrofas que la melodía se mueve como solista, provocando mayor densidad rítmica.

Figura 13. Compás 9 –12, melodía y acompañamiento

Soprano: Melodía en movimiento

Voces complementarias:
Acompañamiento armónico repetitivo en disposición cerrada

δ Fonética: Esta obra por el hecho de ser popular y con tendencia a cantarse en masa (barrial), tiende a interpretarse en algunos pasajes con una intencionalidad sonora fuerte, perdiendo así la posibilidad de comprender el texto. Por esta razón, con el objetivo de conservar los granos vocales, la claridad del texto y lograr homogenizar el color, se hizo énfasis en moderar y flexibilizar la textura de los matices de cada contorno melódico.

δ

El idioma que emplea es castellano con modismos típicos de la zona del río de la plata, tales como la utilización de pronunciación de la (Ll) como (sch).

“Los coros cantan sin saber lo que dicen. Primero hay que estar de acuerdo con el texto. Los cantantes deben recuperar el verdadero valor de las palabras ya que son las palabras las que realmente significan. La música, solo puede connotar... complementar.” Liliana Cangiano

δ Unidad: La obra posee un tratamiento onomatopéyico el cual está planteado como la imitación de instrumentos tradicionales del candombe. A través de este elemento musical la arreglista establece una relación polirítmica con instrumentos como: el tamboril, el chico, el repique y el piano.

δ Clímax: Durante el compás 25 y hasta el 28, varía la tensión sonora de los acordes y hay modulación al sexto grado mayor; de manera que la densidad rítmica se muestra reflejada en el juego de contracantos entre la voz del bajo y el movimiento contrapuntístico de la voz de la contralto y el tenor.

Figura 14. Compás 25-28 Densidad rítmica-armónica

Densidad rítmica-armónica por contracantos onomatopéyicos de voces complementarias.

2.5 ANÁLISIS COMPLETO

2.5.1 TÍTULO: *Atardecer*, es un arreglo coral para cinco voces mixtas SCTB1B2 con acompañamiento de cuatro (opcional).

§ **FORMA:** Este vals pertenece a las canciones populares de Venezuela, la cual plantea una forma binaria estrófica A - B con repetición.

Para el caso particular de este vals, las partes contrastantes dentro de la pieza, son secciones donde la onomatopeya como acompañamiento contrasta con la melodía.⁵²

§ **GÉNERO:** El Vals en Venezuela se convirtió en una de las formas musicales de mayor importancia al finalizar la guerra de la independencia en los años (1810-1823)⁵³. La relatora Aretz (2007), en su libro *América Latina en su Música*, afirma que el período llamado "*Nacionalismo Musical*" se convirtió en uno de los principios compositivos del repertorio popular, por medio de la reducción de algunos temas de operas, y algunos poemas sinfónicos o piezas de salón con títulos pintorescos⁵⁴ lo cual permitía evocar de manera musical al pueblo.

§ **AUTOR:**

Letra: Lencho Amaro

∅ Compositor venezolano, en la cual la riqueza de su estilo poético compositivo, lo ha llevado a ser reconocido a nivel nacional e internacional. Su obra más reconocida es el vals *Atardecer*.⁵⁵

Música: Luis Laguna

Nacido en Guacara, Estado Carabobo, Venezuela, en el año 1926. Murió en Maracay, Estado Aragua, en el año 1984. Guitarrista popular y miembro del Trío Melodía, a principios de los años setenta formó la agrupación del conjunto Venezuela *Cuatro*. Conformado por Luis Laguna, Eliécer Guzmán, Alfredo Del Nogal y Carlos Soto. A través de estas agrupaciones alcanza el reconocimiento como compositor, tanto a nivel nacional como internacional siendo el merengue "*Un heladero con clase*" su obra más reconocida⁵⁶

⁵² "Música de Venezuela/Información Xeral"(en línea), disponible en:

<http://f4deb1a1eb97b4980edfd5e8cab94e39.gl.wikiax.biz/>, recuperado: 20 de agosto de 2007.

⁵³ Circulo de Lectores, S.A.(1984). *Gran Enciclopedia Ilustrada Círculo*, 14, a ed., 12 Volumen, Barcelona, Plaza & Janés, S.A., p.4050

⁵⁴ Aretz. I.(2007)*América Latina en su Música*, Madrid, Ed Siglo 21 de España Editores., p54.

⁵⁵ Venezuelatoda.org.ve"(2006)(Enlínea),disponibleen: http://www.venezuelatoda.org.ve/genero_s_clasificacion.php?id=2, recuperado: 28 de agosto de 2007

⁵⁶ Martínez, H. (2003-2007) "Henry Martínez" (en línea), disponible en <http://www.henrymartinez.org/html/about.php>, recuperado: 1 de Septiembre de 2007

Arreglista: Modesta Bor

☞ COMENTARIO SOBRE EL CONTEXTO DE LA OBRA:

☞ Entre los bailes de salón que llegaron a Venezuela durante el siglo XIX, el vals, ha sido el de mayor arraigo y dispersión. Este ritmo, tiene su origen en el género europeo homónimo⁵⁷ consiste en una expresión musical derivada de un baile popular alemán conocido como *laendler*.⁵⁸ Este aire es característico de la región de los andes y de la zona centro occidente de ese país, sin embargo se puede encontrar en otras partes de la geografía venezolana con sus particulares diferencias.⁵⁹

Aunque no pueda definirse una fecha exacta acerca de la llegada del vals a Venezuela, se puede asegurar que para mediados del siglo pasado (XX) se hizo presente en la escritura musical venezolana, registrándose partituras en el “*Nuevo Método de Guitarra o Lira*”, editado en Caracas por Tomás Antero. La popularidad de este ritmo se vio fortalecida por las múltiples publicaciones que en periódicos y revistas se hicieron de este género. Este aire tuvo gran aceptación por parte del músico venezolano y poco a poco, tanto la música como el baile, se convirtieron en la base de muchos géneros musicales, entre ellos el joropo.

El valse es interpretado por instrumentos como: guitarra, tiple, arpa, cuatro, piano y el clarinete, este último incorporado posteriormente. En la región Andina el violín y la mandolina son los instrumentos solistas, acompañados de guitarra, tiple y cuatro.⁶⁰

☞ CARACTERÍSTICAS GENERALES:

☞ **Tonalidad:** La menor

⁵⁷ “Sonidos del Folklore en Venezuela”(2005), disponible en: http://www.sonidosdelfolklore.com.ve/generos_valse.html, recuperado: 5 Julio de 2007

⁵⁸“Venezuelatoda.org.ve”(2006)(En línea), disponible en: http://www.venezuelatoda.org.ve/generos_clasificacion.php?id=2, recuperado: 28 de agosto de 2007

⁵⁹“Sonidos del Folklore en Venezuela”http://www.sonidosdelfolklore.com.ve/generos_valse.html

⁶⁰“Géneros Musicales”(2006)(en línea), disponible en : http://www.venezuelatoda.org.ve/generos_clasificacion.php?id=2, recuperado: 20 de agosto de 2007

∅ **Rango Total de la Obra:**

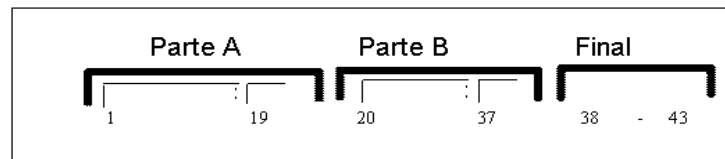
Figura 15. Rango Total:



∫ **CARACTERÍSTICAS DE LA ESTRUCTURA:**

∅ La estructura del vals, consta de dos partes contrastantes, y se caracteriza por que estas tienen un texto diferente que se repite hasta el final.

Figura 16. Estructura Atardecer



∫ **ELEMENTOS INTERPRETATIVOS**

∅ **Texto:** De acuerdo con la estructura de la obra, el texto presenta en la primera parte (ó sección) la descripción del paisaje de un atardecer. El conector de esta descripción con la segunda sección, es la comparación del atardecer con el amor hacia una mujer, de esta manera el poeta expresa prosódicamente el anhelo de estar junto a ella.

El tipo de texto que presenta esta obra, corresponde a la subdivisión silábica de arte mayor, debido a que cada frase del texto presenta más de 8 sílabas y no emplea ningún tipo de figura literaria.

∅ **Melodía:** El tratamiento de los contornos melódicos empleados en esta obra por Modesta Bor son:

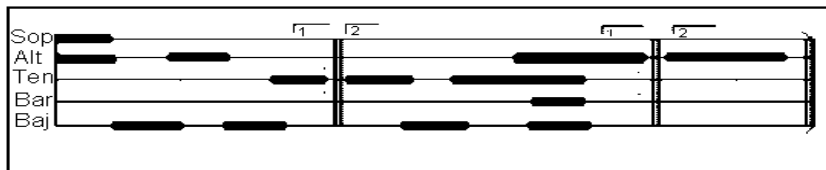
- a) Por grados conjuntos: diatónicos y se encuentran de manera ascendente y descendente

- b) Cromáticos: Las voces presentan cromatismos, con el fin de buscar sensaciones emioláticas,⁶¹ como recurso conector del fraseo melódico volviendo agógica la obra.
- c) Angulosos: En las voces hay presencia de movimientos interválicos de 4ta, 5ta Justa y 6ta menor ascendente y descendente.

La melodía central de la obra es una combinación netamente tímbrica, con sensación atmosférica romántica y sirve de soporte al texto poético. Según Grau (2005) este tipo de tratamientos melódicos son empleados como recurso propio de la polarización.⁶²

La siguiente figura representa el desplazamiento de cada contorno melódico, el orden de las líneas de arriba hacia abajo son: soprano, contralto, tenor, barítono y bajo.

Figura 17. Desplazamiento de la melodía



∅ **Textura:** Este arreglo presenta una textura polifónica con elementos poli rítmicos, que cumplen una función de acompañamiento de manera asimétrica. En el transcurrir de la obra la arreglista hace un juego de textura tímbrica, en donde el motivo principal es distribuido en diferentes voces, tal y como vemos en la figura anterior. (ver figura 17).

∅ **Armonía:** Esta obra maneja un lenguaje armónico funcional (T-S-D). En la primera parte, al inicio del primer compás, el F# que esta en la voz del barítono cumple la función de generar color al acorde. Este tipo de estructura armónica es tradicional en la música popular.⁶³

⁶¹ "pregunta"., disponible en <http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070804051320AAitUYQ>. Recuperado el 12 de Agosto de 2007

⁶² Grau, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005 p 126

⁶³ Quesada, V. (2007, 3 de Septiembre), Asesoría de trabajo de grado, Bucaramanga.

Figura 18. Nota de color, barítono (compás 1)

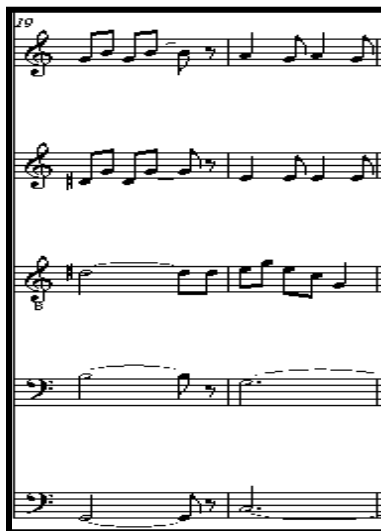
La entrada de las sopranos y contraltos es en tónica de forma delicada y romántica. Hay presencia de la combinación armónica de funciones subdominante y dominante entre las demás voces.

En el compás 8, el bajo retoma la melodía en función tónica a través de un contorno diatónico ascendente modulando al sexto grado.

Cadencias auténticas:

En el compás 20, el V va a do mayor en cadencia auténtica. Y en el compás 40, el IIb (segundo grado bemol) sustituye el V.

Figura 19. Cadencia auténtica. Comp. 20



V - (III) Do

Figura 20. Cadencia auténtica. Comp. 40



DD - II - II7 - T - Cmaj 7-9

La anterior descripción nos permite determinar el concepto polifónico que empleaba Modesta Bor en sus arreglos de música coral.

∅ **Ritmo:** Al inicio de la primera parte (compás 1 al 19), el tratamiento rítmico y el contrapunto armónico-melódico de las voces masculinas, son soporte armónico de las femeninas; creando una especie de diálogo musical, entre voces cada uno de los bloques sonoros.

En la segunda parte (compás 19 al 35) el contra-canto de los bajos genera un soporte tímbrico para el texto, y el clímax es presentado en el compás 28, donde se recopila de una manera delicada fuerza y firmeza de la intencionalidad de la obra por el texto, debido al acorde subdominante que realizan todas las voces. Posterior al clímax, aparece una sensación de reposo en el compás 29 con la delicada intervención de la melodía de las contraltos.

∅ **Métrica:** El Valse Atardecer esta escrito en compás $\frac{3}{4}$

∅ **Tempo:** El tempo de esta vals por ser una danza, favorece a que el carácter sea delicado romántico y cadencioso. Por lo tanto la arreglista ha determinado que se interprete en $\text{♩} = 96$.

SUGERENCIAS PARA ABORDAR EL MONTAJE DE LA OBRA

∂ **Marcación:** Para abordar esta obra, la marcación es cadenciosa, y atmosférica. El primer tiempo de marcación posee un carácter intencional o anticlimático, mientras que el segundo y tercero manejan un peso sonoro de liviandad. Para lograr comprender este juego de sensaciones, fué necesario recurrir a ejercicios con acentos desplazados, y su carácter fuera más expresivo y buscara sensación atmosférica, con el fin de reforzar y comprender el planteamiento de las sensaciones.

∂ **Voces:** Unas de las dificultades vocales más frecuentes en el montaje de esta obra, es la homogenizar el color sonoro en las diferentes voces. Para ello se tuvo en cuenta el carácter y la fuerza sonora de cada contorno melódico, es decir la polarización de cada una de las voces, con el fin de enriquecer su expresividad así como los fraseos respiratorios que permitan plantear líneas melódicas expresivas y fluidas. Para lograr este balance sonoro, se realizaron diferentes ejercicios de técnica vocal buscando homogenizar el color por cuerdas de forma separada. Para completar este trabajo vocal, se trabajó en conjunto dando prioridad a la voz que tuviera la melodía.

∂ **Fraseos:** En la melodía, los fraseos respiratorios están sugeridos según el tempo y la relación que tenga cada voz con el texto, es decir si son extensos y expresivos, dinámicos y climáticos, etc. De acuerdo a lo anterior fué necesario

realizar ejercicios de fortalecimiento respiratorio intencional asociados a la prosodia y desde luego al canto fluido de cada contorno melódico.

δ Fonética: Para buscar el equilibrio adecuado entre los ataques y la dicción vocálica y consonántica de la obra, 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).⁶⁴ Hasta lograr la interpretación adecuada a las líneas melódicas.

Unidad: Para alcanzar la homogenización del color, el grano vocal y las intencionalidades sonoras, con el fin de lograr la unidad en cada cuerda, fué necesario trabajar diferentes ejercicios de técnica vocal, de manera que cada cuerda lograra unificar una misma intención al cantar y siempre se le diera la importancia a la melodía principal que es distribuida en las voces. Los ejercicios de técnica vocal realizados permitieron la comprensión del peso según la función de cada cuerda (acompañamiento).

⁶⁴ Skinner Moreno, C. (2006), *Trabajo Presentado como requisito para optar el título de MAESTRO EN MÚSICA con énfasis e DIRECCIÓN CORAL.* (Trabajo de Grado), Bucaramanga, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Carrera de Música.

2.5 ANÁLISIS COMPLETO

2.5.2 TITULO: *Mañana Ajena*, es una canción polifónica para coro mixto SATB. En 1971 la compositora y arreglista Modesta Bor, recibió el Premio Municipal de Música.⁶⁵

§ **FORMA:** En esta obra existen dos principios fundamentales en la estructura de la forma:

1. Repetición de motivos melódicos en una misma sección.
2. Motivos libres que hacen contraste con los motivos melódicos repetitivos.

Según el maestro Adolfo Hernández, así haya una forma específica, la compositora elabora una forma particular a partir del "*material de trabajo*".⁶⁶ Este es desarrollado en el transcurso de la obra y utiliza a manera de recurso tímbrico un tratamiento motivico melódico particular.

§ **GÉNERO:** Canción, con influencia madrigalista venezolana, desde el manejo prosódico (relación texto-música), los cuales son visibles y audibles en el estudio cercano de esta obra.

§ **AUTOR:**

Música: Modesta Bor

✍ Nació el 15 de Junio de 1926, en Juan Griego Estado de Nueva Esparta, Venezuela, y murió en el año 1998⁶⁷. En su pueblo natal, Modesta recibió las nociones elementales de teoría y solfeo con Luis Manuel Gutiérrez y de piano con Alicia Caraballo Reyes. Egresó en 1959 de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas con el título de maestra compositora.⁶⁸

En 1951 presenta el examen de su décimo año de piano, sin embargo, ese mismo año, contrajo una grave enfermedad en ambas manos y piernas. Su dolencia no le permitió ofrecer el concierto de grado, ni desarrollar su prometedor carrera como intérprete. Fue posteriormente, al regresar de Moscú, cuando le otorgaron el título

⁶⁵ "Modesta Bor," Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2007., disponible en <http://es.encarta.msn.com> © 1997-2007 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos., recuperado el 16 de marzo de 2007.

⁶⁶ Hernández, A. (2007, 28 de Septiembre), Asesoría de trabajo de grado, M., Bucaramanga.

⁶⁷ "Efemérides de 1926" (2000) (en línea), disponible en: <http://www.aldeaeducativa.com/efemerides/efemerides.asp?which1=1926>, recuperado: 20 de agosto de 2007.

⁶⁸ "Modesta Bor," Enciclopedia Microsoft® Encarta® Online 2007.<http://es.encarta.msn.com> 1997-2007 Microsoft Corporation. Recuperado el 7 de septiembre de 2007.

de Profesora Ejecutante de Piano, a instancias de la Profesora Elena de Arrarte. En julio de 1959, con la *Suite en tres movimientos* para Orquesta de Cámara, obtiene de las manos de Vicente Emilio Sojo el título de Maestro Compositor.

De manera paralela a sus estudios musicales, Modesta dió inicio a una amplia actividad en los campos de la musicología y la docencia. Entre 1948 y 1951 trabajó en el Servicio de Investigaciones Folclóricas Nacionales, como Jefa del Departamento de Musicología. Posteriormente, ejerció la docencia musical en diferentes escuelas primarias y secundarias de la capital, llegando incluso a dirigir coros de Niños de las Escuelas Municipales de Caracas. Después de egresar de la Escuela de Música, se dedicó por completo a la composición y en 1960 viaja a Moscú, con la idea de realizar estudios de Postgrado en el Conservatorio Tchaikowsky. Después de escuchar una de sus obras en una audición privada, el afamado compositor Aram Kachaturián acepta gustosamente a Modesta Bor en su cátedra de Composición.

Las primeras obras de Modesta Bor están enmarcadas dentro del pensamiento de la escuela nacionalista venezolana. Ejemplos claros se observan en la *Suite Criolla* para piano, en la *Suite para Orquesta de Cámara* y en la *Sonata para Viola y Piano*. En etapas posteriores sus obras buscan un lenguaje propio, contemporáneo, acorde con las nuevas tendencias. A partir de la década de los sesenta, se trasluce la búsqueda de nuevas sonoridades en obras como el *Segundo Ciclo de Romanzas* para contralto y piano, la *Sonata para violín y piano* y sus obras corales *El Pescador de Anclas* y *Regreso al Mar*. La década de los setenta marca el inicio de una búsqueda hacia la atonalidad. La *Imitación Serial para Cuerdas* (1974), el tríptico coral *Manchas Sonoras* (1975), y *Acuarelas* para orquesta de cuerdas (1986) son sólo algunos ejemplos de sus obras atonales desligadas de la tendencia o línea nacional.⁶⁹

§ CARACTERÍSTICAS GENERALES:

♩ **Tonalidad:** La mayor

♩ **Rango Total de la Obra:**

Figura 21. Rango Total:



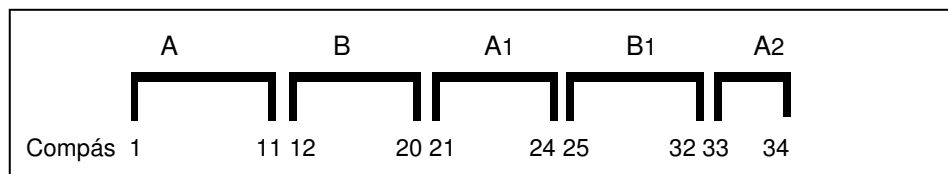
⁶⁹ "Modesta Bor" (2000) (en línea), disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Modesta_Bor, recuperado: 28 de agosto de 2007

§ CARACTERÍSTICAS DE LA ESTRUCTURA:

La *Mañana Ajena* esta concebida dentro de una estructura que presenta un tratamiento armónico libre y abierto; y es constituida por cinco secciones (frases), las cuales son contrastantes entre si incluyendo la coda. Se caracteriza por que cada una de las partes tienen un texto diferente pero algunas de ellas presentan “*material*” armónico similar .



La obra se encuentra organizada de forma binaria con secciones de frases complementarias a las frases principales

Figura 22. Estructura La mañana ajena



Ritmo y Melodía

Esta canción es la mezcla de tres materiales o elementos rítmico-melódicos, los cuales se desarrollan en las diferentes partes ó secciones de la siguiente manera:

1. El movimiento ondulatorio de , las cuales prevalecen en las secciones A - A1 y A2, siendo estas partes impares de la obra.
2. Notas repetidas, predominan de manera dispersa en secciones B – B1. Estas partes son evidentemente variables al material primario.
3. Aceleración rítmica, es generada por , se presentan en todas las secciones. Este recurso rítmico favorece al contexto de la letra del poema, dejando clara la imagen de la frase trabajada. Este tipo de aceleración se caracteriza por ser utilizado en los terceros ó últimos tiempos de compás.

Sección A

La compositora hace uso de materiales (ó tipos de melodías que se utilizarán más adelante) como recursos para desarrollar la primera sección.

En la siguiente figura, aparece el elemento principal como material de trabajo compositivo, y se caracteriza porque presenta un gesto descendente que vuelve a subir, generando una onda melódica. Este movimiento se manifiesta de la misma manera en las secciones A – A1 y A2

Figura 23. Material de trabajo principal de la sección A (Compás 1-4)

Elemento ó recurso principal (material de trabajo)

The musical score for Figure 23 is presented in four staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a melodic phrase in 4/4 time. The lyrics are "El día azul y blanco las la ro ra". An arrow points to the first measure of this phrase. The second and third staves are piano accompaniment for the right hand, with lyrics "B.C.H." and "la ma". The bottom staff is the piano accompaniment for the left hand, with lyrics "B.C.H." and "la ma ña ra, ma". The score includes dynamic markings like "p" and "f".

En la siguiente figura, el material primario presenta una transformación ó variación, la compositora hace uso de repeticiones. Para este momento, rítmicamente se muestra la utilización de *corcheas* y *fusas* como la figura musical la cual permite de manera sutil, acelerar el tempo de la frase favoreciendo el texto e intercalarse con el material principal. De esta manera realiza una especie de escalera o progresión armónica de manera ascendente que finalmente lleva la frase de esta primera sección a un punto climático, y nuevamente retoma la idea melódica del elemento principal.

Figura 24. Transformación del material primario (compás 3-8)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (C), Tenor (B), Alto (A), and Bass (A). The score is in 4/4 time and features lyrics in Spanish. A diagonal line connects the bass line (A) to the soprano line (C), indicating a melodic transfer. Labels D and E point to specific climactic and undulatory moments in the soprano part. Dynamics include *p cresc.*, *mf*, and *mp*.

En (A), el bajo lanza una pregunta a través del texto, la cual es respondida por el tenor y la contralto (B). Luego pasa al soprano (C) y responde en clímax (D) con las mismas notas utilizadas en el bajo como melodía; en (E) retoma el movimiento ondulatorio utilizado inicialmente.

La conclusión de esta parte es: pregunta lanzada por el bajo, hace un recorrido a través de una progresión armónica para llegar a una parte climática, basándose en un proceso imitativo que inserta entre las partes melódicas (ó voces externas), un desarrollo que se realiza tomando como referencia el elemento principal.

Posteriormente, a partir del compás 9, la armonía es más “tranquila”, y es retomado nuevamente el movimiento melódico ondulatorio, pero esta vez en el tenor, nuevamente se genera las semicorcheas y llegan a una semicadencia.

Según el maestro Adolfo Hernández, percibe que el carácter de esta sección A, tiende a ser inestable, irregular, asimétrica (8 compases), con estructura armónica abierta y que presenta un final.⁷⁰

Sección B

Para el desarrollo de esta segunda sección, la compositora utiliza el recurso del elemento “nota repetida”.

Figura 25. Utilización de nota repetida (compás 12)

The image shows a musical score for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The music is in 3/4 time and features a dynamic marking of *mf*. The lyrics are: "rí o — El aci ea na lla. ra yoa, d". A large oval is drawn around the notes in measure 12 across all four staves, highlighting the use of a repeated note. The notes in measure 12 are: Soprano (G4), Alto (F4), Tenor (E4), and Bass (D4).

El material de la sección B cambia con relación a la sección A, pero tienen en común la tendencia a fusionar progresiones de forma armónica “preguntas y respuestas” que lleven a un clímax.

En esta sección se hacen presentes fragmentos con uso de texturas polifónicas y homofónicas. La primera, en el manejo de secuencias rítmicas imitativas, y la última, en el final de la frase, cerrando la sección en semicadencia.

⁷⁰ Hernández, A. (2007, 28 de Septiembre), Asesoría de trabajo de grado, M., Bucaramanga

El fragmento polifónico.

La siguiente figura, muestra esta descripción: en “a”, existe una secuencia rítmica que se repite en “b”, haciendo una preparación para un momento climático que se manifiesta en “d”. Así mismo, “c” presenta una secuencia parecida rítmicamente a “e”. Este fragmento de la sección B utiliza figuras de corcheas y fusas con el fin de lograr una aceleración del tiempo favoreciendo el texto.

Figura 26. Secuencias y clímax de la sección B (Compás 15-20)

The figure shows a musical score for four staves. The lyrics are: *luz ba, el cas to de los pá ja ros, de los pá ja ros, de los pá ja ros, luz ba.* The score is annotated with letters 'a', 'b', 'c', and 'd' pointing to specific rhythmic patterns. The first two staves are marked as 'Polifonía' and the last two as 'Homofonía'. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *dim.*

Es probable que los intervalos de cuartas y quintas justas que hacen parte de la frase “*El canto de los pájaros*”, tengan la intención y la relación de llevar una imagen del sonido real del canto de un ave.⁷¹

⁷¹ Hernández, A. (2007, 28 de Septiembre), Asesoría de trabajo de grado, M., Bucaramanga

Sección A1

En esta parte A1, el elemento principal es retomado en la voz del tenor. Esta sección, posee una estructura simétrica por ser conformado solo de 4 compases, y tiene como función conectar melódicamente la sección anterior (B) con la parte climática principal que es la sección B1.

Con relación a la sección anterior (B), en la sección (A1), se invierte la función de las voces que llevaban la melodía, es decir, a partir del compás 21 las voces superiores ahora son las que mantienen la melodía de las voces inferiores, a través de notas tenidas.

Figura 27. Paralelo de las secciones B y A1 (Compás 15-20)

Sección B voces superiores con melodía

Sección A1 voces inferiores con melodía

Sección B1

En esta sección hay presencia de elementos rítmico-melódicos y de imitaciones utilizadas en secciones anteriores. Se conecta con la anterior sección A1 a través de notas tenidas.

La función específica de esta sección es desarrollar el clímax principal de toda la obra, pero para llegar a este; la compositora recurre al material de trabajo (ó motivos) rítmicos anteriores, y estos inducen a las voces externas a desarrollarse buscando que altura del sonido sea cada vez mayor hasta llegar al acorde climático de toda la obra

CLÍMAX PRINCIPAL

The image shows a musical score for a section titled "CLÍMAX PRINCIPAL". It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Spanish. The second staff is another vocal line. The third staff is a piano accompaniment line. The bottom staff is another piano accompaniment line. The score includes markings such as "cresc." and "ppp". Several notes and phrases are circled in red, highlighting key moments in the climactic passage.

El pensamiento compositivo del clímax de esta sección, desarrolla una relación música-texto, debido a que el acorde climático está sujeto a una disposición abierta, y esto tiene relación con la acción de estirar los brazos. Esta percepción puede tener una aproximación hacia el concepto madrigalista, debido a que este recurso era utilizado con frecuencia en obras populares a principios del siglo XX.⁷² Posteriormente, la sección entra armónicamente en deposición cerrada de manera súbita y prevalece las notas tenidas, como quien dice que entran a un reposo cadencial para llegar finalmente a la coda.

El carácter de esta sección es considerablemente dramático y con gran peso intencional sonoro, debido a la relación que presenta la música con el texto.

⁷² Hernández, A. (2007, 28 de Septiembre), Asesoría de trabajo de grado, M., Bucaramanga

Sección A2

Esta última parte de la obra, retoma completamente el material principal a través de BCH, pero se desvanece el sonido y finaliza con calderón en *perdendosi*.

§ ELEMENTOS INTERPRETATIVOS

La melodía central de la obra es un compendio de sonoridades que buscan color y sensación atmosférica que describa un hecho cotidiano y que su armonía tenga relación con el texto. Según Grau (2005) este tipo de tratamientos melódicos son empleados como recurso propio de la polarización.⁷³

δ Armonía

Esta obra maneja un lenguaje armónico tonal en “la mayor”, pero con enlaces en forma modal. Para este caso, se entiende forma modal a la utilización libre de los acordes, a los cambios súbitos de tonalidades cercanas que no se encuentran necesariamente dentro de la tonalidad principal.

Este recurso compositivo es característico de los compositores del siglo XIX, los cuales hacían progresiones de terceras que no estaban relacionadas con la tonalidad original. Este tratamiento es habitual a esta obra, debido a que no hay prioridad de acordes con movimientos resolutivos, sino enlaces de acordes con libre inversión, los cuales armónicamente buscan un objetivo de color del texto y no la función armónica.

En la obra Mañana Ajena prevalecen acordes de 4 notas, los cuales hacen sonidos añadidos para crear puntos neurálgicos de tensión en los acordes y generan notas color.

En toda la obra, las enteradas de las secciones siempre están en la misma nota, a excepción del inicio de la parte B1 que presenta el clímax.

δ **Cadencias en las secciones:**

- En la sección A: se utiliza la semicadencia de V grado, con presencia de un acorde agregado lo cual vuelve agógica la frase.
- Sección B: también hay acorde semicadencial
- Sección A1. la semicadencia termina en tónica

⁷³ Grau, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores., 2005 p 126.

- Sección B1: la cadencia emplea de manera diferente el grupo de acordes, también hay notas añadidas.
- Sección A2. es la cadencia final de la obra

δ Métrica: Esta obra presenta una amalgama de compases $2/4$ - $3/4$ y $4/4$, los cuales son aplicados según la necesidad del texto

Tempo: El tempo de esta canción, favorece a que el carácter sea expresivo, delicado romántico y cadencioso. Por lo tanto la compositora ha determinado que se interprete *andante expresivo*.

SUGERENCIAS PARA ABORDAR EL MONTAJE DE LA OBRA

δ Marcación: Para abordar esta obra, es necesario tener en cuenta los diferentes cambios fuertes de métrica y de tempo; de la misma manera cuidar de las diferentes dinámicas contrastantes. Estas últimas se encuentran de dos formas en la obra: explícitas demarcadas en la partitura, e implícitas generadas por la disposición de los acordes, lo cual hace la melodía cadenciosa, y atmosférica.

También es necesario tener en cuenta el uso de diferentes elementos de movilidad sonora y rítmica de la obra: *cresc.*, *dim.*, *p.*, *mf.*, *f.*, y *pp.*, esquema de marcación acorde a las articulaciones: acentos, *legato* y *portato*.

Para lograr comprender este compendio de conceptos mencionados anteriormente, es necesario recurrir a ejercicios de dirección con diferentes niveles de exigencia, los cuales involucren varios campos de acción, como son: expresividad en el gesto, carácter en la marcación, marcación de compases compuestos y con amalgamas, cambios súbitos, etc.

δ Voces: Unas de las dificultades vocales más frecuentes en el montaje de obras arregladas o compuestas por la compositora Modesta Bor, es la homogenización del color sonoro en las diferentes voces. En esta obra existen diferentes problemas de afinación dados principalmente por la utilización de acordes disonantes, choques armónicos y líneas melódicas angulosas. Para facilitar el proceso del montaje de la obra, es necesario realizar ejercicios vocales que exijan a los coristas el desarrollo del carácter, fuerza y seguridad sonora al momento de cantar cada contorno melódico, buscando la polarización de cada una de las voces, con el fin de enriquecer su expresividad así como los fraseos respiratorios que permitan plantear líneas melódicas expresivas y fluidas.

δ Fraseos: En la melodía, los fraseos respiratorios están sugeridos según el tempo y la relación que tenga cada voz con el texto, es decir si son extensos y expresivos, dinámicos y climáticos, etc. De acuerdo a lo anterior es necesario realizar ejercicios de fortalecimiento respiratorio intencional asociados a la prosodia y desde luego al canto fluido de cada contorno melódico.

δ Módulo: Esta composición presenta diferentes inconvenientes en cuanto a la homogenización del color, el grano vocal y las intencionalidades sonoras, debido al constante cambio de compás y de métrica. Con el fin de lograr la unidad en cada cuerda, es necesario cantar con frecuencia las secciones hasta lograr apropiarse de la obra, y cuidar los puntos neurálgicos que unen las frases. Por consiguiente es recomendable trabajar diferentes ejercicios de técnica vocal, de manera que cada cuerda logre unificar una misma intención al cantar sin perder la melodía principal.

3. AGRUPACIÓN CORAL AGGLOS

3.1 CONTEXTO GENERAL

El trabajo con el la agrupación Coral Agglos lo inicié en el segundo semestre del 2006, gracias al apoyo de un grupo de amigos que deseaban aprender a cantar y anhelaban poner su talento al servicio de la música.

3.2 CONTEXTO HISTÓRICO

Esta Agrupación está conformada por aficionados de la música, estudiantes de diferentes carreras, tales como: ingenierías, idiomas, veterinaria, administración, contaduría entre otras. Se dió origen a este proyecto con el fin de brindar la oportunidad de incursionar en el canto coral a quienes no tenían conocimientos previos musicales y desearan iniciar un proceso de formación para alcanzar el objetivo de formar una Coral. De esta manera fué posible vincularlos como parte del proyecto de grado.

Desde septiembre del 2006, se inició la rigurosa tarea de iniciar la agrupación, y ensayar obras de carácter folclórico y clásicas acordes a las posibilidades vocales. A medida que transcurría el tiempo, algunos de sus integrantes tuvieron que retirarse debido a dificultades académicas presentadas en sus carreras, y responsabilidades personales lo cual les impedía cumplir con el horario establecido. Esto produjo desequilibrio en la agrupación y fue necesario recurrir a personas con conocimiento musical para lograr reforzar y apoyar el trabajo realizado, sin duda alguna, los vocalistas antiguos lograron mayor seguridad en el momento de interpretar las obras.

El principal deseo de continuar con esta actividad coral es impulsar el movimiento coral en nuestro departamento y en nuestro país, y hacer escuela del arte musical recreando la imaginación a los mismos coristas y oyentes con armoniosas melodías propias de las diferentes culturas a nivel mundial.

3.3 CONTEXTO MUSICAL

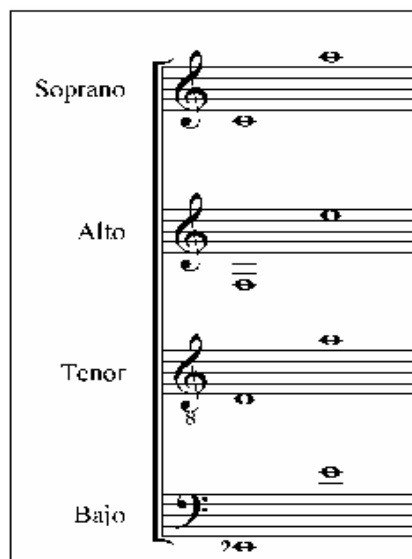
Integrantes

En la actualidad la agrupación Coral Galos, cuenta con la asistencia de 8 vocalistas y las obras trabajadas se encuentran en formato mixto arregladas para 4 voces.

Cuerda	Cantidad de Voces
Sopranos	2
Contraltos	2
Tenores	2
Bajos	2

Rangos

Figura 28. Rango del Coro Gustavo Gómez Ardila



Organización

Los ensayos de la Agrupación Coral Agglos, están programados en la Iglesia Casa de Restauración Familiar ubicada en la Calle: 19 No 32-33 los días Viernes de 4 a 6:00 p.m.

3.4 ANÁLISIS DE SUPERFICIE

3.4.1 TÍTULO: *Cantate Domino*

§ **GÉNERO:** Este Motete, según Copland:” se clasifica dentro de la cuarta forma fugada, la cual se caracteriza por ser una composición vocal breve con texto sacro.⁷⁴

§ **FORMATO:** Composición a cuatro voces mixtas (SATB) con acompañamiento de órgano y continuo.

§ **AUTOR:** *Hans Leo Hassler*

⌘ Compositor y Organista Alemán del Renacimiento y del Barroco Temprano. Nace el 26 de Octubre de 1564 en Nuremberg y Muere el 8 de Junio de 1612 en Frank Furt an Mai.

⌘ Desde niño inicia sus estudios musicales, orientado por su padre que era organista. En 1584 viaja a Italia y complementa sus estudios sobre polifonía coral en la escuela de Viena.⁷⁵

⌘ Durante sus primeras composiciones, emplea técnicas policorales (ver glosario), texturas contrastantes y cromatismos. Posterior a viaje en Italia, la mayor parte de su música religiosa es conservadora, usando la polifonía lineal a manera de Palestrina.⁷⁶

⌘ Esta es una época considerada como una de las mas influyentes dentro del contexto socio histórico, debido a la reforma de la iglesia, por esto se determinó la producción musical de Hassler, ya que al ser creyente practicante de la iglesia protestante, se vio limitado a encontrar un carácter particular compositivo, debido a la presión del catolicismo, que también le exigía pertenecer de manera directa a su dogma. Toda esta disyuntiva de clero, hizo que este compositor encontrara un estilo particular, desarrollando un lenguaje común para las dos tendencias religiosas.⁷⁷

⁷⁴ Copland, Aron (2007)., *COMO ESCUCHAR LA MÚSICA*. Edit. Brevarios, PG 166, México 2002

⁷⁵ R.Torres *LA MÚSICA*, Ediciones, Viladomant 247, Barcelona 29 Bulmne milanesat, 21-23 Barcelona. Pag 17

⁷⁶ “Hans Loe Hassler”, disponible en [http://www.cpd.org/wiki/index.php/Cantate_Domino_a_4_\(Hans_Leo_Hassler\)](http://www.cpd.org/wiki/index.php/Cantate_Domino_a_4_(Hans_Leo_Hassler)). Recuperado el 2 de marzo de 2007.

⁷⁷ “Protestantismo”. disponible en <http://en.wikipedia.org/wiki/Protestant>. Recuperado el 2 de marzo de 2007.

COMENTARIO SOBRE EL CONTEXTO DE LA OBRA Rococó Alemán

En Europa el género musical de los protestantes “El Coral”, fué influenciado en gran parte por escuela Italiana. El instrumento esencial para la liturgia, era el órgano y algunas veces acompañado por un reducido grupo de cámara o continuo, con el fin de enriquecer la sonoridad de las obras.⁷⁸

Para este periodo la escuela Italiana tenía gran influencia musical en cuanto a música sacra, debido a la responsabilidad y compromiso que representaba siendo Roma la capital y fuente de creación de grandes formas musicales como misas, motetes, salmos, corales luteranos, entre otros. Desde 1602 Hassler asumió algunas veces el compromiso de cumplir con el deber de Organista titular de Praga y compuso gran variedad de repertorio que era exigido en la época, dentro de mandatos eclesiales.⁷⁹

§ TEXTO:

∅ El texto de esta obra esta en idioma Latín y se encuentra basado en el salmo 95. Según Willmington (1995) Pag. 139, este salmo es catalogado como uno de los 70 salmos de carácter Devocional, debido a las promesas espirituales que describe para todos los creyentes, que fundamentan su vida en la Ley de Dios y que considera indispensables para su crecimiento espiritual.⁸⁰

∅ Así mismo, este escrito sagrado, es considerado como un salmo de Alabanza responsorial, desde el versículo 1 al 3 de la Sagrada Biblia, debido a la solemnidad que este posee, en comparación con los demás salmos.⁸¹

∅ El Teólogo y Filósofo David Lindarte afirma que este salmo se estructura en tres partes así:

- a). 1 Parte: Vrs.1 al 6: Invitación al Pueblo elegido Israel, a la alabanza de Jehová en el templo.
- b). 2 Parte: Vrs 7 al 10: Invitación a las Naciones a Alegrarse delante de Dios.
- c). 3 Parte: Vrs 11 al 14: Invitación a la Naturaleza a Alabar a Dios su Creador quien gobierna todo el mundo con su Justicia.⁸²

⁷⁸ “La música Barroca”, disponible en <http://www.gratisweb.com/departamentomusica/barroco.htm>., recuperado el 20 de marzo de 2007.

⁷⁹ Randel Don Michael .,(2007). Diccionario Harvard de la Música, , Editorial DIANA, México, pg 217

⁸⁰ Willmington, Harold. (2007). L. Auxiliar Bíblico Portavoz. p. 139, Editorial Portavoz, 1995.

⁸¹ “Rítmicos africanos”.<http://www.franciscanos.org/oracion/salmo095.htm>., recuperado el 9 de abril de 2007.

⁸² Lindarte David. Teólogo y Filósofo, (14 de febrero de 2007), entrevistado por Arévalo, M., Bucaramanga.

CANTATE DOMINO – Traducción⁸³

Latín

Cantate Domino, canticum novum;
cantate Domino Omnis terra
Cantate Domino, et benedicite
nomini eius:
annuntiate inter gentes gloriam
eius,
in omnibus populis mirabilia eius.

Español

Cantar al Señor una nueva
canción; cantar al Señor toda la
tierra
Cantar al Señor y bendecir su
nombre: anunciar su salvación
día a día
Anunciar entre las naciones su
Gloria, y sus maravillas a toda la
gente

§ ESTRUCTURA:

Cantate Domino presenta tres secciones, cada una tiene un texto diferente y así mismo presenta un estilo rítmico-armónico diferente. La primera se desenvuelve dentro de un marco homofónico primando el concepto armónico sobre el melódico y se desencadena en un movimiento de contracantos con un estilo fugado.

La segunda parte se desarrolla en compás $\frac{3}{4}$ (tempus perfectum) con intencionalidad homofónica, en la primera sección y en la segunda el tratamiento melódico en intervalos de terceras ascendentes y cuartas descendentes son propiamente del estilo modal de la época y con un estilo armónico a base de acordes⁸⁴ y la tercera retoma el compás del tempo inicial y el mecanismo de contracantos de la primera sección y finaliza con homofonía.

Durante esta tercera sección, en el compás 38 existe una preparación progresiva para llegar al clímax, a través de una disposición cerrada con sonoridad aguda en todas las voces. El clímax del compás 39, aparece con una alteración en el modo, utilizando un Si bemol que da lugar al cambio de modo jónico a mixolidio, preparando progresivamente el punto de mayor tensión (clímax) y terminando su desarrollo en el compás 40, donde modula al quinto grado modal.

⁸³ "Hans Leo Hassler". disponible en [http://www.cpd.org/wiki/index.php/Cantate_Domino_a_4_\(Hans_Leo_Hassler\)](http://www.cpd.org/wiki/index.php/Cantate_Domino_a_4_(Hans_Leo_Hassler)). Recuperado el 3 de mayo de 2007.

⁸⁴ Copland, Aron (2007)., *COMO ESCUCHAR LA MÚSICA*. Edit. Brevarios, PG 166, México 2002.

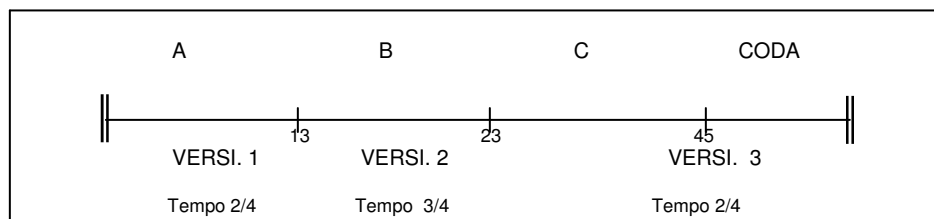
Figura 29. Ejemplo cambios modo, compases 38 – 40



Los contornos melódicos de esta obra se desarrollan a través de sensaciones diatónicas y sensaciones cromáticas, esto hace que la sonoridad de la obra plantee 3 secciones contrastantes, la cual supone un tratamiento polarizante de cada uno de los contornos melódicos para lograr homogenizar la intencionalidad con respecto al texto y al pensamiento compositivo.

La obra presenta forma fugada vocal⁸⁵ ternaria simple, las tres estrofas, son los tres primeros versículos del salmo 95

Figura 30. Estructura Cantate Dómino



⁸⁵Copland, Aron (2007)., *COMO ESCUCHAR LA MÚSICA.* Edit. Brevarios, PG 166, México 2002

3 CARACTERÍSTICAS GENERALES

∅ **Tonalidad:** Modo Jónico, con progresiones modales y enlaces con sensación armónica tonal.⁸⁶

∅ **Rango Total de la Obra:**

Figura 31. Rango Total:



SUGERENCIAS PARA ABORDAR EL MONTAJE DE LA OBRA

∅ **Marcación:** A medida que pasaba el siglo, en el tempo se permitía mayor flexibilidad, y por consiguiente se presentaban problemas métricos que solían causar gran dificultad al intérprete, estos problemas son ciertos trozos que escritos en un compás binario (4/4 o 2/4) contienen o desembocan en compás ternario (3/4 ó 3/1).⁸⁷

Para el caso particular de esta obra se presentan algunos problemas de marcación tales como: cambios de compás, entradas en diferentes tiempos de compás (implicando diferentes usos de levares), acentos desplazados, dinámicas implícitas generadas por las disposiciones en los acordes.

Para solucionar este problema, es necesario insistir en precisar y tener claro el gesto para que el coro pueda comprender el sentido interpretativo que se quiere lograr, así mismo trabajar diversos ejercicios de técnica vocal, para homogenizar el color vocal necesario para interpretar esta obra.

⁸⁶ Hernández, A. (2007, 9 de mayo), Asesoría de trabajo de grado, M., Bucaramanga

⁸⁷ Garretson, Robert. *Choral Music. History, style and performance Practice*. New Jersey, Prentice may. 1993, pg 162

Figura 32. Ejemplo cambios de compás, compases 12 –15



δ Voces: Debido tratamiento sonoro de esta obra, y con el fin de obtener el equilibrio de las voces, se recomienda realizar el montaje teniendo en cuenta los contornos melódicos y las dinámicas implícitas, las cuales resultan de las relaciones prosódicas y el tratamiento suave y anguloso de cada línea melódica, característica de la música del rococó.

δ Fraseos: Los fraseos respiratorios se encuentran demarcados en la partitura de dos formas, la primera es por medio de silencios en los finales de las frases y segunda por medio de cesuras respiratorias. Es importante realizar las respiraciones de manera adecuada para dar continuidad al sentido de la frase. Para lograrlo, se recomienda flexibilizar el contorno melódico (polarización) de cada una de las voces por separado, hasta que cada una logre mantener la intención y el fraseo correcto.

Existen dos tipos de silencios que se manejan en esta obra: silencios articulatorios de intencionalidad, debido a la forma como se maneja la sensación de secuencia (tejido consecuente) en algunos compases provocados por el movimiento fugático y también porque este tipo de silencios ayudan a resaltar en algunos momentos la voz principal de modo que es posible matizar el bloque armónico. El segundo tipo de silencio es de reposo de frase total, que en esta obra se encuentran ubicados al finalizar las frases gramaticales, con sensación de reposo, dinamizando la intención afirmativa que va relacionada con el texto.

δ Fonética: Para lograr homogenizar la obra, es necesario acudir al recurso de la audición de diferentes intérpretes, de tal manera que el coro pueda tener un ejemplo vocal y fonético, que permita acercarse más al verdadero sentido estilístico de la obra. Al mismo tiempo trabajar ejercicios vocales que permitan conservar el grano vocal y lograr una sonoridad más resonante y proyectada.

δ Unidad: Debido a que la obra presenta diferentes secciones que van muy relacionadas con el texto, el trabajo a realizar consiste en reforzar con detenimiento la coherencia de la sonoridad vocal, del texto y la música, para lograr afianzar el sentido musical, y teniendo en cuenta lo anterior trabajar diferentes puntos de unión entre las secciones que permitieran flexibilizar las debidas articulaciones planteadas en la partitura y así lograr una coherencia en la interpretación.

δ Temática: El significado de la obra es muy valioso por la importancia en el contenido del texto, por el hecho de ser un salmo relevante en el rito eclesial, el salmo es catalogado como el más solemne de los salmos por la semántica que presenta. Antes de comenzar el montaje, el trabajo a realizar por parte del director se basa en contextualizar el significado e ilustrar a través de imágenes y comentarios, la riqueza conceptual del salmo para facilitar la percepción de la intención de la obra y así lograr interpretar y transmitir correctamente la verdadera esencia.

3.4 ANÁLISIS DE SUPERFICIE

3.4.2 TÍTULO: Halleluiah

§ **GÉNERO:** Sacro Litúrgico. Este Halleluiah, Probablemente, fué una de las composiciones realizadas en Leipzig, donde continuamente le exigían componer obras sacras y profanas para los diferentes compromisos de su oficio.⁸⁸

§ **AUTOR:** *Johan Sebastian Bach*

∅ Nace el 21 de marzo de 1685 en Eisenach - Alemania y muere el 28 de Julio de 1750 en Leipzig.⁸⁹

∅ Es considerado pionero de la música selecta de la época por su profundidad intelectual, belleza artística, técnica, estilo e incomparable extensión musical. Sus obras llegaron a la cima universal siendo reconocidas con un alto nivel compositivo. Bach fué motivo de inspiración para los compositores posteriores.

∅ Desde niño, su inclinación por la música era notoria debido a la motivación que tenia por parte de su extraordinaria familia musical, lo cual lo condujo a estudiar órgano, siendo este uno de los instrumentos más representativos de su carrera como compositor.⁹⁰

∅ Desde los 15 años perteneció a la prestigiosa escuela de S. Miguel en Lunenburgo donde fortaleció sus conocimientos, allí fue corista y director del coro infantil, a los 18 fué violinista de la orquesta del conde Juan Ernesto de Weimar. En 1703 fue maestro de capilla de Amstard, y allí se dedicó a la composición y al estudio de órgano.

∅ En 1723 parte para Leipzig a ocupar el cargo que ejerció hasta el día de su muerte "Cantor de la iglesia de Santo Tomás y Director de música de la Universidad": Cumplió rigurosamente con los deberes encomendados, de esta manera encontró formas de realizar algunos viajes, entre esos, emprendió hacia la corte de Federico el Grande, llegando a Postdam el 7 de Mayo de 1747, acompañado de su hijo Emmanuel.⁹¹

⁸⁸ Basso, Alberto, "I La Época de Bach y Andel".Madrid, Turner libros S.A.,1999. P.130

⁸⁹ Ibíd.,. P.117

⁹⁰ Orta Velásquez, Guillermo."100 Biografías en la Historia de la Música". Edición Joaquín Porrúa 1962. Disponible en Internet: [<http://www.geocities.com/fcueto/Musica/JSBach.htm>].

⁹¹ Restrepo Valencia,D.(2007). Notas sobre la vida y obra de Bach: 20 estaciones de la tertulia"Divertimento" en la vida y obra de Johann S Bach. Medellín, 2000 y 2001.Pág: 38 Disponible en el catálogo en línea de la Biblioteca de la Universidad Antioquia:[http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/13/13_1084756332.pdf]. recuperado el 12 de sep del 2007.

∅ La causante de su partida fue una enfermedad de la vista, la cual empeoró hasta dejarlo completamente ciego, y el martes 29 de Julio de 1750 a las ocho y cuarto de la noche, falleció.⁹²

COMENTARIO SOBRE EL CONTEXTO DE LA OBRA Y EL ESTILO COMPOSITIVO DE BACH.

Con el Barroco, la música alemana alcanza las cortes en las que permanece hasta nuestros días. El gran móvil del de este período musical es la religión. Se da en Kantorei (coro que actúa en la Iglesia). El gran género musical de los nuevos protestantes alemanes sigue siendo el Coral.⁹³

Basso,⁹⁴ (1999) ha dicho que la música tonal comenzó con Bach, trabajaba polifonía coral basado en la sonoridad de órgano y tenía una inclinación a mantener en los pedales el *tema (sujeto)*, éste era presentado normalmente con una duración de cuatro compases. Posterior a la exposición del tema principal, las voces complementarias (contra-sujeto) se desarrollaban en modulación a la dominante del *tema* principal.⁹⁵

El siguiente, es el análisis armónico, melódico e interpretativo de la obra *Halleluiah*. Para ello se tomó en cuenta la información suministrada por diferentes fuentes a cerca del estilo compositivo de Bach.

∫ CARACTERÍSTICAS GENERALES:

∅ **Tonalidad:** Mib Mayor, modulación hacia el quinto grado

∅ **Rango Total de la Obra:**

Figura 33. Rango Halleluiah



⁹² Ibid. p 91/[<http://www.geocities.com/fcueto/Musica/JSBach.htm>].

⁹³ Clásicos de Clásicos, (1945), "Juan Sebastián Bach", Productos especiales de discos CBS.

⁹⁴ Basso, Alberto, "I La Época de Bach y Andel".Madrid, Turner libros S.A., 1999. P.21

⁹⁵ Restrepo Valencia, D. (2007). Notas sobre la vida y obra de Bach: 20 estaciones de la tertulia "Divertimento" en la vida y obra de Johann S Bach. Medellín, 2000 y 2001. Pág: 9 Disponible en el catálogo en línea de la Biblioteca de la Universidad Antioquia:[http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/13/13_1084756332.pdf], recuperado el 12 de sep del 2007.

3 CARACTERÍSTICAS DE LA FORMA

Esta obra es una Fuga y se desarrolla en dos partes. En el Barroco, este género musical era reconocido como una de las formas musicales más destacadas, el cual surgió como composición independiente con base en el contrapunto.⁹⁶

Generalmente las funciones armónicas contrastantes que se empleaban para el tipo de fuga Tonal era el uso del la Tónica y de la Dominante⁹⁷. Según Robert L. Garretzon afirma que:

La *Fuga*, se inicia con una exposición del tema en cada una de las voces las cuales entran en forma sucesiva: la primera en tonalidad de la tónica y la segunda por lo general en la de la dominante, la tercera nuevamente en tónica y la cuarta en dominante (fuga a cuatro voces). Terminada la exposición empieza generalmente una sección más libre, denominada “episodio”, a la cual sigue otra parte denominada desarrollo” que presenta nuevamente el tema en una o varias voces; y así continúa alternándose episodios y nuevos desarrollos. La culminación de la fuga desde el punto de vista contrapuntístico constituye el “estrecho”, una imitación canónica del tema en varias voces.⁹⁸

Al inicio del estudio de este género, esta forma de imitación era más breve, pero se desarrolló hacia la segunda mitad del siglo XVII. La fuga, no es más que una composición basada en un Tema, el cual va siendo alternado en diferentes voces y en el quinto grado de la tonalidad principal.⁹⁹ A medida que transcurría el tiempo, los compositores encontraban nuevos elementos compositivos para enriquecer el concepto de este género.¹⁰⁰

3 ESTRUCTURA

La fuga normalmente es desarrollada con base a una estructura ternaria (exposición, desarrollo y reexposición). Para este caso en particular la obra presenta solamente dos secciones: exposición y desarrollo. Este tipo de fugas con menos de tres secciones no son muy frecuentes, sin embargo, eran utilizadas al

⁹⁶ Llacer Pla, F. (2001), *Guía analítica de FORMAS MUSICALES para estudiantes*, Madrid, G. Real Musical., p. 49.

⁹⁷ Ibid. p. 51

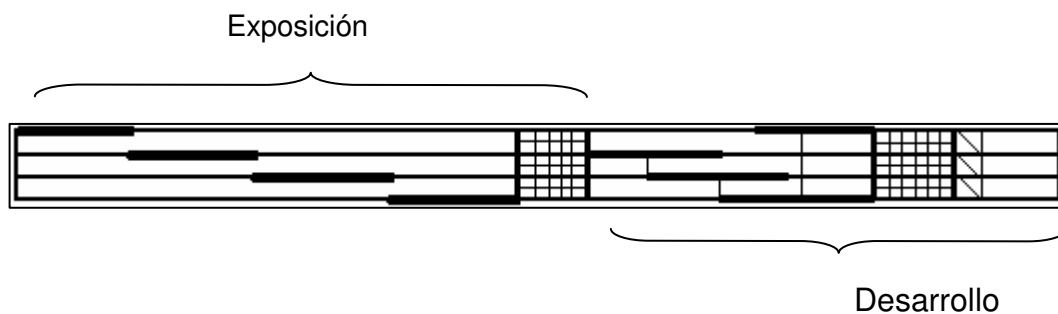
⁹⁸ Garretzon L, Robert. (1993) *Choral Music: history, style and performance practice*. New Jersey, prentice may. p177.

⁹⁹ Restrepo Valencia, D. (2007). *Notas sobre la vida y obra de Bach: 20 estaciones de la tertulia "Divertimento" en la vida y obra de Johann S Bach*. Medellín, 2000 y 2001. Pág: 11 Disponible en el catálogo en línea de la Biblioteca de la Universidad Antioquia: [http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/13/13_1084756332.pdf], recuperado el 12 de sep del 2007.

¹⁰⁰ Llacer Pla, F. (2001), *Guía analítica de "Formas musicales para estudiantes"*, Madrid, G. Real Musical., p 49.

principio de la era barroca.¹⁰¹ El análisis planteado a continuación, es la estructura y conformación de cada una de ellas:

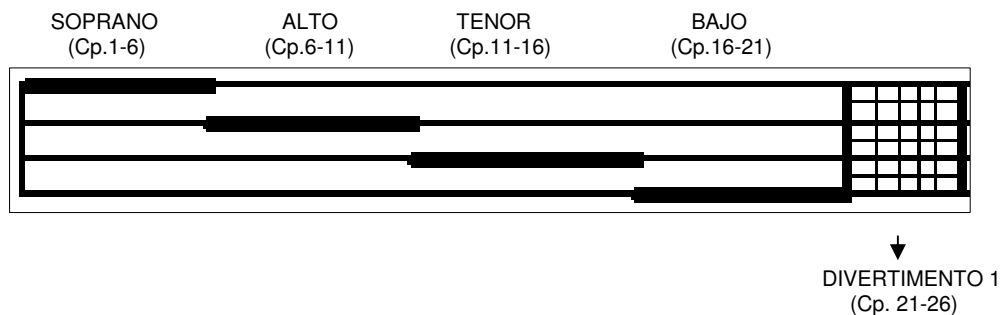
Figura 34. Estructura de la Fuga



∅ EXPOSICIÓN:

*“Es la parte con la que comienza la fuga, en la que se presenta por primera vez el tema principal”.*¹⁰²

Figura 35: Estructura de la exposición



En la primera sección, el Tema principal (ó sujeto) está planteado por la voz soprano en anacrusa y en Tónica. Al finalizar la soprano la exposición del tema, la voz contralto imita el sujeto en función dominante. El tenor retoma el tema en Tónica y finalmente la voz del bajo, culmina la sección de exposición en función

¹⁰¹ Solomeneuk, Alexander, (2007, 13 de agosto), Asesoría de trabajo de grado, por Arévalo, M., Bucaramanga

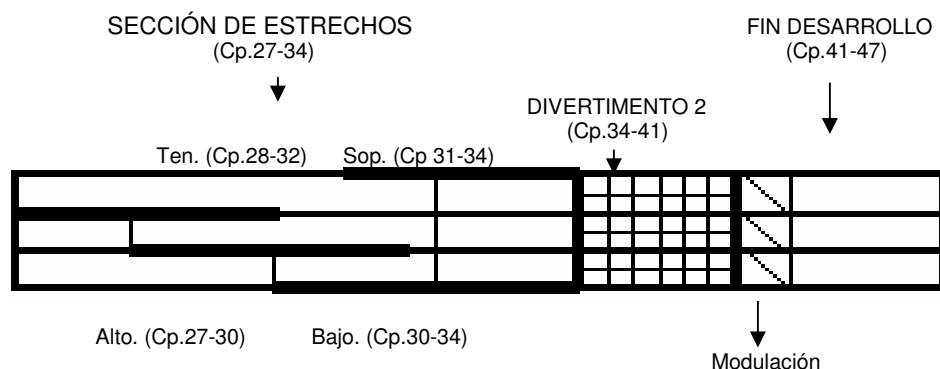
¹⁰² Llacer Pla, F. (2001), *Guía analítica de FORMAS MUSICALES para estudiantes*, Madrid, G. Real Musical., p51.

dominante, y con un silencio se une al divertimento que cumple una función cadencial para pasar al desarrollo.

∅ DESARROLLO:

“Es el desarrollo del tema de forma imitativa y contrapuntística, la cual consta de la aparición de respuestas armónicas del sujeto principal”.¹⁰³

Figura 36. Estructura del desarrollo.



El desarrollo inicia con una sección de estrechos en las diferentes voces, seguido de un divertimento libre y llega a un punto de modulación a F mayor. Según la disposición abierta de la cadencia, finaliza con dinámica fuerte y retomando la tonalidad Eb.

SUGERENCIAS PARA ABORDAR EL MONTAJE DE LA OBRA

∂ Marcación:

Esta es una de las obras de Bach que se desarrolla con estilo melismático. En muchos casos el estilo melismático bachiano requiere un *legato marcato*.¹⁰⁴

Garretson, recomienda evitar la ejecución de muchos movimientos en pasajes melismáticos dentro de una fuga, y afirma que es preferible buscar una marcación con articulación más equilibrada¹⁰⁵. Grau (2005) complementa lo anterior

¹⁰³ Brenet, M. (2006), *Diccionario de la Música*, Editorial Voluntad, Madrid.

¹⁰⁴ Garretson L, Robert. *Choral Music: history, style and performance practice*. New Jersey, prentice may. 1993, p177.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p177.

afirmando que para lograr ello, es necesario acentuar el pulso con carácter y fuerza descendente cuidando la calidad sonora.¹⁰⁶

Garretson, afirma nuevamente que la teoría Bachiana tiene una característica particular de la fuga vocal, y es que empieza y termina con dinámica fuerte.¹⁰⁷ Para esta obra, Bach busca dentro de los contornos melódicos, contraste con dinámicas, estas dinámicas son originalmente implícitas pero expuestas por el transcriptor y deducidas en los fragmentos dinámicos *f* y *mf* los cuales contienen disposiciones abiertas o cerradas en los acordes. Para poder flexibilizar esta tendencia es recomendable realizar ejercicios de articulación empleando el *legato* y el *staccato* con acentos en diferentes tiempos de compás y de esa manera se busca resaltar la estructura motívica.

δ Voces:

Uno de los aspectos fundamentales dentro de la música vocal de Bach según Garretson es el siguiente: “*Bach nunca escribió para coro sin apoyo instrumental aunque éste no aparezca expresamente señalado en las partituras*”.¹⁰⁸

Teniendo en cuenta lo anterior, es recomendable buscar homogenizar la obra acudiendo a la audición de diferentes intérpretes tanto corales como instrumentales de la época; de tal manera que el coro pueda tener un ejemplo más cercano al nivel sonoro, el cual permita acercarse al sentido interpretativo de la obra. Al mismo tiempo se debe trabajar ejercicios de técnica vocal que ayudaran a conservar el grano vocal y lograr una sonoridad resonante.

δ Fraseos:

Una de las tendencias trabajadas dentro de la polifonía de esta obra es la de iniciar y finalizar frases a mitad de compás; esto se da al trabajar contornos melódicos basados en contracantos. Un contracanto se une al otro por la sensación interválica *pregunta y respuesta* ó juego de alturas: agudas y graves respectivamente. Este diálogo, es utilizado por el compositor al estructurar la disposición de los acordes. Grau (2005) describe este hecho como la distribución de una energía musical polarizada, es decir, llevar la fuerza hacia puntos de atracción magnética natural.¹⁰⁹

Para el caso particular de esta obra, hay ejemplos como: encontrar un compás con pasajes de una o dos voces con disposición cerrada para finalizar frase y con

¹⁰⁶ Grau, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005 p 115.

¹⁰⁷ Garretson L, Robert. Choral Music: history, style and performance practice. New Jersey, prentice may. 1993, p177.

¹⁰⁸ Ibid., p 291.

¹⁰⁹ Grau, Alberto. Dirección Coral, La forja del director. GGM Editores, 2005 p 127.

disposición abierta para iniciar la frase. Este tipo de secciones generan segmentos de mayor fuerza y apoyo lo cual es necesario realizar ejercicios que le permitan al corista mantener de manera constante la respiración con el fin de controlar el fluido sonoro de la armonía y mantener la sonoridad 'fugática'.

δ Unidad y Carácter: *Vivace: 120*. El Halleluiah fue compuesto por Juan Sebastián Bach para la misa del ordinario.

La obra posee un carácter jubiloso, alegre y ligero, por lo tanto para mantener el sentido de frase y respetar el esquema armónico fugático de la obra, es necesario realizar ejercicios de técnica vocal que le permitan asimilar diferentes movimientos melódicos dando un balance adecuado a las voces y que le permitan flexibilizar el carácter del fraseo respiratorio y marcial de la obra.

CORO DE LA GABRIELA MISTRAL

CONTEXTO GENERAL

Por razones del cambio de estudiantado durante el segundo semestre en curso en la materia de pre-coro de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, me vi obligada a solicitar la ayuda de diferentes maestros tales como Juan Manuel Hernández, quien brindó su apoyo y permitió la realización de la práctica de mi tesis con el coro femenino del Instituto Gabriela Mistral.

CONTEXTO HISTÓRICO

La Coral Juvenil Femenina del Instituto “Gabriela Mistral”, tuvo sus inicios como coro a capella en el año 2001 bajo la dirección del licenciado en música, Juan Manuel Hernández Morales. Anteriormente solo existía como una actividad lúdica, a la cual concurrían alumnas con diversas inquietudes musicales.

Desde su funcionamiento, la Coral Juvenil, a participado en varios festivales y encuentros de música coral a nivel intercolegiado, entre los cuales se destacan; I Festival de Cultura Musical “Batuta” Barrancabermeja (Octubre del 2002), Festival Intercolegiado de Canto “Inderbu” (Coral ganadora en los años 2002, 2003 y declarada fuera de concurso en el 2004), Programa Especial de Televisión en el canal TRO (Agosto 2003), I Festival de Música Navideña, Colegio Reina de la Paz (Diciembre del 2003, 2005), Novenas Navideñas de la Cámara de Comercio de Bucaramanga (Diciembre del 2003), Coral Invitada a la Clausura de los Cursos de Inducción de la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander (Junio del 2004), Musical “Madre Soledad” junto al grupo de danzas del Instituto “Gabriela Mistral” (Bucaramanga, Soledad, Barranquilla y Cartagena, Octubre del 2004), I Semana de la Música de la Universidad Industrial de Santander (Noviembre del 2004), Semana Cultural de las Unidades Tecnológicas de Santander (Abril 2005).

También ha realizado intercambios, talleres y presentaciones en masa coral junto a la Coral Comfenalco Santander y el Coro de la Universidad Pontificia Bolivariana de Bucaramanga.

La Coral Juvenil Femenina, posee dentro de su repertorio, obras de música sacra, folclore latinoamericano y folclore colombiano, en el formato de coro a capella y también con acompañamiento instrumental.¹¹⁰

¹¹⁰ Hernández , J.M (2007, 19 de septiembre), Entrevistado, por Arévalo, M., Bucaramanga

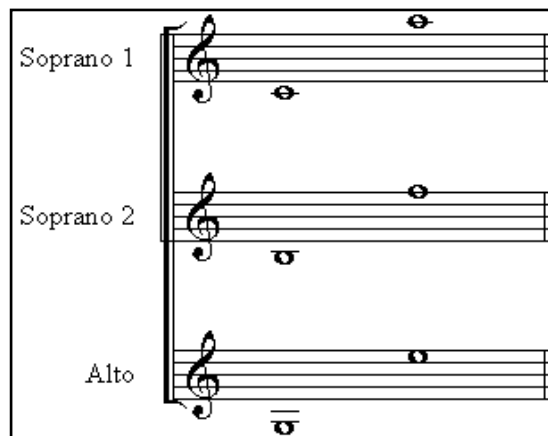
CONTEXTO MUSICAL

La Coral Juvenil Femenina, está conformada actualmente por 19 alumnas que cursan sus estudios, entre los grados sexto y undécimo del Instituto “Gabriela Mistral” fundado por las hermanas misioneras del “Divino Maestro”. Actualmente el grupo musical se encuentra distribuido de la siguiente manera:

Cuerda	No. Integrantes
Soprano I	6
Soprano II	7
Contralto	6

Rango:

Figura 37. Rango Coro Instituto Gabriela Mistral



Organización

Los ensayos del Coro de la Gabriela Mistral se encuentran programados los días lunes y miércoles en el Instituto que lleva el mismo nombre, en el horario de 3 a 5 de la tarde, siendo ambos ensayos generales.

Presentación

El repertorio que a continuación se presenta consta de dos temas musicales, los cuales fueron arreglados de manera especial para el coro femenino juvenil del Colegio Gabriela Mistral, buscando unos elementos musicales básicos e importantes que permitan homogenizar unas intencionalidades vocales acordes al formato y características de las voces iguales femeninas.

El director de coro de esta institución, ante la necesidad de oxigenar el repertorio, se vio en la obligación de adaptar temas de mayor aceptación y motivación por parte de las integrantes. Este tipo de obras, utiliza un concepto coral muy fresco y moderno, distribuyendo los contornos melódicos en dos voces, buscando la austeridad instrumental, de tal manera, que no fuera primordial interpretarse con acompañamiento de un instrumento, pero llegado el caso que se quisiera trabajar con instrumentación. Por lo anterior el arreglista sugiere que sea un instrumento armónico¹¹¹ quien haga el acompañamiento de estos dos temas populares.

PRIMER TEMA MUSICAL

FIX YOU (REPARARTE)

ASPECTOS BIOGRÁFICOS:

Música. *Coldplay*

Es una banda inglesa originaria de Londres, que abarca diversos géneros como Piano rock, Rock alternativo y Britpop. Esta banda fue formada en 1998, c el nombre de Coldplay, alcanzando así reconocimiento internacional con el lanzamiento de su single *Yellow* en el año 2000, seguido de su aclamado álbum debut, *Parachutes*.

Es una de las pocas bandas activas provenientes del Reino Unido en tener éxito en los Estados Unidos. La banda actualmente está compuesta por el vocalista, tecladista y guitarrista Chris Martin, el guitarrista Jon Buckland, el bajista Guy Berryman y el baterista Will Champion.¹¹²

¹¹¹ Hernández, J.M (2007, 3 de septiembre), Entrevistado, por Arévalo, M., Bucaramanga.

¹¹² "Coldplay"., (2000) (en línea), disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Coldplay> recuperado: 28 de agosto de 2007

El tema **FIX YOU**:

Es el segundo *single* del tercer disco de estudio de Coldplay *X&Y*. La canción es la única en la que cantan a la vez todos los miembros del grupo. El álbum se publicó el 6 de Junio de 2005, Este proyecto esta influenciado por los pioneros de la música electrónica en Europa, Kraftwerk, como por la música electrónica de los años 70 de gente como David Bowie o Brian Eno.

El álbum tiene una pista oculta, *Til Kingdom Come*, un tema escrito por la banda originariamente para Johnny Cash, pero Cash murió antes de poder grabar el tema.¹¹³

El tema hizo parte del lanzamiento del videoclip que hizo Coldplay como tributo a los fallecidos en los atentados del 7 de Julio en la ciudad de Londres.

Ha sido utilizada como banda sonora de la película World Trade Center y ha sido utilizada en la serie juvenil The O.C.¹¹⁴

113 "géneros" (1999) (en línea), disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/X%26Y>, recuperado el 19 de Julio de

2007
114" Fix you"., (2005) (en línea)., disponible en : http://es.wikipedia.org/wiki/Fix_You ., recuperado el 10 de julio de 2007

TRADUCCIÓN

FIX YOU

When you try your best but you don't succeed
When you get what you want but not what you
need
When you feel so tired but you can't sleep
Stuck in reverse

And the tears come streaming down your face
When you lose something you can't replace
When you love someone but it goes to waste
Could it be worse

Lights will guide you home
And ignite your bones
And I will try to fix you

And high up above or down below
When you're too in love to let it go
But if you never try you'll never know
Just what you're worth

Lights will guide you home
And ignite your bones
And I will try to fix you

Tears stream down your face
When you lose something you cannot replace
Tears stream down your face
And i...

Tears stream down your face
I promise you I will learn from my mistakes
Tears stream down your face
And i...

Lights will guide you home
And ignite your bones
And I will try to fix you¹¹⁵

ARREGLARTE

Cuando lo intentas todo pero no tienes éxito,
Cuando obtienes lo que quieres pero no lo que
necesitas,
Cuando te sientes tan cansado pero no puedes
dormir,
Atascado en marcha atrás.

Cuando las lágrimas caen por tu rostro,
Cuando pierdes algo que no puedes reemplazar,
Cuando amas a alguien pero se desperdicia,
Podría ser peor

Las luces te guiarán a casa
Y encenderán tus huesos.
Y yo intentaré arreglarte.

Bien arriba o bien abajo
Cuando estas muy enamorado como para dejarlo
pasar.
Si nunca lo intentas nunca sabrás
Lo que realmente vales.

Las luces te guiarán a casa
Y encenderán tus huesos.
Y yo intentaré arreglarte.

Las lágrimas caen por tu rostro
Cuando pierdes algo que no puedes reemplazar.
Las lágrimas caen por tu rostro
Y yo...

Las lágrimas caen por tu rostro.
Te prometo que aprenderé de mis errores.
Las lágrimas caen por tu rostro
Y yo...

Las luces te guiarán a casa
Y encenderán tus huesos.
Y yo intentaré arreglarte¹¹⁶.

¹¹⁵ "Letra Fix you", disponible en: <http://mistextos.wordpress.com/2006/07/28/fix-you/> recuperado: 28 de agosto de 2007

¹¹⁶ "Translations", disponible en <http://www.Saberingles.com.ar/songs/87.html> recuperado: 28 de agosto de 2007

SEGUNDO TEMA MUSICAL

ETERNA SOLEDAD

ASPECTOS BIOGRÁFICOS:

Música. *Los enanitos verdes*

Banda de rock Argentina, formada en 1979 en la ciudad de Mendoza. A lo largo de su carrera han logrado colocarse en puestos importantes de las lista de popularidad argentinas y de Latinoamérica en la década de los 80s.¹¹⁷

Esta agrupación fué catalogada como una de las pioneras del rock en español, sus raíces se encuentran influenciadas por el rock ingles, empleando sonidos crudos.¹¹⁸

Sus integrantes originales son Marciano Cantero, Felipe Staiti y Daniel Piccolo. Comenzaron con presentaciones en diferentes *pubs*, pasando luego a pequeños teatros no sólo de su provincia sino también de las vecinas, convirtiéndose en poco tiempo en la banda más popular y requerida de Mendoza y la zona de Cuyo.¹¹⁹

La inspiración del nombre de la banda según Felipe Staiti (guitarrista), es el siguiente:

*"Corría el año 1979 y una familia de turistas, mientras visitaba en Mendoza el Puente del Inca, se toma una fotografía. Al revelarla aparecen a un lado de dicha familia unos enanitos verdes en ronda. Al momento de sacar la fotografía obviamente no los vio nadie pero luego del revelado allí estaban. Este hecho tuvo una trascendencia pública notoria saliendo en los periódicos locales. E inclusive dicen algunos que llegó la fotografía hasta la Nasa para comprobar su autenticidad. Leyenda o realidad un amigo nuestro que era periodista de una revista bautizó a nuestro novato grupo con el nombre de Los Enanitos Verdes de Puente del Inca y así apareció en la primer crónica nuestra. Nos quedamos con la mitad del nombre: "Los Enanitos Verdes", pero bien podríamos habernos llamado también Puente del Inca..."¹²⁰ - **Felipe Staiti***

¹¹⁷ "Grupos Destacados", disponible en <http://www.losenanosverdes.com/enanitos.html>., recuperado el 1 de septiembre de 2007.

¹¹⁸ Hernández, J.M (2007, 3 de septiembre), Entrevistado, por Arévalo, M., Bucaramanga.

¹¹⁹ "Enanitos Verdes", disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Enanitos_Verdes., recuperado el 1 de septiembre de 2007.

¹²⁰ Ibid., recuperado el 1 de septiembre de 2007.

El tema ETERNA SOLEDAD:

♦ Es el séptimo single del octavo proyecto discográfico titulado *Guerra Gaucha*, en venta en 1996¹²¹. Aunque no se ha encontrado la razón de la composición de este tema, es posible deducir por el texto, que es una canción que presenta sentido de superación.¹²² En este disco el rock se asocia con el coloquio y la balada. Se alimenta de tango, bandoneón y folclore, en la búsqueda de una fusión, que para ese entonces era todo un hallazgo.¹²³

TEXTO

Eterna soledad...
el tiempo danza en la madrugada,
y no podés dormir si están
todas las luces apagadas.

Ya se fue el tren y esta calle
nunca más será igual.
Aprendiste a tener miedo pero
hay que correr el riesgo
de levantarse y seguir cayendo.

No hay nada que perder
cuando ya nada queda en el vaso.
Y no podés saber qué fuerte
es el poder de un abrazo.

Ya se fue el tren y esta calle
nunca más será igual.
Aprendiste a tener miedo pero
hay que correr el riesgo
de levantarse y seguir cayendo.

Pero hay que correr el riesgo
de levantarse y seguir cayendo...

Yo lo se que nadie te dijo
para qué todos están aquí.
Yo se la soledad, te da
un cierto confort,
no te deja mirar.

¹²¹ "Discografía", disponible en http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_Gaucha., recuperado: 1 de septiembre de 07

¹²² Hernández , J.M (2007, 3 de septiembre), Entrevistado, por Arévalo, M., Bucaramanga

¹²³ "Discografía", <http://aunsigocantando.blogspot.com/2006/11/guerra-gaucha-1996.html> recuperado: 1 de septiembre de 2007

Eterna soledad,
eterna soledad....
Se que la gente busca tu consejo.

Hay que correr el riesgo
de levantarse y seguir cayendo.
Pero hay que correr el riesgo
de levantarse y seguir cayendo¹²⁴

Arreglo Coral: Lic. Juan Manuel Hernández

Nace en Bucaramanga, Santander, el 1 de Mayo de 1978.

Inicia sus estudios musicales, a la edad de 5 años, en el taller musical de Cecilia Granados, luego ingresa al Conservatorio Departamental de Música, posteriormente se desempeñaría como docente y director encargado de la orquesta de esa institución.

Terminados sus estudios secundarios, ingresa a la Universidad Industrial de Santander, para cursar estudios superiores de Licenciatura en Música, allí toma violoncello como instrumento principal, con el maestro Julián Illera Sarria, piano complementario, con el maestro Jairo Calderón Herrera, teoría y solfeo con el maestro Andrzej Lechowski y estudios de armonía, contrapunto, formas musicales, dirección de orquesta y coros con el maestro Blás Emilio Atehortúa, con el cual recibió durante 4 años, clases privadas de composición musical y orquestación.

En la Universidad Industrial de Santander, recibe durante dos años, clases de técnica vocal y coros, con la Magíster en Canto, Luz Helena Peñaranda, actual directora de la Coral Comfenalco Santander; dirige la Orquesta de Cuerdas de la Escuela de Música y participa en el XIX Festival de la Canción Universitaria, destacándose como participante ganador, en la modalidad de canción inédita. Desde Octubre del 2003 hasta Marzo del 2005, dicta cátedras de teoría y solfeo, práctica coral e historia de la música y colabora con los cursos de inducción musical en la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander.

Ha asistido a seminarios y talleres de musicología y apreciación musical, destacando entre ellos, el taller de Dirección de Orquesta y Coros, dictado por el maestro José Luis Camisón Paz, en el mes de abril del año 2002, Taller de Mejoramiento para Directores de Coros Infantiles y Voces Blancas, por Argenis Rivera, director de la Cantoría Infantil de Mérida y Coro Infantil de la Universidad de los Andes, en Venezuela, mes de Septiembre del 2004.

¹²⁴ "Letras de canciones", disponible en: <http://www.letrascanciones.org/los-enanitos-verdes/guerra-gaucha/eterna-soledad.php>, recuperado el 3 de septiembre de 2007

En Diciembre del 2002 y Agosto del 2003, siendo becado por la escuela de música de la Universidad Industrial de Santander, recibe títulos de dos Diplomados en Composición Musical Erudita, dictados por el maestro Blás Emilio Atehortúa (nivel II, avanzado y nivel III, Superior).

Como compositor, ha realizado varios trabajos en los cuales se destacan, “Pieza de Concierto para Piano”, escrita para el XIX festival Internacional de Piano en Bucaramanga, “Impromptu I, Para Violoncello y Piano” compuesta para el recital de grado del Licenciado en Música Leonardo Arévalo, “Estampido, Para Cuarteto de Cámara” escrita como tesis de grado, “Preludio Bambuco, Para Viola y Piano” escrita a Carolina León, para sus recitales en Colombia e Italia y “Tú, Para Coro Femenino” la cual fue escrita para la Coral Juvenil Femenina del Instituto “Gabriela Mistral”

Actualmente docente de la Universidad Pontificia Bolivariana en la cátedra de Apreciación Musical del departamento de Formación Humanística, director de la Coral Juvenil Femenina del Instituto “Gabriela Mistral” y de la Coral Universitaria UIS.¹²⁵

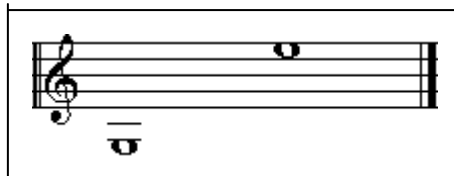
GENERALIDADES DE LAS CANCIONES

♦ *Tonalidad*

- *Fix You*: Fa Mayor
- *Eterna Soledad*: Sol Mayor

♦ *Rango Total de las Obras:*

Figura 38. Rango Total:

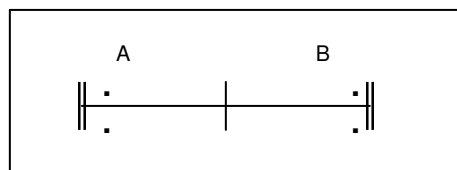


¹²⁵ Hernández , J.M (2007, 19 de septiembre), Entrevistado por Arévalo, M., Bucaramanga

ESTRUCTURA Y FORMA DE LAS CANCIONES

La forma de estas dos obras pertenece a canción estrófica y presenta estructura binaria, el coro se repite después de las estrofas. Los dos temas presentan y un puente climático antes de la última estrofa.

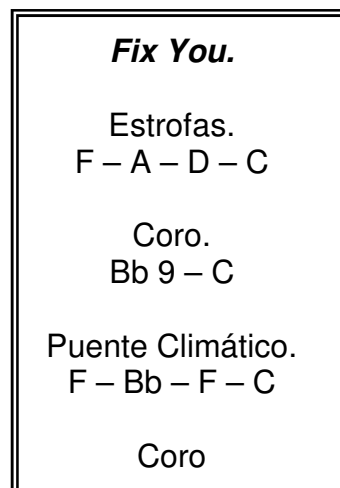
Figura 39. Estructura FIX YOU y ETERNA SOLEDAD.



○ ARMONÍA:

Para el caso de la canción Eterna Soledad, fué necesario modificar la armonía con el fin de facilitar la interpretación tanto coral como instrumental de los grupos de la institución.¹²⁶ Y en la canción Fix you, su armonía es la original.

El cifrado armónico es el siguiente:



¹²⁶ Hernández, J.M (2007, 3 de septiembre), Entrevistado, por Arévalo, M., Bucaramanga

Eterna Soledad

<p>Estrofas</p> <p>G – Gsus4 – D G – Gsus4 – D Em – G – Am7 – D – Em – G Am7 – D – C – B – Em C – D – G</p> <p>Coro</p> <p>C – B/D# - Em – G/D – C – B/D# Em – G/D – C – B/D# - Em – C D – G Em/C# - F#7 – Bm F6 – E7 – Am7 – C/D.</p>
--

RASGOS INTERPRETATIVOS DE LOS TEMAS

Estas canciones emplean melódicamente contrastes expresivos en dinámicas mezzo-fortes y pianos. Este tipo de contrastes, son utilizados en inicios y finales de frases buscando polarizar la sonoridad de las obras.

El texto de Fix You está en Inglés Británico moderno, y procura evitar la exageración en la pronunciación, pero si busca lograr una fonética muy demarcada hacia las consonantes con expresiones libres sobre las vocales que tienden a ubicarse dentro de una sonoridad posterior. Para lograr “la claridad de las consonantes y la pureza de las vocales”,¹²⁷ fue necesario practicar varias veces con el coro, la lectura del texto de la obra hasta lograr apropiarse de los sonidos vocálicos y consonánticos exigidos. De la misma manera se hizo énfasis en “energizar”¹²⁸ las consonantes para que éstas se destaquen al cantarlas.

A diferencia de Fix You, la pronunciación de Eterna Soledad, si es de mayor exageración debido al texto que esta concebido dentro del pensamiento latino, y su fonética busca la amplitud sonora de la melodía.

¹²⁷ Bus, Brian R. El Director de Coro, Gestos y Metodología de la dirección, Madrid: Real Música, 1984. p. 253.

¹²⁸ Ibid. p 253.

Para este caso no es indispensable demarcar fonéticamente las consonantes, sino dejar que sean las vocales las que mantengan la frase sonora y permitir que también se ubiquen dentro de una sonoridad posterior al igual que el tema anterior.

Carácter: de acuerdo al contexto de las dos letras, estos temas, poseen un carácter nostálgico, no muy lento, y es reflejado 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 e intención buscada por los compositores.

CONCLUSIONES

*“Cualquier cosa que hagamos en alguna gran ocasión
va a depender de lo que ya somos; y lo que somos,
será el resultado de años previos de disciplina”*

Gorge Elliot

δ La música es infinita y el trabajo coral es inmensamente gratificante, está lleno de esperanzas, ilusiones y emociones, que permiten ir más allá de un simple papel que describe en melodías, historias cargadas de experiencia, anhelos que solo en el alma son transcritas y que son manifiestas a través de sonidos.

δ Con el desarrollo de este gran proyecto reafirmo que la responsabilidad del Director Coral va más allá de lo que pueda ver simplemente en una partitura llena de puntos negros y blancos, es tener criterio, creatividad, carácter para conducir fieles de la música hacia un mundo más estable que el cotidiano, y hacer de este un estilo de vida, que le permita realizar al ser humano en todas las áreas de su vida.

δ A medida que desarrollaba mi trabajo como directora coral pude explorar capacidades propias y de aquellos quienes me acompañaban a finalizar esta aventura. La meta clara era retarme a través de la música a reunir exigencia, disciplina, constancia, y lograr vincular a estas agrupaciones trabajadas conformadas por estudiantes y profesionales dentro del ambiente que cada obra le invitaba a vivenciar. Fue gratificante debido al compromiso por parte de cada coro, por lo tanto me di cuenta que vale la pena trabajar con y por *la Música*.

BIBLIOGRAFÍA

Acero A. *En Colombia Pacífico*. Tomo I. Santa Fé de Bogotá: Pablo Leyva, 1993.

Barreiro Ortiz, Carlos. *Roberto Pineda Duque, maestro de capilla*. Bogotá: Centro Colombo – Americano, 1988

Biblioteca de consulta Encarta 2006

Busch, Brian R. *El Director de Coro, Gestos y Metodología de la Dirección*. Madrid: Real Musical 1984.

Camacho Lizcano, N (2005) *Análisis de superficie del Ave María*, (trabajo de grado). Universidad Autónoma de Bucaramanga, carrera de música

Celsa A, (1998) *La música clásica, la era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Vol IV., Ediciones Akal S.A.

Cirio, Norberto Pablo (2000). *Antecedentes históricos del culto a San Baltasar en la Argentina: La Cofradía de San Baltasar y Animas (1772-1856)* Latin American Music Review 21 (2): 190-214. Austin: University of Texas.

Copland, Aaron (2007). *Como escuchar la música*. México, Edit. Brevarios, 2002

Randel M. (1995) *Diccionario Harvard de la música*. México, Editorial Diana.

Robertson, Carol E. (2001 1989) *Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres*. En Francisco Cruces et al. (ed). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Roque Casciero. (2003), *Clásico entre clásicos*, Buenos Aires, Argentina.

Skinner Moreno, Catalina. (2006). *Trabajo Presentado como requisito para optar el título de MAESTRO EN MÚSICA con énfasis e DIRECCIÓN CORAL*. (Trabajo de Grado), Bucaramanga, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Carrera de Música

Torres, R. *La música*, Ediciones Viladomant 247, Barcelona 29 Bulmne Milanésat, 21-23 Barcelona.

Periódicos y Revistas

- Vivir la UNAB, 2006, jueves 13 de Julio del 2006, edición 15
- LOS COROS., Edición 9, año 1994, Venezuela.

ENLACES DE INTERNET

- [http://tux.uis.edu.co/asopruis/node/164.](http://tux.uis.edu.co/asopruis/node/164)
- [http://www.pajarosenelaire.com.ar/archivos/novedades/lilianacangiano/index.html.](http://www.pajarosenelaire.com.ar/archivos/novedades/lilianacangiano/index.html)
- [http://www.cpdL.org/wiki/index.php/Cantate Domino a 4\(Hans Leo Hassler\)](http://www.cpdL.org/wiki/index.php/Cantate_Domino_a_4(Hans_Leo_Hassler))
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Aria.](http://es.wikipedia.org/wiki/Aria)
- <http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070804051320AAjtUYQ>
- http://www.uis.edu.co/portal/catedra_libre/junio2006/personaje.html
- [www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco. Html](http://www.geocities.com/athens/parthenon/3749/barroco.Html)
- [http://www.cpdL.org/wiki/index.php/ Vergin, tutto amor Francesco Durante.](http://www.cpdL.org/wiki/index.php/Vergin_tutto_amor_Francesco_Durante)
- [http://www.cpdL.org/wiki/index.php/Francesco Durante](http://www.cpdL.org/wiki/index.php/Francesco_Durante)
- <http://www.monografias.com/trabajos6/geli/geli.shtml>
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Protestant>
- [http://mx.answers.yahoo.com/ question/index?qid=20070804051320AAjtUYQ.](http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070804051320AAjtUYQ)
- <http://webs.demasiado.com/yabor/YMH.HTM>

ANEXOS

ANEXO A

¿Rezán o bailan? Disputas en torno a la devoción a San Baltasar por los negros en el Buenos Aires colonial

Apartes del congreso de ponencias realizado en Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en Argentina por el analista Norberto Pablo Cirio, tomado de la página Web: http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/norberto_pablo_cirio.htm

El 24 de septiembre de 1772 se fundó en Buenos Aires la Cofradía de San Baltasar y Ánimas para instruir a los negros en el catolicismo, ayudando así a su control por parte de la Corona. Funcionó en la Iglesia de la Piedad del Monte Calvario, a extramuros de la ciudad, fue la primera destinada a los negros en esta ciudad y pervivió por 84 años hasta 1856, cuando se disolvió. En el Archivo General de la Nación se conservan documentos vinculados a ella a través de los cuales puedo construir un tema de interés musicológico: las disputas entre los cofrades y los españoles sobre la manera de venerar al santo, pues los negros realizaban bailes, cantos y toques de tambor propios, en oposición al estipulado rezo católico.

Los negros en la época colonial, como las mujeres y los niños, vivieron a la sombra de quienes tomaban las decisiones, básicamente españoles pertenecientes a la Corona o a la Iglesia. Como señala Robertson en un artículo sobre la marginación de las mujeres, considero que “El *performance* musical nos proporciona una vía de acceso para entender cómo la gente alcanza lo que desea dentro de su propio entorno, cómo pone en escena sus presuposiciones en relación con otros y cómo desafía la autoridad” (Robertson 2001: 384). El estudio de la cultura africana en la Argentina estuvo durante mucho tiempo condicionado por la ideología de la Generación del '80 que pregonaba un país progresista y “blanco”, por lo que el aporte de esta cultura fue menospreciado o sistemáticamente negado. Por ello, sólo hace dos décadas comenzaron los trabajos menos comprometidos con ese proyecto de nación y más adecuados a los marcos teóricos de vanguardia. La música afro Argentina es aún un tema marginal en los estudios de la música tradicional Argentina debido a tres factores: el primero es de índole teórica, ya que una antigua pero vigente visión académica considera que sólo puede darse cuenta de una cultura afro americana en aquellos casos en que el componente negro se mantuvo idéntico o lo más idénticamente

posible a como era antes de ser traído a América; el segundo es que ya desde la segunda mitad del s. XIX se considera que no hay negros en nuestro país y que cuando los hubo fueron minoría y no dejaron herencia musical. El tercero es que, si bien dicho grupo no solo existe sino que posee una riqueza musical relevante, el grado de atomización y fusión social en que se halla dentro de la población total del país, torna difícil su localización y estudio.

En este artículo intentaré dar cuenta, a través de los documentos citados, del diferente significado que tuvo la música en la devoción a San Baltasar para los negros y para los españoles. Asimismo, como este culto se halla vigente en una amplia zona en la región del Litoral con rasgos musicales y devocionales afro, completaré la reconstrucción de dicho pasado con los resultados obtenidos en trabajos de campo que llevo a cabo desde 1992 hasta el presente en las provincias de Corrientes, Chaco y Santa Fe.

Las cofradías de negros en Buenos Aires

El interés económico por poseer esclavos negros en América acarrearaba el peligro de que se subleven (Laviña 1996). Para prever dicho problema la corona promovió la creación de entidades asociativas para utilizarlas como mecanismos de control social y cultural, favoreciendo la congregación de grupos estamentales y activando su participación sobre una base reglamentada. Así, los negros fueron agrupados libremente en instituciones seculares que, en orden de aparición, fueron las cofradías -también llamadas hermandades-, las naciones y las sociedades de ayuda mutua. De estas agrupaciones, la primera podía tener cariz religioso.

La constitución de la Cofradía de San Baltasar y Ánimas es la única que se conserva de las constituciones de cofradías de negros de Buenos Aires. Aparte de esta fuente, si existen tantos documentos vinculados a ella es, justamente, por las reiteradas ocasiones en que sus cofrades se vieron involucrados en problemas legales por realizar sus bailes y cantos que escandalizaron tanto al clero como a los vecinos. Según se estipula en ella, la entidad estaba destinada a “morenos, pardos e indios”, aunque no hay indicios de que los últimos hayan participado. Lamentablemente tampoco disponemos de un conocimiento exacto sobre cuántas cofradías para negros hubo en la ciudad (1). Una lectura de los documentos conservados sobre ellas y sus cofrades permite ver que hubo preferencias adscriptivas. El citado Rosal analizó un corpus de 234 testamentos de negros y observó que casi tres cuartos de ellos (174 individuos) pertenecían a alguna cofradía, seis a dos de ellas y otros dos a tres de estas instituciones. Por sobre este mapeo, al esclarecer el lugar de nacimiento de los cofrades advirtió que los negros preferían adscribirse a las cofradías del Rosario, del Socorro y de san Benito y los pardos a las de Santa Rosa y san Francisco Solano. La deliberada

ausencia de testamentos de cofrades de san Baltasar es explicable porque la mayoría de ellos eran esclavos y, por tanto, estaban impedidos de testar sin autorización de sus amos. De este interesante cuadro socio religioso, Rosal concluye que hay correlación entre estatus social y santo venerado ya que los negros libres eran generalmente devotos de la Virgen y santo Domingo (ambos blancos), mientras que los negros esclavos de san Benito y san Baltasar (ambos negros). Considerando el rol marginal que ya de por sí tenían los negros -tanto libres como esclavos- en la sociedad porteña, los avocados a san Baltasar ocupaban el extremo de esa marginalidad, el último escaño de una sociedad fuertemente compartimentalizada en razas y castas donde el color de la piel y la "pureza de la sangre" heredada confería a cada individuo una marca imborrable.

Las prácticas musicales de los negros en el Plata

El esparcimiento musical de los negros fue estimado por los españoles en tanto constituyó una táctica para tenerlos calmos, reduciendo así los motines y revueltas que, por su condición de dominados, no pocas veces sucedía. De este modo puedo establecer que ambos grupos reconocían a la música como una forma especial de poder (Robertson 2001) y que al permitirla o censurarla los blancos demostraban su dominio. Hay testimonios que ya en los barcos negreros se los obligaba a bailar y cantar en cubierta (Rodríguez Molas 1980). En Buenos Aires sus "juntas" con fines recreativos eran generalmente permitidas, aunque por el temor que infundían eran controladas a través del otorgamiento de licencias. La discrepancia sobre si tal o cual baile tenía o no licencia constituye un valioso punto de análisis, pues tanto los negros que lo justificaban aduciendo permiso como los blancos que lo negaban dejaron testimonios que, tras una atenta lectura (2), ayuda a comprender esta dinámica musical. Tanto los negros esclavos como los libres se reunían con regularidad para bailar y cantar. Los esclavos lo hacían después de haber atendido a sus amos, aunque muchos solían escaparse para tal fin. Se reunían en "huecos", espacios abiertos de la ciudad, frecuentemente a extramuros, o en las casas de negros libres (3). Sobre qué tocaban, cantaban y bailaban la información se halla de manera elíptica, en datos dispersos. No olvidemos que todos los documentos consultados fueron escritos por españoles, mas no por cualquier español sino por miembros de la Corona o de la Iglesia, o sea por miembros del grupo hegemónico, por lo que tanto el lenguaje empleado como las opiniones vertidas dejan traslucir el trasfondo ideológico dominante y, por descarte, el de los grupos dominados, de manera limitada y fugaz. Los bailes de los negros fueron objeto de expresas prohibiciones estipuladas en bandos. El más antiguo conservado data de 1766 y se encuentra dentro de una serie mayor de prohibiciones. La sección de nuestro interés dice:

"It. que **no se permitan los bailes indecentes que acostumbran tener los Negros**, ni juntas de ellos ni con Mulatos, Indios o Mestisos [...].

9- It. Que **se prohíben los Bailes indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros; si bien podrán públicamente bailar aquellas danzas de que usan en la fiesta que celebran en esta Ciudad** [...] bajo de la pena de doscientos azotes, y de un mes de barranca á los que contraviniesen" (AGN IX 8-10-3) (4).

Aquí se advierte que los españoles distinguían entre dos tipos de música negra: los "bailes indecentes con tambor" y las danzas para determinadas fiestas públicas, propias de la ciudad. Teniendo en cuenta que la Cofradía de San Baltasar y Ánimas no sólo fue la primera destinada para negros sino la más antigua organización social que tuvieron en Buenos Aires, y que este bando precede a su fundación en seis años, ¿cuáles fueron las ocasiones en que se les permitía bailar en público? Es posible arriesgar dos hipótesis: 1) dado que la presencia de los negros en la ciudad era tan antigua como su fundación, probablemente la Iglesia había comenzado a instruirlos en el catolicismo bajo la advocación de san Baltasar, permitiendo la práctica de ciertas danzas propias con fines didácticos o edificantes, por lo que la creación de la Cofradía en 1772 fue la legalización de un culto pragmáticamente ya establecido, y 2) la participación de los negros en festejos locales de eventos sucedidos en España, como la coronación de un rey, que están ampliamente documentados en otras partes de América y en los que participaban todos los estamentos sociales.

El culto a san Baltasar en el presente. El baile como manifestación de la fe

Aunque hoy en día la población afro Argentina se halle reducida y dispersa, este culto continúa practicándose en una amplia zona del Litoral: provincia de Corrientes, noreste de Santa Fe, y este del Chaco y Formosa (6), en personas criollas. A través de trabajos de campo realizados en las tres primeras, he comprobado que sus devotos mantienen prácticas musicales y religiosas de raigambre afro, algunas de las cuales tienen antecedentes en la antigua Cofradía (7). Intentaré iluminar, desde el presente etnográfico, aquellos aspectos de religiosidad afro de la Cofradía en los que la música desempeñó un papel devocional protagónico, aunque es oportuno aclarar que a diferencia del culto de los siglos XVIII y XIX, que tenía lugar en el seno de la Iglesia, hoy este culto se practica de manera paralitúrgica pues para la Iglesia Romana san Baltasar no está canonizado. Por ello, esta devoción se practica sólo en capillas o altares familiares, englobándose dentro de lo que se denomina "religiosidad popular". Según Rodrigues Brandão (1981), la fiesta constituye una importante instancia devocional en toda celebración religiosa popular; en el caso de este culto ella está

sobredimensionada por el hecho de que este santo es tenido como el “patrono del baile y la alegría”, siendo el toque de tambores su signo distintivo. La vinculación san Baltasar = alegría, es explicada por los devotos en términos de negritud, pues al ser “un santo negro, es un santo candombero”. Dado que la fiesta de este santo tiene un doble carácter funcional, es momento festivo y momento religioso, las danzas que se practican pueden dividirse en lúdicas y rituales. Entre las primeras se encuentra el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia, que se hacen para solaz como en cualquier otra fiesta litoraleña; entre las segundas, la *charanda* o *zemba*, el candombe y el *chamamé*, el “valseado” y la cumbia con tambora (8), que se practican especialmente en honor del santo y con expreso motivo devocional. La vinculación del negro con los tambores, tan cara en el imaginario local como en la literatura sobre los afro americanos, cobra aquí sentido propio pues resulta *parte constitutiva del culto, no pudiéndose realizar muchas prácticas musicales sin su participación*.

Es posible entroncar a algunas de las prácticas musicales-religiosas de este culto con las mencionadas en los documentos de la antigua Cofradía. Veamos tres de ellas: el toque de tambores, la coronación de reyes y la realización de danzas religiosas.

De acuerdo al discurso y accionar de los devotos, los tambores que se tocan para este santo constituyen un vehículo comunicante con lo sagrado posibilitándoles manifestar su fe a través del baile, al tiempo que expresan la africanía de la veneración estableciendo la vinculación tambores = negros = África. Al ser su sonido “la voz del santo”, su presencia sonora torna a los géneros musicales en los que interviene de cariz sagrado. Su empleo se halla circunscrito al culto y, como los demás objetos sagrados empleados, se guardan en la capilla. Como todas las prácticas musicales afro de carácter religioso, su ejecución es estrictamente masculina. La ausencia en nuestro país de tambores percutidos con las manos, tanto en el ámbito indígena como en el criollo, torna al “bombo” (9) de la *charanda* en un inequívoco exponente de la música afro Argentina.

Las fiestas de muchas capillas son presididas por reinas y reyes entronizados para tal fin. Se constituyen como tales únicamente por promesa y suelen ser los mismos durante varios años. Su deber es presidir el baile sentado y portar la bandera o el estandarte del santo durante la procesión. Su vestimenta consiste en túnica roja, capa amarilla, cetro y corona. Estos actores-reyes adoptan una postura sedente proclive a la inmovilidad. Es común que en las religiones africanas no se instrumente diferencia ente dioses y reyes, pues son un mismo objeto de veneración. Aquí, estas personas son tomadas como expresión de poder y realeza divina. Uno de los tratamientos que estos cuerpos reciben para tal efecto es el que auge denomina “asignación a fronteras”, instando a la metamorfosis de

cuerpo a objeto. Una de estas asignaciones puede ser “la inmovilidad forzada del rey, al carácter compulsivo de su obligación de residencia. Pero esa asignación ante todo [...] pasa por la asimilación del principio y del cuerpo soberano a un objeto ulteriormente definido como un semidiós [...]. Consideremos la inmovilidad de los jefes cargados de prohibiciones [...]. Consideremos la pasividad de los cuerpos manipulados en el momento de la entronización [...]. Todos los procedimientos de desplazamiento, de transferencia a otro cuerpo de los atributos que parecían patrimonio de un individuo, implican que ciertos cuerpos [...] puedan ser tratados como cosas, como puros receptáculos” (Augé 1996: 60 y 62-63).

En algunas capillas se venera al santo con danzas religiosas. Ellas son propias de esta festividad y no se realizan en ninguna otra ocasión. Una de las más singulares es la *charanda* o *zemba* de Empedrado (Ctes.) (10). Su cualidad religiosa es explicada por los devotos argumentando que 1) no se realiza por diversión sino para agradecer y/o solicitar favores al santo, 2) es específica del día de San Baltasar, 3) su música no es de creación humana sino que la hizo el santo y se las enseñó en el pasado, 4) mediante su ejecución se logra que el espíritu del santo “baje” a su imagen y, 5) se toca para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. Dadas estas características, es posible entroncarla con aquellas “danzas de celebración” que los antiguos cofrades porteños defendían del rótulo hispano de “obscenas e indecentes”, como ilustran en las fuentes consultadas.

Conclusiones. Entendiendo el pasado a la luz del presente

Teniendo en cuenta la variedad, dispersión, cruzamientos, sincretismo y pérdida que tuvieron las prácticas culturales de los esclavos negros traídos a América (proceso que tampoco fue ajeno al continente africano), establecer nexos entre ambos continentes es una tarea que debe trabajarse cuidadosamente. Dentro del contexto de religiosidad popular en que se inscribe este culto, ¿cómo explicar la presencia de africanismos, ausentes -o aún no estudiados- en otros cultos populares que buscan los devotos al mantener vigentes patrones devocionales que saben que se hallan en abierta oposición a la Iglesia Romana la cual, por otra parte, reconocen como autoridad? Es posible que, como Elliot señala para con los aborígenes, se hayan visto en la necesidad de construir un sistema devocional propio a consecuencia de su exclusión en la sociedad blanca (recordemos su deliberada marginación en el manejo de su propia Cofradía): “Los indios, ante la prohibición de poder prepararse para el sacerdocio, tendieron naturalmente a mirar al cristianismo como una fe ajena impuesta por sus conquistadores, Adquirieron aquellos elementos que se ajustaban a sus propias necesidades espirituales y rituales, y los mezclaron con elementos de su fe ancestral para crear bajo la apariencia de un cristianismo simulado una religión esencialmente

sincrética, con su propia vitalidad. A su vez, ello sirvió para confirmar la convicción de quienes afirmaban que debían permanecer en una constante tutela porque no estaban preparados para ocupar un lugar en la civilización europea” (Elliot 1990: 164).

¿Rezán o bailan? Según la concepción hispana ambas actividades eran incompatibles pues la danza, en cuanto actividad seductora e incitadora, era una oportunidad recreativa y socialista que exaltaba los valores sexuales y, por ello, era colocada en el plano opuesto al diálogo que establecía el cristiano con Dios a través del rezo, el recogimiento y la meditación. La gravitación de la Iglesia en la vida diaria y la obsesión con que se evangelizó América se aprecia en la mensura y censura que impuso a las actividades lúdicas, sobre todo si eran practicadas por los grupos dominados, pues tras ellas consideraba agazapada la lujuria, la lascivia y, lo que es peor, la idolatría. Ante la mirada del cura de la Iglesia de la Piedad, la insistente actitud de los negros en la Cofradía de san Baltasar y Ánimas por cantar, bailar y tocar tambores no podía asociarse, de ninguna manera, con la práctica devocional católica. Ello explica porqué hubo tantos juicios y penalidades a los negros cofrades, seguramente muchos más de los que dan cuenta los documentos conservados. Si rezan no bailan y si bailan no rezan, según los españoles. Según la concepción africana, y tal como sigue vigente en este culto en el Litoral, el baile constituye una manifestación de la fe en el santo y la música tanto una oportuna instancia como canal de la energía divina como un vehículo de comunicación con lo sagrado. Los devotos, hoy como ayer, bailan rezando y rezan bailando. El recogimiento y penitencia que conforma la moneda de cambio en la relación con Dios para la Iglesia, resulta opuesta a la concepción festiva que tiene el negro de lo que significa el contacto con sus divinidades. A pesar del intento culturizado que significó la Cofradía, los negros insertaron valores propios de su sistema religioso con notable éxito, tanto que, hoy en día, aunque este grupo se encuentre muy reducido, perduran en el culto popular criollo a san Baltasar, y mientras existan personas que tengan fe en él dichos valores se mantendrán vigentes.

ANEXO B

ACERCA DE LA CREACION DE MISA CRIOLLA

(Texto firmado por Ariel Ramírez)

El siguiente texto es la historia del verdadero origen que llevó a inspirar al compositor Ariel Ramírez para crear *la Misa Criolla*. Fue tomado de la página Web: <http://www.arielramirez.com/obra2.htm>.

En Roma había conocido al Padre Antuña, estudioso prelado de Argentina, quien me presentó al Padre Wenceslao van Lun, un holandés con quien nos entendíamos en un italiano básico pero eficaz, y al mismo tiempo bastante divertido. Van Lun me llevó a Holanda y desde allí me recomendó a un convento en Würzburg, una pequeña y hermosa localidad a unos 100 km. de Franckfurt. Todos los seminaristas hablaban alemán, salvo dos monjitas que estaban a cargo de la cocina y a quienes el Padre van Lun me presentó para ayudar a comunicarme, pues suponía que entendían español. La realidad era que las hermanas Elizabeth y Regina Brückner habían vivido en Portugal, y algo de español entendían, lo cual fue para mí una salvación en todo sentido: por fin podía dialogar y, por añadidura, desde ese día, empecé a comer con ellas, directamente en la mesa de trabajo de la cocina.

Frecuentemente, desde la ventana de la cocina, contemplaba el magnífico paisaje semiboscoso, gloriosamente verde, con una enorme casona que a lo lejos se dibujaba de blanco con las últimas nieves de la primavera. Tanta belleza me producía sentimientos exultantes y, desde mis jóvenes años, me parecía estar un paso más arriba de la tierra.

Ellas no compartían mi entusiasmo. No podían olvidar que esa casona y las tierras más distantes habían sido parte de un campo de concentración donde hubo alrededor de mil judíos prisioneros.

Desde la distancia, las monjitas me contaron, podían imaginar el horror y el miedo. Sólo en voz muy baja llegaban noticias acerca del frío y del hambre. Una estricta regla castigaba con la horca -sin más trámite- a cualquiera que ayudara o simplemente tomara contacto con aquellos que esperaban su trágico destino.

Pero Elizabeth y Regina habían elegido la misericordia y habían sido formadas para el valor, de modo que, noche tras noche, empaquetaban cuantos restos de

comida podían y se acercaban sigilosamente al campo para dejar su ayuda en un hueco debajo del alambrado.

Durante ocho meses ese paquete desapareció cada día. Hasta que un día nadie retiró el paquete y tampoco los siguientes, que se fueron acumulando. La casa estaba vacía y los rumores esparcieron la noticia acerca del traslado de los prisioneros. El temido viaje se había iniciado una vez más. Al finalizar el relato de mis queridas protectoras, sentí que tenía que escribir una obra, algo profundo, religioso, que honrara la vida, que involucrara a las personas más allá de sus creencias, de su raza, de su color u origen. Que se refiriera al hombre, a su dignidad, al valor, a la libertad, al respeto del hombre relacionado a Dios, como su Creador.

Un día de 1954, tal vez del mes de mayo, estando en Liverpool, no puede resistir la tentación de subir a un barco, el Highland Chefstein, que iba a Buenos Aires donde me esperaban mi hija Laura, de cinco años y mis viejos, que superaban los setenta. Me había convencido que en dos meses regresaría al lugar donde ya había decidido afincarme para siempre, pero el destino me reservaba otro rumbo. En aquel barco que atravesaba el Atlántico hacia el sur, empecé a rememorar el relato de las hermanitas Brückner y a pensar en toda la solidaridad humana, todo el amor que había recibido, de parte de gente extranjera con la que apenas podíamos comunicarnos por el desconocimiento mutuo de nuestras lenguas. Me conmovía pensar en que todo lo que recibí fue exclusivamente por amor a mi música y a mi persona, hasta que comprendí que sólo podía agradecerles escribiendo en su homenaje una obra religiosa, pero no sabía aún cómo realizarla.

Al regresar a Argentina, todo se transformó en mi vida, mi carrera había crecido y mis canciones comenzaron a ser muy populares, poco a poco comencé a ser Ariel Ramírez... con el tiempo Europa quedó muy lejos... pero mi pensamiento seguía centrado en la idea surgida en el Atlántico. En esta búsqueda comencé a reunir información, y es así que tiempo después me encontré con el Padre Antonio Osvaldo Catena ([link a texto](#)), amigo de la juventud en Santa Fe, mi ciudad natal, quien fue realmente el que transformó la base de lo que yo había escrito pensando en una canción religiosa, en una idea increíble: la posibilidad de componer una misa con ritmos y formas musicales de esta tierra. El padre Osvaldo Catena era en 1963 Presidente de la Comisión Episcopal para Sudamérica encargada de realizar la traducción del texto latino de la misa al español, según el Concilio Vaticano de 1963 que presidió SS Pablo VI. Cuando ya tenía terminados los bocetos y formas del ordinario de la misa el mismo Catena me presentó a quien realizaría los arreglos corales de la obra: el Padre Segade.

ANEXO C

FOLKLORE ARGENTINO, CULTURAL Y COSTUMBRES

EL siguiente es un archivo que contiene la historia de dos géneros importantes del folklore argentino, los cuales fueron escogidos por el compositor Ariel Ramírez para ser utilizados como ritmos de su obra Misa Criolla. Fueron tomados de la página Web: http://www.clubeco.com.ar/cultura/el_canto_vallisto_baguala_vidala.html

El canto Vallisto VIDALA - BAGUALA

Aspecto histórico:

El canto con caja integra un ritual sagrado y festivo de la cultura andina. Sagrado en sus épocas de siembra, cosecha y marcación del ganado donde se ruega la abundancia y el "multiplicado de la hacienda". Festivo y desmesurado en sus carnavales. Allí culminan todas las expansiones del canto y la danza, y la vida peligra olvidando su ritmo ecológico.

El canto y el tambor llamado caja desatan la reserva natural del indio y su comunidad.

Todo libera, en especial los reflejos del mito y la leyenda, la poesía de la vida entre sus cerros y soledades donde los pastoreos del hombre y de la mujer cosechan silencio y sabiduría.

Comunión y alabanza, unidad con el universo refleja ese canto de siglos. Canto comunitario de alma colectiva pero también de "solistas" que se desangran, o dúos en lamentos de vidala. Y abundan los contrapuntos de mujer y de hombre que muestran como se aman o se desprecian.

Nacieron de las culturas collas, calchaquí, y diaguita, en valles, montes, salitrales y campos de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero. En el Lejano entonces de los siglos se cantaban en lenguas indígenas. Hoy se las escucha en la copla que trajo España. Solo Santiago del Estero mantiene el quichua para muchas de sus vidalas.

La copla que nos trajo el español no era de pueblo sino de estirpe literaria. Se folklorizó en toda América haciéndose lujo y necesidad. Esta joya de la poesía se

adentró en nuestra gente de campo, en nuestros cantores, y no sólo se alimentaron de ella sino que la tomaron como matriz para sus propias creaciones. Por eso en los cancioneros del continente abundan a lado de las coplas españolas, las criollas y las mestizas.

Los "solistas", los dúos y las comparsas mantienen vivos estos temas andinos en los carnavales. La maestría del "solista" y del dúo son culminaciones de este modo de cantar. Los grupos de las comunidades andinas practican el gozo de ser compara con la embriaguez musical que produce el unísono de muchos, la voz a grito pelado, la percusión y ejemplares melodías que desafían el paso de los siglos. Así, en comparsa, no sólo canta el privilegiado cantor sino el pueblo todo.

Los cantos hallan su época más propicia de difusión durante el carnaval, y es con motivo de esta fiesta que los cantores mejor dotados se ocupen de concertar nuevos "tonos" y de "sacar nuevas coplas.

Aspecto técnico: Musicalmente estas melodías deben separarse en cuatro melodías o especies:

a- Baguala: Melodía tritónica formado por la Tónica, su Tercera Mayor y su Quinta Justa (tónica FA) - acorde perfecto Mayor, generalmente con el ritmo básico de negra y dos corcheas -

b- Vidalita andina: Vidalitas tetrafónicas, pentatónicas y las de escalas más evolucionadas que concertaban características afines.

c- Vidalita del carnaval: Melodía única conocida precisamente con ese nombre.

d- Vidalitas: Melodía tipo de ejecución individual.

De estas especies, las Vidalas sobre todo suelen cantarse en terceras paralelas, y algunas veces las Vidalitas andinas más evolucionadas, lo mismo que la Vidalita del carnaval. Las Bagualas, en cambio son hoy cantos esencialmente a una voz, sea al unísono o a la octava.

La Baguala vive en su trifonía y la tonada en su oscilación de dos, tres, cuatro y cinco notas como si buscara la plenitud de la pentafonía. Sólo registra vida armónica la vidala que cuando aparece en dúo muestra modulaciones de gran sugestión. En terceras paralelas nos va llevando a sorpresivos y originales saltos donde de oye su frecuente bimodalidad.

Los sistemas andinos de la tonada y la Baguala no usan el semitono. En cambio la vidala se estructura en la escala diatónica, aunque también se han encontrado algunas pentatónicas.

Ordenándolas según como parasen las voces aquí se incluyen Bagualas de "solistas" y Baguala de "solistas" y comparsas. Vidalas de dúo y de comparsa en grandes grupos. Tonadas de "solistas" y tonadas de comparsa y "solista". A veces las comparsas repiten solamente los estribillos, sea Baguala, tonada o vidala. Los estribillos aparecen frecuentemente en todas estas melodías y cortan la copla (cuarteta octosilábica) en dos o cuatro partes el andamio rítmico de estas canciones los da la copla.

En cuanto a la duración de Bagualas, tonadas y vidalas, depende de la memoria del coplerío que tenga el cantor. En los cerros y campos pueden durar más de una hora.

Las Bagualas se ejecutan preferentemente durante el carnaval. Aunque suelen escucharse en cualquier tiempo y coacción, entonadas indistintamente por hombres, mujeres o niños. En las reuniones es costumbre formar ruedas preferentemente de pie. Uno del grupo indica el tono, para que todos entonen a corro. Uno, dos o tres "cajeros" baten con insistencia el acompañamiento.

Enhebran ágiles melodías, salpicadas de ciertos adornos vocales a los que llaman kencos, y que consisten en anticipos, retardos y bordaduras. Típico de estos cantos es el falsete, o entonación por "delgadito".