

CORO DE CÁMARA

LEONEL OTERO CABARIQUE

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2006

CORO DE CAMARA

LEONEL OTERO CABARIQUE

Trabajo presentado como requisito para optar el Título de
Maestro en Música con énfasis en Dirección Coral.

Asesor:
RAFAEL SUESCUN MARIÑO
Maestro de Dirección Coral

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2006

*Dedico este trabajo
a quienes se esforzaron
y creyeron en mí
para este propósito.*

*Mis Papás,
Mis Hermanos, especialmente Víctor,
Mis tíos José E. y Guillermina
Y a mi esposita Nancy Elizabeth*

AGRADECIMIENTOS

A Dios por permitirme seguir su luz en este rumbo que ha trazado para mi vida.

A la Universidad Autónoma de Bucaramanga y la Facultad de Música por su programa Becas de provincia, por el cual ingresé a esta universidad.

Al Doctor Alfonso Gómez Gómez, por hacerme participe de su admirable bondad.

A los Maestros de la Facultad por formarme como músico, especialmente a la Maestra Emilia Gómez de Carreño.

A todos los compañeros que participaron conmigo en este proyecto, por su tiempo, paciencia y tolerancia en aquellos tediosos ensayos de montaje.

Y al Maestro Rafael Suescún Mariño, por brindarme de la mejor forma su conocimiento, su amistad y especialmente por enseñarme el verdadero sentir y vivir de la música.

CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN.....	6
1. CORO DE CÁMARA.....	7
1.1 Contexto General	
1.1.1 Formato de Coro de Cámara	
1.2 PRUEBA DE DIAGNÓSTICO	
1.3 ORGANIZACIÓN.....	8
1.3.1 Integrantes	
1.4 ENSAYOS	
1.5 CONTEXTO MUSICAL	
1.6 ANÁLISIS COMPLETO	
1.6.1 Sanctus y Benedictus.....	10
1.6.2 Iré a Santiago.....	17
1.6.3 Vivir Cantando.....	25
1.7. ANÁLISIS DE SUPERFICIE	
1.7.1 Ave María.....	30
1.7.2 Finstere Schatten der Nacht.....	32
1.7.3 Salmo 150.....	34
1.7.4 Pater Noster.....	37
CONCLUSIONES.....	40
BIBLIOGRAFIA.....	41

INTRODUCCION

“La voz es el único instrumento que tiene alma”

Gustavo Gómez Ardila

Que gratificante resulta cumplir satisfactoriamente este reto, cuando las circunstancias parecían obstaculizar su rumbo en incontables aspectos que a su momento con gran esfuerzo fueron superados, gracias al impulso de la fe que siempre me ha mantenido tras la huella de mis sueños.

Ser maestro de música es el resultado de una ilusión que desde pequeño nace muy implícita en mis propósitos, tal vez por esa gran admiración a Gustavo Gómez Ardila, quien llegaba con su coro UIS a Zapatoca revolucionando toda conciencia, por medio de su música majestuosa que maravillaba el espíritu, pues como expresa Arturo Gómez López: *“La voz humana resulta tan bella cuando canta sola como cuando actúa en conjuntos. En la penumbra misteriosa de las catedrales posee una gravedad profunda y conmovedora; en la recogida alcoba, junto a una cuna, tiene algo de celestial y arrobador; en el espacio libre, en el campo de batalla, exalta los ánimos y los sacude de entusiasmo”*.

Los análisis que posee este documento, permitieron obtener un conocimiento del contexto histórico y musical de cada obra, integrando la suficiente información para realizar una interpretación modesta respecto a su origen.

1. CORO DE CÁMARA

1.1 CONTEXTO GENERAL

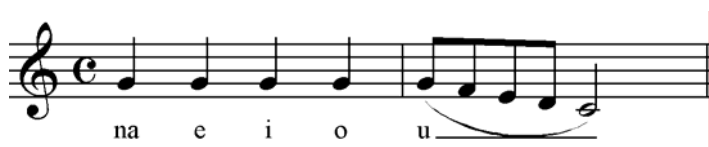
Formato de Coro de Cámara.

Inicialmente el coro fue integrado por doce personas, distribuidas en tres coristas por cuerda. Este grupo fue seleccionado teniendo en cuenta afinación, oído melódico, oído armónico, experiencia como coristas, conocimiento de técnica vocal y responsabilidad.

Luego de realizar la prueba diagnóstica, se escogió el repertorio con el Maestro Rafael Suescún, incluyendo obras de diversas épocas, ajustándonos al reglamento de grado vigente para entonces. Debido a la complejidad de las obras, fue necesario incluir más personal. Finalmente el coro de cámara quedó conformado por quince personas.

1.2 PRUEBA DE DIAGNÓSTICO

En la prueba de diagnóstico se realizaron los siguientes ejercicios técnicos vocales ascendiendo y descendiendo por semitonos para determinar el rango vocal de cada voz.



1.3 ORGANIZACIÓN

1.3.1 Integrantes

Las personas que integran el coro de cámara son estudiantes de la facultad de música de la UNAB, excepto el tenor Juan Manuel Hernández que es egresado de la escuela de música de la UIS.

SOPRANOS	CONTRALTOS	TENORES	BAJOS
Catalina Skinner	Elizabeth Rivera	Juan C. Martínez	Pablo Orejuela
Dayra González	Idanis Rueda	Juan Manuel Hernández	Yorguin Rangel
Deyanira Gualdrón	Diana Flórez	Jesús Daniel Insuasty	Ronald Guarín
	Natalia Morales		Ludwig Miranda

1.4 ENSAYOS

En el primer y segundo semestre de 2005 solo se realizaba un ensayo general por semana. Para este año, desde la tercera semana de Enero, hasta la tercera semana de febrero se programaron los ensayos de la siguiente manera:

Lunes de 4 a 6 p.m.	Parcial Masculino	Salón N31
Jueves de 12 a 2 p.m.	Parcial Femenino	Cubículo 4
Viernes de 10 a 12 a.m.	Ensayo General	Salón N21

El último mes, solo se realizaron ensayos generales, utilizando los mismos horarios y espacios de los ensayos parciales.

1.5 CONTEXTO MUSICAL

Los ensayos se trabajaron siguiendo un orden metodológico que permitiera lograr una mayor productividad en cada sección. Así:

Ejercicios de Técnica Vocal: En los ensayos se trabajaron diversos ejercicios durante los primeros 10 o 15 minutos del ensayo con el fin de calentar y adecuar la voz para posteriormente trabajar las obras. En ocasiones se utilizaron ejercicios con fragmentos melódicos de algunas obras del repertorio para sensibilizar y familiarizar a los coristas desde el calentamiento con las obras a trabajar. Estos ejercicios con fragmentos o

motivos melódicos principales, también permitían lograr una homogenización más precisa del color de las voces para determinadas obras.

Montaje de Obras: Inmediatamente después de realizar los ejercicios de Técnica Vocal, se iniciaba con una obra que no generara desgaste vocal en los coristas teniendo en cuenta que existiera seguridad en las líneas melódicas de cada cuerda, corrigiendo los errores existentes para luego realizar el ensamble de toda la obra. A un tempo menor al original, se ejecutaba toda la obra para asegurar entradas y ritmo, posteriormente se incluía matices e interpretación para adelantar el proceso de maduración de cada obra de acuerdo con el concepto sonoro creado por el director, respetando siempre el estilo de la época y el carácter del repertorio.

1.6 ANÁLISIS COMPLETO

1.6.1 SANCTUS Y BENEDICTUS

Autor *Monteverdi, Claudio*. Nació en Cremona Italia el 15 de mayo de 1567. En 1582, Monteverdi compuso su primera obra, un conjunto de motetes tripartitos y en 1605 ya había compuesto 5 libros de madrigales, donde se aprecia una evolución desde texturas suaves en los primeros dos libros (1587 y 1590).

Monteverdi defendió el estilo antiguo, que él denominaba prima prattica, era adecuado para la composición de música religiosa. La seconda prattica, donde "las palabras son dueñas de la armonía, no esclavas", era más apropiada para los madrigales, composición en la que resultaba vital poder expresar las líneas emocionales del texto.

Monteverdi falleció el 29 de noviembre de 1643 en Venecia, sus restos fueron sepultados en la iglesia Santa Maria dei Frari,¹

ELEMENTOS

SONIDO

Formato: composición coral, para cuatro voces mixtas SATB, a capella.

Las voces femeninas se desarrollan en un registro medio, lo cual permite una sonoridad natural y flexible.

A partir del compás 59 utiliza una sección que se extiende hasta el compás 76, dispuesta para un cuarteto, muy propio del estilo que Monteverdi estaba empezando a proponer desde sus ensayos con la opera ligera, logrando así un contraste sonoro relajado pero muy expresivo, dando realce así a la frase "benedictus qui veni in nomine domini" (bendito el que viene en nombre del señor). Terminada esta sección, nuevamente entra el tutti creando una sonoridad plena y viva, acorde con intencionalidad del texto que se maneja.


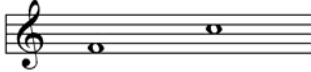
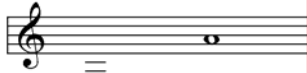

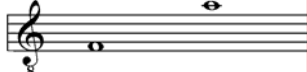
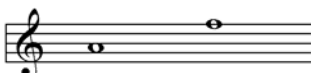

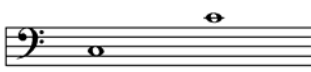
Textura: Textura polifónica, "La textura polifónica reside en la imitación que una voz hace de otras, denominándose DUX (antecedente) a la

¹ Fragmentos biográficos tomados de la enciclopedia Encarta 2005

primera exposición y COMES (consecuente) a la voz que responde con la misma idea temática.”²

Dinámica: Como lo expresa Francisco Llacer Pla “Cada voz maneja su propio acento expresivo, su fraseología y su dinámica”,³ de acuerdo al desarrollo melódico y al registro que se esté utilizando. En la partitura no aparecen matices, el estilo renacentista también basa el desarrollo de las dinámicas en la importancia que el texto adquiere en determinadas regiones. “Este estilo permite ciertas libertades técnicas a favor de una fuerte expresión del sentimiento, especialmente en la representación de un texto”.⁴

MELODÍA

Rango		Tesitura
Soprano		Soprano 
Alto		Alto 
Tenor		Tenor 
Bajo		Bajo 

Función: Monteverdi desarrolla la obra utilizando en algunas regiones imitación por movimiento directo. Según el Maestro Pedro Sarmiento, “En ella se respeta la dirección y el contorno del antecedente, pero no su altura”⁵, sin embargo presenta algunas variantes en el momento del desarrollo (Ver figura 1). También es común la imitación por contratiempo o cambio de metro, en el bajo con respecto al tenor

² LLACER PLA, Francisco / Guía analítica de formas musicales para estudiantes / *Real Musical*

³ LLACER PLA, Francisco / Guía analítica de formas musicales para estudiantes / *Real Musical*

⁴ ULRICH, Michels /Atlas de Música,1/*Alianza Editorial*

⁵ SARMIENTO, Pedro / Docente Facultad de Música UNAB. / Documento “las Imitaciones”

y en la contralto con respecto a la soprano en los compases 49 a 54. “Esta imitación cambia el sentido de los tiempos fuertes y débiles del antecedente, si por ejemplo, el antecedente es crúcico, es imitado en forma anacrúcica; y si este es anacrúcico, será imitado de forma crúcica”⁶ (Ver figura2).

Figura 1.

Figure 1 illustrates four musical staves. The first staff has an annotation 'Imitación Directa al tenor' with a bracketed line of music. The second staff has 'Imitación por disminución' with a bracketed line of music. The third staff has 'Consecuente' with a bracketed line of music. The fourth staff has 'Antecedente' with a bracketed line of music. Dashed lines connect the 'Imitación Directa al tenor' and 'Imitación por disminución' staves to the 'Consecuente' staff. Lyrics include 'san - ctus', 'san - - - - -', 'san - ctus san - - - - -', and 'san - ctus san - - - - - tus'.

Figura 2.

Figure 2 illustrates four musical staves. The first staff has 'Antecedente Anacrúsico' with a bracketed line of music. The second staff has 'Consecuente Acéfalo' with a bracketed line of music. The third staff has 'Antecedente Anacrúsico' with a bracketed line of music. The fourth staff has 'Consecuente Acéfalo' with a bracketed line of music. Dashed lines connect the 'Antecedente Anacrúsico' staves to the 'Consecuente Acéfalo' staves. Lyrics include 'sis', 'Ho san na in ex cel.', and 'Ho san na in ex cel.'.

Contorno Melódico: El diseño melódico se desarrolla con un tejido melismático articulado por grados conjuntos que forman arcos melódicos muy suaves. Algunos temas presentan saltos de tercera descendente al iniciar la exposición, otros también utilizan saltos de tercera pero en sentido ascendente en el momento de elevar o resaltar palabras como Deus o Caeli.⁷

⁶ SARMIENTO, Pedro / Docente Facultad de Música UNAB. / Documento “las Imitaciones”

⁷ Ver entradas de la segunda página de la partitura.

ARMONIA

- Tonalidad Y Modo: Fa Jónico, *“En una misma pieza gregoriana juega una gran variedad de modos. Las melodías son tan inspiradas que no se ciñen a una unidad modal; al contrario, modulan fácilmente de uno a otro modo, sin estridencias, sin efectismos, como una gran gama de colores”*.⁸
- Estructura Armónica: La obra, por su carácter contrapuntístico e imitativo, no define funciones armónicas tangibles, se perciben acordes que se complementan en la medida en que van entretejiéndose las voces. Al finalizar la obra presenta una cadencia perfecta.
- Lenguaje Contrapuntístico: La imitación es el lenguaje contrapuntístico que se utiliza en la obra, se presentan a distancia de 1, 2, 3 y 4 tiempos generalmente como estretos, donde la imitación inicia aun cuando no ha finalizado el consecuente. Constantemente hay nuevos motivos, pues las líneas melódicas presentan un desarrollo independiente en cada cuerda.

RITMO

- Métrica: Utiliza el compás partido 2/2. *“Este tipo de compás era utilizado por los compositores renacentistas para darle mayor fluidez sonora a las frases melismáticas y menos pesos sonoros al momento de dirigir este tipo de movimientos”*⁹.
- Tempo: La partitura no sugiere ningún tempo específico, no obstante la métrica utilizada, nos orienta a pensar un tempo aproximado de: blanca = 69. A partir del compás 26, la fuerza del texto genera una breve alteración en el tempo como también en el compás 37 hasta el compás 58. La sección E (Ver análisis de forma) que va desde el compás 59 hasta compás 75, retoma el tempo inicial para hacerlo más expresivo.

⁸ FONT Fuster, Rosa. Metodología del Ritmo Musical – Historia y Vida – Ediciones Paulinas.

⁹ Comentario del Maestro Rafael Suescún Mariño. Docente Facultad de Música UNAB

Frases y Motivos Rítmicos Principales: Para cada tema se emplean nuevas frases rítmicas, que por su utilización en reiteradas ocasiones, adquieren gran importancia dentro de esta obra.

Primera Frase: Esta frase es muy característica y posee movimientos melismáticos muy ágiles y expresivos.

san - ctus san - - - - - tus

Segunda Frase: Acorde con la sensación y sentido de texto, el movimiento rítmico de esta frase fortalece las sensaciones enérgicas implícitas.

Ho san nas in ex cel - - - - - sis

Tercera Frase: Utiliza un movimiento rítmico extendido, utilizado para lograr mayor expresividad sonora climática y aclimática.

Be ne dic tus qui ve - - - - - nit in no mi ne

Densidad Rítmica:

El mayor centro de densidad sonora de la obra se halla a partir del compás 69, hasta el compás 72, donde cada una de las voces presenta independencia rítmica con entradas alternas (contrapunto florido). La contralto emplea retardos rítmicos que hace compleja su ejecución y ensamble, ya que no hay apoyo en los tiempos fuertes de cada compás.

Ejemplo:

S ⁶⁹
nit in no mi ne Do - - - - -

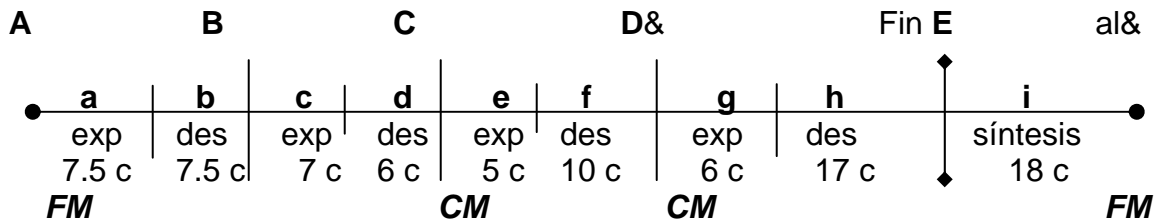
A
no mi ne - - - - - Do - - - - -

T
Be ne di tas qui ve - - - - -

B
di etus qui ve - - - - - nit in

Estructura De Frase, Periodo, Sección y Forma.

Motete Imitativo. Forma estrófica por secciones.



Para la época no se utilizaban tonalidades y se construía la música sobre modos. Este tipo de motete “constituye el punto culminante de la evolución del motete y al mismo tiempo el pináculo de la polifonía vocal franco-flamenca. El cantus firmus desaparece, todas las voces participan igualmente del material temático, los sujetos, inventándolos nuevos para cada fragmento del motete”.¹⁰

Posee cinco secciones determinadas por el cambio de los motivos melódicos y el ritmo. A B C D E y D¹¹

TEXTO

Idioma: El hecho de que Monteverdi perteneciera al servicio de la iglesia fue tal vez la mayor razón para que este tipo de obras compuestas por él, se escribieran en latín. Según el Diccionario Harvard de la música¹² "el Sanctus et Benedictus, hace parte del cuarto punto de la misa, después Kirie, Gloria, Credo y en un quinto lugar el Agnus Dei".

Contenido: “El ‘Sanctus’ es el canto de honor y alabanza de la asamblea, cuya voz se une a la de los coros celestiales. Además de ser el cántico angélico por antonomasia, es el canto de acción de gracias del Prefacio, puesto que está dentro de la Liturgia de la Eucaristía”¹³.

¹⁰ MICHELIS Ulrich /Atlas de Música, 1/Alianza Editorial.

¹¹ Asesoría de IRINA SACHLI, Docente Facultad de Música UNAB

¹² **RANDEL**, Don Michael. Diccionario Harvard De Música. Editorial Diana. México, 1984.

¹³ Tomado de la Página Web: www.encyclopediacatólica.com/sanctus/santo.

LATIN	FONETICA ¹⁴	TRADUCCIÓN
Sanctus, sanctus, sanctus,	Sanctus, sanctus, sanctus	Santo, santo, santo
Sanctus Dominus Deus sabaoth	Sanctus Dominus Deus	Santo es el Señor Dios de los Ejércitos.
Pleni sunt caeli Et terra gloria tua.	Pleni sunt cheli Et terra gloria túa	Llenos están los cielos y la tierra de su gloria.
Hosanna in excelsis.	Hosanna in echélsis	Hosanna en las alturas.
Benedictus	Benedíctus	Bendito
Benedictus qui venit	Benedíctus qui vénit	Bendito el que viene
in nomine Domini.	In nómine dómini	en el nombre del Señor.
Hosanna in excelsis	Hosanna in echélsis	Hosanna en el cielo

RELACIÓN TEXTO MÚSICA: Monteverdi continuamente está reafirmando frases y palabras con entradas a diferente tiempo, en las primeras generalmente emplea forma silábica y por segunda vez utiliza un melisma característico donde desarrolla una melodía con un momento climático.

En el periodo A, expone la primera parte de la oración (Sanctus) y a partir del compás cincuenta y nueve, complementa con la segunda parte, teniendo lugar la exposición del Benedictus.

¹⁴ Asesoría Fonética del Maestro Sergio Acevedo Gómez, Director Sinfónica UNAB

1.6.2 IRÉ A SANTIAGO

Autor: *VALERA, Roberto*. Nació en La Habana el 21 de diciembre de 1938. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Amadeo Roldán de esta ciudad y posteriormente realizó estudios de post-grado de Composición Musical en la Escuela Federico Chopin, de Varsovia y Doctor en Pedagogía de la Universidad de esa misma ciudad. Valera es poseedor de distintos reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos, la Orden Félix Varela de Primer Grado, la Medalla Alejo Carpentier, la Distinción por la Cultura Nacional, otorgadas por el Consejo de Estado, la medalla Karol Szymanowski, otorgada por el Ministerio de Cultura y Arte de la República de Polonia, la Medalla de la ciudad de Basse Terre, Guadalupe, entre otras distinciones.¹⁵

ELEMETOS

SONIDO

Formato: Composición para cuatro voces a capella, SATB con divisi en cada una de las voces.

Texturas: Es una obra con gran variedad de texturas que se exponen a continuación.

COMPASES	TEXTURAS
1-9	Melodía con acompañamiento en contrapunto.
9-12	Homofonía
13-85	Mezcla de polifonía y homofonía
85-94	Solo con acompañamiento homófono
95-105	Polifonía
105-108	Homofonía
108-109	Acompañamiento y bajo
110-111	Polifonía
112-113	Homofonía
114-133	Mezcla de polifonía y homofonía

¹⁵ Fragmento bibliográfico tomado de la pagina web: <http://www.ignaciocervantes.icm.cu/Roberto-Valera.htm>

Dinámica: El compositor sugiere *mp* al iniciar la obra, al momento que entra la melodía emplea *mf* mientras que las demás voces y el bajo son señalados con *p* lo cual proporciona una mezcla sonora equilibrada de acuerdo a las jerarquías funcionales de cada voz. En el momento del desarrollo no se observan indicaciones de matiz, sin embargo es muy claro el deseo impuesto por el compositor en mantener una sonoridad equilibrada, sin opacar el protagonismo de las melodías.

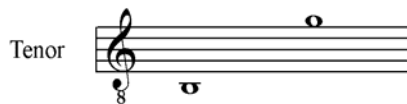
MELODÍA

Modo: Emplea los modos mayor y menor, utilizando en el desarrollo de la obra, cambios y modulaciones transitorias a tonalidades en modo (Mayor y menor), En la sección B, emplea la tonalidad de Mi Mayor cambiando de sonoridad y que a su vez proporciona una vivacidad melódica y armónica, propia de los ritmos afro-caribeños.

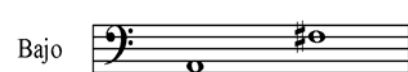
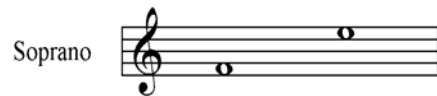
Rango Total:



Rango:



Tesitura:



- Función:** En la introducción la soprano presenta un motivo melódico, simulando el ritmo del tres cubano; la contralto y el bajo realizan un acompañamiento en contrapunto y el tenor toma la melodía finalizando el compás 5, mientras que la soprano, contralto y bajo ejecutan el acompañamiento. Posterior a las secciones homófonas, siempre existe un elemento melódico conector que es realizado por las contraltos o por los tenores; dicho elemento cumple la misma función del mambo mencionado anteriormente. La melodía se alterna entre la soprano y el tenor, el bajo constantemente está proporcionando la base armónica mediante el ritmo característico del son.
- Contorno:** Las frases melódicas se desarrollan en progresiones interválicas muy cortas, generalmente por grados conjuntos de segundas o terceras en sopranos, contraltos y tenores, En las melodías ejecutadas por los solos es característico el salto ascendente de cuarta y en el compás 95 desarrolla un momento climático apoyado por la contralto y el tenor llegando hasta el sol segunda octava. El bajo mantiene durante toda la obra un tratamiento melódico bastante anguloso con saltos de octava en varias partes de la obra.

ARMONÍA

Tonalidad: Mi menor – Mi Mayor.

Estructura Armónica: En su inicio y desarrollo utiliza la tonalidad de mi menor con algunas modulaciones transitorias al V grado, posteriormente utiliza Mi Mayor para la parte B y coda.

Lenguaje Contrapuntístico: En repetidos momentos la contralto realiza contramelodías a la soprano y al tenor, el bajo ejecuta secuencias rítmicas manteniendo la cadencia característica del son con algunas variantes melódicas.

RITMO

Métrica: La obra se ordena rítmicamente en el compás de 2/4, y su ejecución respecto al concepto clásico, contrasta por el ritmo implícito de éste estilo afro caribeño conocido como la Clave.

En un breve comentario de Udilio Urfé, citado por Fabio Betancur Álvarez¹⁶ dice: “ El vocablo Clave deriva de clavija de los astilleros y es un arcaísmo castellano. En el caso del género coros de clave es una corrupción de los coros del compositor catalán Anselmo Clavé. Estos coros se escriben en compás de seis por ocho y tienen una estructura similar a los coros de rumba guaguancó, que se tocan en compás de dos por cuatro y tiene otra textura musical”¹⁷.

Del instrumento clave Fernando Ortiz dice: “La clave es de una especial tipicidad cubana, ... La clave en su sonoridad recuerda el canto nocturno de la rana, y resuena como voz de manigua, de ahí su valor onomatopéyico y estético que hizo decir el poeta español García Lorca que era ella una gota de madera:

¡Oh ritmo de semillas secas!
 Iré a Santiago
 ¡Oh cintura caliente y gota de madera!
 Iré a Santiago
 ¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!”¹⁸
 Ejemplo de clave en 3 x2



Tempo: El Maestro Rafael Suescún, logró contactar al Maestro Valera vía e-mail, para consultarle algunas dudas sobre la obra Iré a Santiago. Respecto a lo anterior el Maestro Valera responde:

“Estimado Rafael Suescun:

*Le agradezco mucho su interés por mi obra Iré a Santiago. Me alegra mucho que usted la haga sonar y sea conocida de este modo en Bucaramanga. No lo tome como una broma, aunque tengo fama de bromista, pero creo que, si usted, basándose en la partitura, le pone su propia visión, como mismo hace con Beethoven o con Schubert, la cosa saldrá bien. En definitiva, todos los latinoamericanos y, naturalmente, colombianos y cubanos tenemos raíces comunes que nos hace entendernos bien unos a otros. Pero, para no defraudarlo, le diré que si interpreta **Iré a Santiago en un tempo más o menos de negra igual 120 con un no exagerado piu mosso en el "montuno" final, todo quedará muy bien. La sección central, aunque yo no puse ninguna indicación de tempo, se ha hecho costumbre hacerla más lenta para volver a***

¹⁶ Betancur, Fabio. “Sin clave y bongó no hay son” *Editorial de Antioquia*.

¹⁷ Urfé, Odilio. “ La música y la danza de Cuba” *Op. Cit.* p 231

¹⁸ Ortiz , Fernando. La clave xilofónica de la música Cubana. *Letras Cubanas*

tempo primo en la reexposición. En serio, lo demás lo dejo a su gusto; en definitiva, el son, la cumbia, el zamba, el merengue, etc. están unidos por sus raíces afro-hispánicas. Mi saludo más amistosos,

Roberto Valera¹⁹

Figuras Y Motivos Ritmicos Principales: Ritmo que se utiliza en el estribillo "iré iré" a santiago":



La soprano y contralto ejecutan este ritmo repetidas ocasiones en la segunda parte de la obra:



El bajo se mueve en gran parte de la obra sobre este ritmo:



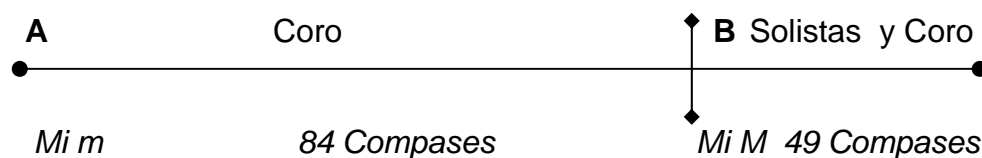
Densidad Rítmica: Donde se halla una mayor densidad rítmica en la obra es partiendo del compás 62 hasta el 64, cada una de las voces posee una independencia rítmica y melódica que requiere gran precisión, para lograr ensamblar e interpretar estos ritmos dentro de la clave del son.

¹⁹Tomado textualmente del correo reenviado por el Maestro Roberto Valera. Adjunto el membrete del correo con la fecha de envío.

Fecha: Fri, 30 Sep 2005 11:02:06 -0600
 De: "Roberto Valera" <rvalera@cubarte.cult.cu>
 Asunto: Re: UN SALUDO AFECTUOSO - CORO UNAB - Colombia
 Para: rsuescun@unab.edu.co

Estructura De Frase Periodo Sección Y Forma: 2La obra Iré a Santiago, presenta una forma estrófica que sigue adecuadamente el orden del texto de principio a fin sin utilizar repeticiones.

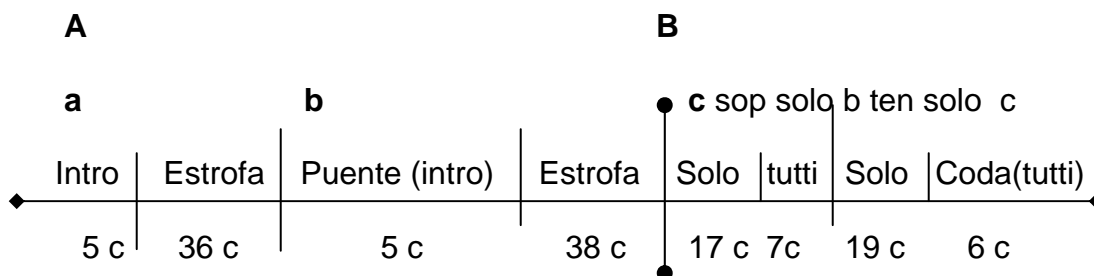
La macro-estructura de la obra presenta dos secciones determinadas por las texturas que se utilizan. La sección A que se extiende hasta el compás 84 está dispuesta para coro, continúa la parte B de 48 compases con los pregones o solos que presentan la soprano y el tenor para finalizar con un tutti en el compás 133. Se observa claramente la proporción asimétrica dado que sus secciones no contienen el mismo número de compases.



Al revisar detenidamente, hallamos una estructura media, donde A se divide en dos periodos y B se divide en tres; en A, la primera (a) comprende desde inicio hasta donde comienza de nuevo el intro. Posteriormente éste intro que se repite (b) funciona como puente y continúa de nuevo la estrofa.

La sección B en su primer periodo (a) presenta el solo de soprano que en su micro estructura utiliza regiones de solo y regiones en tutti. La segunda (b) corresponde el solo del tenor con la misma micro-estructura y la última parte (c) es donde presenta la coda²⁰.

²⁰ Asesoría de PEDRO SARMIENTO, Docente de la Facultad de Música UNAB



TEXTO

Origen: El texto de esta obra pertenece al poeta español FEDERICO GARCÍA LORCA nacido en el año de 1898. Una de las causas de su trágica muerte ocurrida a principio de la rebelión nacionalista el 9 de Agosto de 1936 en España fue producto de la intolerancia en la sociedad española de entonces que consideraba al homosexualismo como un pecado.²¹

Fuente Y Contenido: FEDERICO GARCÍA LORCA, llegaba desde Nueva York el 7 de marzo de 1930. Su libro "Poeta en Nueva York", que completa durante su estancia en Cuba con su poema "Son de negros en Cuba", contiene en sus versos la fuerte impresión que dejaron en el poeta sus días cubanos, GARCÍA LORCA se deslumbró con Cuba y en su poema dedicado a la isla "Son de negros en Cuba" dice:

Cuando llegue la luna llena
 iré a Santiago de Cuba,
 iré a Santiago,
 en un coche de agua negra.
 Iré a Santiago.
 Cantarán los techos de palmera.
 Iré a Santiago.
 Cuando la palma quiere ser cigüeña,
 iré a Santiago.
 Y cuando quiere ser medusa el plátano,
 Iré a Santiago
 con la rubia cabeza de Fonseca.
 Iré a Santiago.
 Y con la rosa de Romeo y Julieta
 iré a Santiago.

²¹Texto tomado de la pagina Web:
<http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/historia/personajes/4728.htm>

Mar de papel y plata de monedas
 Iré a Santiago.
 ¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
 Iré a Santiago.
 ¡Oh cintura caliente y gota de madera!
 Iré a Santiago.
 ¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!
 Iré a Santiago.
 Siempre dije que yo iría a Santiago
 en un coche de agua negra.
 Iré a Santiago.
 Brisa y alcohol en las ruedas,
 iré a Santiago.
 Mi coral en la tiniebla,
 iré a Santiago.
 El mar ahogado en la arena,
 iré a Santiago,
 calor blanco, fruta muerta,
 iré a Santiago.
 ¡Oh bovino frescor de cañavera!
 Iré a Santiago.²²

Relación Texto Música: Roberto Valera utiliza una forma muy consecuente con el texto al momento de musicalizar el poema de García Lorca, y presenta claramente un orden en el desarrollo del mismo, teniendo en cuenta que no realiza ninguna repetición, no obstante omite en ocasiones el estribillo “iré a Santiago” como por ejemplo en los compases 30 y 31. Organiza las melodías por frases, que van desarrollando el texto ubicándolo con una gran precisión de tal forma que los acentos prosódicos corresponden con los acentos de la música, siendo algo muy difícil de lograr ya que el texto no está organizado por frases con cantidad de sílabas exactas.

²²Texto tomado de la pagina web:

http://home.tiscalib.be/ericlaermans/cultural/lorca/poeta_en_nueva_york/el_poeta_llega_a_la_habana/son_de_negros_en_cuba.html

1.6.3 VIVIR CANTANDO (Bambuco)

Autor: *VERGARA GOMEZ, Luis Maria*. “Lucho Vergara, caleño de 60 años de edad, es fabricante de instrumentos de renombre internacional. Sus tiples han sido premiados como los mejores de Colombia. Además de ser fabricante de instrumentos, Vergara es músico, cantante y compositor.”²³

Arreglista: *CEDIEL BALLESTEROS, Juan Pablo*. Nació en San Gil el 20 de Enero de 1983. Comenzó sus estudios desde su infancia con su padre Elias Cediél teniendo la guitarra como instrumento principal. Posteriormente recibió estudios de solfeo con Fernando Martínez y de piano con Emilia Gómez de Carreño en la Facultad de Música de la UNAB, donde recibió el título de Maestro en Música con énfasis Teoría y Composición en el año 2005, bajo la orientación del Maestro Blas Emilio Ateortua y el Maestro Pedro Sarmiento. La música colombiana ha sido su preferencia y en ella posee algunas composiciones como la obra, *En algún lugar de la tinta*, que obtuvo el segundo puesto en el concurso nacional de composición realizado en Ato Viejo Cotrafa en el año 2004. También ha realizado arreglos para la orquesta de guitarras de la facultad de música de la UNAB y para el trío instrumental colombiano, del cual es integrante. Con esta última agrupación se presentó en diversos escenarios de Alemania, España y Francia a finales del 2005.

ELEMENTOS

SONIDO

Formato: Utiliza formato para cuatro voces mixtas: SATB

Textura: La obra se desarrolla con textura polifónica, sin embargo presenta algunos fragmentos homófonos muy cortos.

Dinámica: La dinámica de la obra plantea una intensidad de sonido que se expande desde el piano hasta un forte que no debe saturarse, con el propósito que exista un equilibrio sonoro entre el coro y el tiple acompañante que ejecuta la base armónica con el ritmo característico del bambuco.

²³ Artículo tomado de la página web del museo histórico del sur de la florida: http://www.historical-museum.org/folklife/sa_music/espanol/vergara.htm

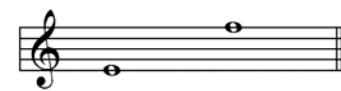
MELODÍA

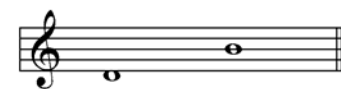
Modo: El modo utilizado es mi menor melódico y modula a Mi Mayor para finalizar la obra.

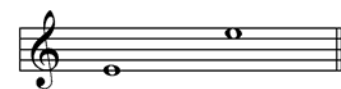
Rango Total

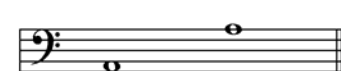


Rango Parcial

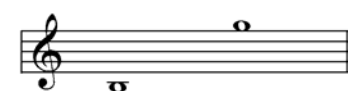
Soprano 

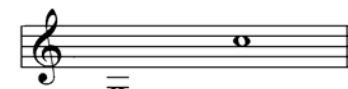
Alto 

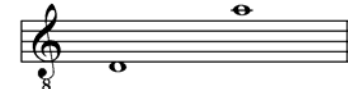
Tenor 

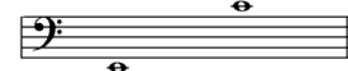
Bajo 

Tesitura

Soprano 

Alto 

Tenor 

Bajo 

Función: La melodía principal se expone en la soprano y la contralto realiza segundas voces a diferentes intervalos. El tenor ejecuta algunos contracantos en pausas que genera la melodía apoyado generalmente por el bajo que realiza la base armónica. El contorno melódico que presenta la soprano y la contralto, utiliza arcos melódicos suaves, siendo característico el salto de cuarta ascendente principalmente en la soprano. El tenor utiliza una melodía angulosa con saltos ascendentes y descendentes que superan el intervalo de quinta. También la voz del bajo presenta una melodía con grandes saltos que llegan a la octava.

ARMONÍA

Tonalidad Y Modo: Mi menor melódico – Mi Mayor

Estructura Armónica: La obra presenta una estructura armónica que emplea en repetidas ocasiones la progresión; **I – IV – V – I** (Em- Am- B7- Em). Según el arreglista, es muy característico la utilización de sustituciones en las funciones armónicas, hecho que genera una sonoridad novedosa respecto a las armonías tradicionales de la música colombiana, empleando progresiones como: **I – IV – VII (sustitución del V) y III (sustitución del I)**.

Ritmo Armónico: Utiliza un ritmo armónico bastante activo, los cambios se dan empleando dos funciones por compás en algunos fragmentos, pero en gran parte de la obra los cambios armónicos se exponen por cada nuevo compás. (ver cifrado en la partitura anexa)

Lenguaje Contrapuntístico: El arreglo plantea un concepto polifónico pasivo respecto al contrapunto utilizado. En el compás 70 hasta el compás 74, existe un pequeño imitativo que realizan las voces masculinas a las voces femeninas.

70

S *Antecedente*
Que son e-sas ga - nas de vi-vir can - tan - do sin-me-dir el

A
Que son e-sas ga - nas de vi-vir can - tan - do sin-me-dir el

T *Consecuente*
Que son e-sas ga - nas de vi-vir can - tan - do

B
Que son e-sas ga - nas de vi-vir can - tan - do

Imitación por Inversión melódica

RITMO

Métrica: El compás que se utiliza en la obra es 6/8, el cual permite una mayor versatilidad en la ejecución del bambuco, proporcionando coherencia rítmica para la correcta interpretación de este estilo. El bajo por sus funciones rítmicas, presenta compases con solo negras y debido al sincopado implícito que exige este ritmo, se ejecutan como tresillo.

Tempo: El arreglista sugiere al inicio de la obra Andante Vivace

Figuras Y Motivos Rítmicos Principales: Este ritmo aparece repetidas ocasiones en todas las voces.



La melodía que presenta la soprano, utiliza constantemente este ritmo.



También sobresale en varias partes de la obra el siguiente motivo.



Densidad Rítmica: La mayor densidad rítmica se presenta del compás 20 al compás 22, las voces femeninas presentan un mismo motivo rítmico melódico, mientras que el tenor y el bajo emplean motivos rítmicos independientes que tienen cierto grado de complejidad al momento de de ejecutarse y ensamblarse.

por que sa bea ti ple lo que pien-soy ha -

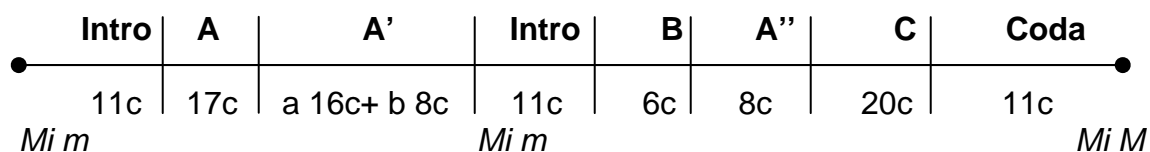
por que sa bea ti ple lo que pien-soy ha -

por que sa bea ti ple ple lo que ha -

que por - que sa-bea ti por que sa-bea ti lo que

Estructura De Frase Periodo Sección Y Forma: Presenta una *forma estrófica* estructurada de la siguiente manera²⁴.

²⁴ Asesoría del arreglista, Maestro Juan Pablo Cediel Ballesteros



TEXTO

Origen: No se conocen datos certeros sobre el origen de la canción vivir cantando, pero podríamos deducir que el texto de esta obra compuesta por Lucho Vergara, de acuerdo a su contenido, posiblemente nace como producto de un gran sentimiento nacionalista.

Contenido: La versión original de la canción Vivir Cantando, presenta el siguiente contenido.

Que son esas ganas
De vivir cantando
Que hacen de mi tierra
Que la quiera tanto
Porque sabe a tiple
Lo que pienso y hago
Cuando tengo cerca
mi tiempo pasado.

Que son esas ganas
de vivir cantando
junto a la nostalgia
de un camino andado
como tronco viejo
que sigo esperando
que le crezcan ramas
para hacerse un árbol

tengo mil bambucos
también esperando
que se duerma el mundo
para yo pulsarlos
porque los bambucos
siempre hay que escucharlos
cuando ruido y humo
se van del trabajo
canto vivir cantando

cuando ya el silencio
se duerme despacio
por entre la noche
de un cielo estrellado

Que son esas ganas
de vivir cantando
sin medir el tiempo
que corre en mis manos

Despierta Colombia
Si no has despertado
Y empuña tu tiple
que por dentro hay algo
que huele a trapiche
mazorca y tabaco
que va por las penas
sin fecha ni horario

La tierra me duele
Y me duele tanto
Que casi no entiendo
Porque estoy amando
Que son estas ganas
De vivir cantando

1.7 ANÁLISIS DE SUPERFICIE

1.7.1 AVE MARÍA

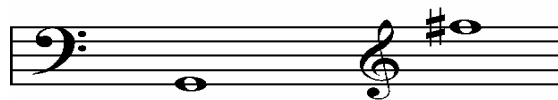
Autor: *ROSÄENZ, Elifio Eduardo*. Nació en Argentina el 13 de junio de 1916. Compositor y docente, estudió en el conservatorio nacional de música Carlos López Buchardo de Buenos Aires. De su trabajo como compositor surgieron varias obras de distintos géneros que muestran una cuidada elaboración temática y tímbrica, cuyo mejor ejemplo es su música para orquesta.²⁵

Gènero: Sacro no litúrgico.

Periodo Històrico: Rosáenz Elifio E. (1916-) y la obra Ave María (compuesta en 1972), se encuentran claramente enmarcadas dentro del periodo histórico Contemporáneo.

Tonalidad: La menor – La Mayor.

Rango Total:



Rango Parcial:

Soprano

Alto

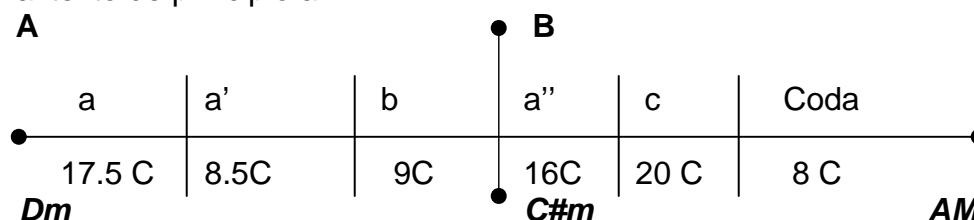
Tenor

Bajo

²⁵ **CÁCERES**, Emilio: Diccionario De La Música Española Y Latinoamericana / Sociedad General de Autores y Editores 2002

Tempo: El compositor no indica tempo para ejecutar la obra, por lo tanto concluimos un tempo aproximado de $\text{♩} = 85$, de acuerdo al compás utilizado y a la forma como se plantean las figuras rítmicas y al carácter sacro de la obra.

Forma: La obra presenta una *forma estrófica* donde se permite un desarrollo al texto de principio a fin.²⁶



Texto – Idioma: Ave María, es el nombre dado por los católicos a una oración dirigida a la Virgen María, Ave María son las dos primeras palabras de la oración que es tomada del saludo (Lc. 1,28) del ángel Gabriel, que tradicionalmente expresaba: “Dios te salve María, llena de gracia , el Señor es contigo; bendita eres entre todas las mujeres”. La forma actual fue fijada por el papa Pío V en 1568 y ha sido utilizada por los católicos tan frecuentemente como el Padre Nuestro²⁷.

Texto Original (Latín)	Fonética	Traducción
Ave María	Ave María	Dios te salve María
Gratia plena	Gratcia plena	Llena eres de gracia
Dominus Tecum	Dominus Tecum	El señor es contigo
Benedicta tu in mulieribus	Benedicta tu in mulieribus	Bendita tu entre las mujeres
Et benedictus fructus	Et benedictus fructus	Y bendito es el fruto
Ventris tui Jesus	Ventris tui iesus	De tu vientre Jesus
Santa Maria Mater Dei	Santa Maria Mater Dei	Santa Maria Madre de Dios
Ora pro nobis peccatoribus	Ora pro nobis peccatoribus	Ruega por nosotros los pecadores
Nuncetin hora mortis nostre	Nunketin hora mortis nostre	Ahora y en la hora de nuestrea muerte amén

²⁶ Accesoría del Maestro Pedro Sarmiento. Docente Facultad de Música UNAB

²⁷ www.encyclopediacatolica.com/avemaria

1.7.2 FINSTERE SHATTEN DER NACHT

Autor: BRAHMS, Johannes, Nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833. Después de estudiar violín y violonchelo con su padre, contrabajista del teatro de la ciudad. Brahms se especializó en el piano y comenzó a componer.

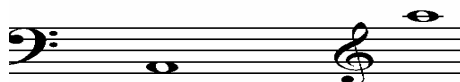
Todas estas obras muestran una estructura muy compleja, heredada de la tradición vienesa clásica. Al contrario que sus coetáneos, Brahms rechazó el uso superfluo de nuevos efectos armónicos y cromatismos. Se esforzó más bien por componer música de gran coherencia interna, utilizando los efectos nuevos o infrecuentes sólo para subrayar los matices estructurales internos. Así pues, sus mejores obras no contienen añadidos innecesarios: cada tema, figura y modulación están anunciadas en los pasajes precedentes.²⁸

Gènero: Lied. "La palabra Lied significa en alemán canción y es una composición generalmente breve en la que se pone música a un poema"²⁹.


Periodo Històrico: BRAHMS Johannes (1833-1897), compositor de origen alemán, una de las figuras más importantes de la música del siglo XIX, cuyas obras combinan lo mejor de los estilos clásico y romántico.


Tonalidad: La menor


Rango Total:




Rango Parcial:

Soprano 

Alto 

Tenor 

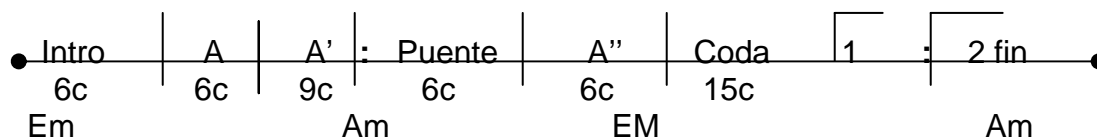
Bajo 

²⁸ Biografía tomada de la página web: www.artehistoria.com

²⁹ Definición tomada de la página web: www.gratisweb.com/departamentomusica/romanticismo

Tempo: Originalmente la obra no presenta un tempo específico. De acuerdo con el carácter de la obra, a su métrica y la relación existente entre texto y música, se puede concluir un tempo aproximado de $\text{♩} = 90$.

Forma: La obra, de acuerdo a su estructura general, corresponde a la *forma estrófica*, pues no presenta secciones con grandes desarrollos, solo variantes del tema principal³⁰.



Texto – Idioma: El idioma que se utiliza es el Alemán. En cuanto al origen del texto de la obra, no se posee ningún dato, solo podemos tener un referente conceptual de la obra, remitiéndonos a la traducción.³¹

Texto Original Alemán	Fonética	Traducción
Finstere shatten der nacht,	Finstere sshatten der nacht,	¡Oscuras sombras de la noche
Wogen- und Wirbelgefahrl!	Wogen- und Wirbelgefahrl	Peligro de olas y remolinos!
Sind wohl, die da gelind	Sind wohl, di da gelind	¿Acaso aquellos que descansan tranquilamente
rasten auf sicherem Lande,	jrasten auf sicherem Lande,	en tierra firme,
euch zu begreifen imstande?	oich zu begreifen imstande?	son capaces de entenderte?
Das ist der nur allein,	Das ist der nur allain,	Sólo aquel puede,
welcher auf wilder See	welger auf wilder See	aquel que va a la deriva entre la tempestuosa desolación
stürmischer Öde treibt,	sturmischer Ede traibt,	del mar salvaje,
Meilen entfernt vom Strande	Mailen entfernt fom Strande	Muy lejos de la orilla

³⁰ Asesoría de IRINA SACHLI, Docente Facultad de Música UNAB

³¹ Fonética y Traducción del Maestro SERGIO ACEVEDO, Director Sinfónica UNAB

1.7.3 Salmo 150

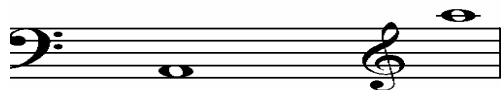
AUTOR: *CHAVES AGUIAR, Ernani Henrique*. Nacido el 30 de agosto de 1950 en Río de Janeiro Brasil, compositor, director coral y musicólogo. Adelantó sus estudios de musicología en Europa con Sergiu Celibidache. Ha escrito un número de piezas instrumentales, pero sus trabajos más famosos son sus obras corales, tales como el Salmo 150 (1993), que ofrecen fondos rítmicos con las articulaciones muy rápidas. Actualmente es profesor en universidad de Río, y miembro de la academia Brasileira de Música. ³²

Género: Sacro

Periodo Histórico: Ernani Aguiar pertenece al periodo histórico contemporáneo, pues su obra musical comienza a gestarse hacia los años sesenta.

Tonalidad: La menor

Rango Total:



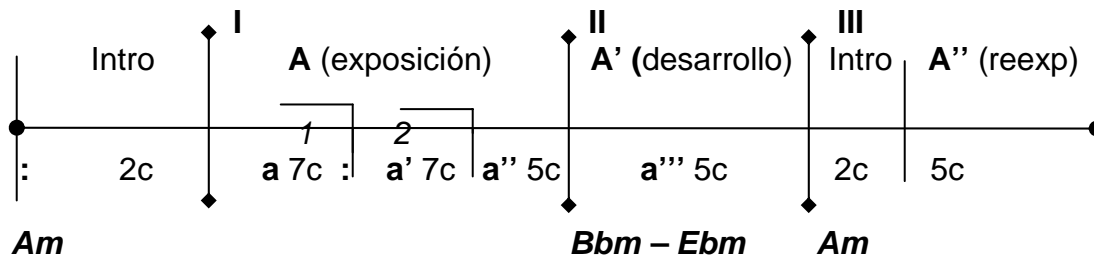
Rango Parcial:

Soprano	
Alto	
Tenor	
Bajo	

³² Biografía Tomada de la pagina web de "Wikipedia la enciclopedia libre"
http://64.233.179.104/translate_c?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Ernani_Aguiar&prev=/search%3Fq%3Dernani%2Baguiar%26hl%3Des%26lr%3D

Tempo: El tempo que presenta la obra es *Allegro con brío* y especifica colocando el ejemplo grafico de: ♩ = 84

Forma: El Salmo 150 se encuentra estructurado en forma *ternaria simple*, presentando variantes mínimas en cada una de las secciones en ritmo, métrica y tonalidad³³.



Texto – Idioma: El latín es el idioma sacro católico por excelencia y por lo tanto el que se utilizaba en las antiguas escrituras que posteriormente fueron traducidas a las lenguas de cada región o país.

Salmos (del latín psalmus, 'canción'), libro del Antiguo Testamento, colección de 150 himnos o poemas también denominado Salterio. Algunos de los Salmos parecen haber sido escritos para el recitado individual, y otros para el de toda la congregación. Muchos de ellos fueron escritos por músicos profesionales e incluyen instrucciones musicales para los instrumentistas. Algunas instrucciones, tales como la respuesta congregacional "Alabado sea" o "Aleluya" son todavía comprendidas y utilizadas con carácter litúrgico.³⁴

El texto atribuye 74 salmos al rey hebreo David, 12 a su hijo y sucesor Salomón y 1 a Moisés; 32 salmos se identifican con otros personajes, pero el resto son anónimos. Algunos ostentan títulos descriptivos como "Canción de las subidas" (120-134) y "Salmo para la acción de gracias" (100). Las antiguas tradiciones eclesiásticas judía y cristiana sostienen que fue David el autor del libro (y editor final de aquellos salmos que el texto adjudica a otros), aunque los especialistas bíblicos modernos coinciden en que el libro fue compilado a partir de colecciones independientes más antiguas.³⁵

³³ Asesoría de IRINA SACHLI, Docente Facultad de Música UNAB

³⁴ www.encyclopediacatólica.com/Biblia/psalmus/

³⁵ www.encyclopediacatólica.com/Biblia/psalmus/

Texto Original Latín	Fonética	Traducción
Laudate Dominum in sanctus eius	Laudate Dominum in sanctus eius	Alaben a Dios en su santuario
Laudate eum in firmamento virtutis eius	Laudate eum in firmamento virtutis eius	Alábenlo en su majestuosa bóveda celeste
Laudate eum in virtutibus eius	Laudate eum in virtutibus eius	Alábenlo por sus hechos poderosos
Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius	Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius	Alábenlo por su grandeza infinita
Laudate eum in sonotubae	Laudate eum in sonotube	Alábenlo con toques de trompeta
Laudate eum in psalterio et cithara	Laudate eum in salterio et chithara	Alábenlo con arpa y salterio
Laudate eum in timpano et choro	Laudate eum in timpano et coro	Alábenlo al son de panderos
Laudate eum in chordis et organo	Laudate eum in cordis et organo	Alábenlo con flautas e instrumentos de cuerda
Laudate eum in cymbalis benesonantibus	Laudate eum in chymbalis benesonantibus	Alábenlo con platillos sonoros
Omnis spiritus laudet Dóminun	Omnis spiritus laudet Dóminun	Que todo lo que respire alabe al señor
Laudate Dominum	Laudate Dominum	Alabado sea el señor
Aleluia	Aleluia	Aleluya

1.7.4 PATER NOSTER

Autor: *TRAVAGLIA Silvio*. Nació en Monselice (Padova) el 11 de Octubre de 1880, muerto en Padova el 3 de diciembre de 1970. Cuando llegó a la mayoría de edad, se trasladó a Venecia para ingresar a la academia de Belli Arti donde recibió clases de Guglielmo Ciardi y Emma Beppe. Alternó su trabajo musical con la pintura donde también alcanzo grandes reconocimientos en Verona, Turín, Padova, Wiesbaden, Berlín, Nueva York y Filadelfia.³⁶

Arreglista: *GÓMEZ ARDILA Gustavo*. Nacido el 8 de Septiembre de 1913 en Zapatoca, Santander. Director del coro Universidad Industrial de Santander (UIS) entre 1964 y 2002 por 38 años. Entre sus participaciones internacionales como director del coro UIS sobresalen:
 -Conservatorio Nacional de Música del Lincon Center de Nueva York, 1974
 -Festival Internacional de Coros en: Cantonigrós España 1978, Barcelona España 1981-1983, Debrecen Hungría y Budapest 1988,
 -Ciudad del Vaticano, ganador del trofeo y medalla de oro a la mejor agrupación coral, Roma Italia 1997. *En esta oportunidad se interpretó el Pater Noster y el Vergin Tutto Amore ganando premio como las mejores obras del certamen.*
 -Concurso Internacional de Habaneras, Torre vieja España 2000. El coro UIS ocupó el primer lugar y el Maestro Gustavo Gómez Ardila, obtuvo el premio al mejor Director.³⁷

Genero: Motete. El motete Pater Noster posee características del motete canción. “Este estilo de motete se inició en Alemania en el siglo XVI, emplea texto eclesiástico y se desarrolla linealmente en el tenor o en la soprano, ubicando la melodía en la parte superior, alternándose vivamente partes homófonas y polifónicas”³⁸.

Periodo Histórico: No se conoce información sobre el momento en que empieza a gestarse la obra musical de Travaglia, sin embargo, basados en su biografía podemos deducir que su producción musical inicia después

³⁶ Biografía tomada de la pagina web:

<http://www.provincia.padova.it/COMUNI/MONSELICE/ARCHIVIO/restauri%20monselice.htm>

³⁷ Fragmentos Biográficos tomados de la hoja de vida del Maestro GUSTAVO GÓMEZ ARDILA
 38 ULRICH, Michels .Atlas de Música,1.Alianza Editorial/.Géneros y formas

de la segunda guerra mundial de la cual fue combatiente y aproximarnos al año de 1950, siglo XX

Tonalidad: Fa Mayor

Rango Parcial:

Soprano 

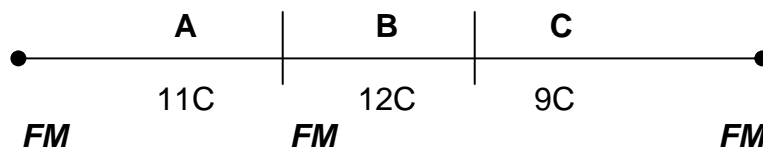
Alto 

Tenor 

Bajo 

Tempo: Andante

Forma: *Forma estrófica*, debido que desarrolla el texto de principio a fin, sin repeticiones. Presenta tres secciones, cada una de ellas con su propio clímax y determinadas por los cambios rítmicos y melódicos que presentan.



Al principio de cada sección, utiliza un pequeño imitativo entre las voces y posteriormente desarrolla con secciones homófonas utilizando en ocasiones contrapuntos muy pasivos³⁹.

Texto - Idioma: Padre Nuestro ha sido tal vez la única fórmula de oración atribuida a Jesucristo en el Nuevo Testamento. Es la oración cristiana más utilizada. Aparece de dos formas: La parte más extensa en donde nos habla de las enseñanzas sobre la oración en el sermón de la montaña, Mateo. 6,9-13; la forma más corta en la cual se ofrece

³⁹ Accesoria de la Maestra Irina Sachli. Docente Facultad de Música UNAB

como respuesta a la petición de los discípulos, "Señor, enséñanos a orar", Lucas. 11,2-4.

En la versión de Mateo, esta oración consiste en un preámbulo y siete peticiones. Parece ser una ampliación para la liturgia de la palabra original de Cristo. La variante debida a Mateo, que ha sido empleada con rango litúrgico desde épocas muy antiguas, reza así:

TEXTO EN LATÍN	FONETICA	TRADUCCIÓN
Pater noster, qui es in caelis	Pater noster, qui es in chelis	Padre Nuestro, que estás en el cielo
Sanctificétur nomen tu um	Sanctifichétur nomen tu um	Santificado sea tu nombre
Advéniat regnum tuum	Advéniat reñum tuum	Venga a nosotros tu reino
Fiat voluntas tua,	Fiat voluntas tua,	Hágase tu voluntad
sicut in caelo et in terra	sicut in chelo et in terra	En la tierra como en el cielo
Panem nostrum quotidiánum Danobis hódie	Panem nostrum quotidiánum Danobis hódi	Dadnos hoy nuestro pan de cada día
Et dimite nobis débita nostra,	Et dimite nobis débita nostra,	Perdona nuestras ofensas
Sicut et nos dimíttimus debitóribus nostris.	Sicut et nos dimíttimus debitóribus nostris.	Como también nosotros perdonamos
Et ne nos inducas intentatiómem	Et ne nos inducas intentatiómem	No nos dejes caer en tentación
Sed liberanos a malo. Amen	Sed liberanos a malo. Amen	Y líbranos del mal. Amen

CONCLUSIONES

- Ser Director implica poseer un conocimiento muy integro respecto al trabajo que se requiera liderar. En lo Musical se deben tener herramientas muy claras y precisas para dar una indicación o transmitir lo que realmente se quiere. El Director es modelo y ejemplo.
- El Director Coral, debe ser líder en lo musical y líder en cuanto al manejo de grupo, es necesario saber mantener la atención de todos sus coristas durante el ensayo, ser creativo para no generar cansancio en el personal.
- Siempre existirán diversas formas de asumir una obra respecto a la interpretación. Cada músico o cada director tendrá una manera muy particular de sentir la música, hecho que siempre dará lugar al “conflicto”, la eterna discusión para reconocer una correcta, buena o mala interpretación.
- El Director por su aguda sensibilidad es quien organiza, controla y da vida a los sonidos generados por el coro, para convertirlos en una obra sublime que resuene en el interior del alma.

BIBLIOGRAFÍA

Hoja de vida del Maestro GUSTAVO GÓMEZ ARDILA.

CÁCERES RODICIO Emilio: Diccionario De La Música Española Y Latinoamericana. Sociedad General de Autores y Editores 2002

BETANCUR, Fabio. Sin clave y bongó no hay son. Editorial de Antioquia.

URFÉ, Odilio. La música y la danza de Cuba. Op. Cit. p 231

ORTIZ , Fernando. La clave xilofónica de la música Cubana. Letras Cubanas

ULRICH MICHELS /Atlas de Música,1/Alianza Editorial.

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard De Música. Editorial Diana. México, 1984.

SARMIENTO, Pedro. Documento las Imitaciones. Docente Facultad de Música UNAB.

LLACER PLA, Francisco. Guía analítica de formas musicales para estudiantes .Real Musical

GARRETSON, Robert L. Choral Music. History, Style and Performance Practique. A Pearson Education Company 1993.

HYLTON, John B. Comprehensive Choral Music Educación. A Pearson Education Company 1995.

PHILLIPS, Kenneth H. Directing The Choral Music Program. Oxford University Press 2004.

ATLAS, Allan W. La Música de Renacimiento. Ediciones Akal S.A Madrid 2002.

ZAMACOIS, Joaquín. Tratado de Armonía libro II. Editorial Labor S.A. 1996 Barcelona.

SCHENKER, Heinrich. Tratado de Armonía. Real Musical Madrid 1990.

BLUM, David. Casals y el Arte de la Interpretación. Idea Books S.A. Barcelona.

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de Formas Musicales. Editorial Labor S.A. 1985.

SALAZAR, Adolfo. La música en la sociedad Europea I. Alianza Música 1983.

HISTORIA DE LA MÚSICA. Espasa España 2006.

ARETZ, Isabel. America Latina en su Música. Siglo XXI Editores 1997.

MENUHIN, Jehudi y DAVIS, Curtis W. La música del Hombre. Fondo Educativo Interamericano 1981.

PIÑEROS LARA, Maria Olga. Un Acercamiento a la Técnica Vocal desde la Pedagogía Vocal. Bogotá Enero de 2000.

FONT FUSTER, Rosa. Metodología del Ritmo Musical . Historia y Vida. Ediciones Paulinas.

GALLO, G Graetzer, NARDY, H y RUSSO, A. El Director de Coro. Ricordi Argentina.

AXEL ROLDAN, Waldemar. Cultura Musical II. El Ateneo Editorial Bogotá 1980.

GÓMEZ LOPEZ, Arturo. Manual de Orientación Musical I, II, III. Bibliográfica Colombiana LTDA. 1966.

ENLACES DE INTERNET

<http://www.provincia.padova.it/COMUNI/MONSELICE/ARCHIVIO/restauri%20monselice.htm>

www.encyclopediacatolica.com/Biblia/psalmus/

“Wikipedia la enciclopedia libre”

http://64.233.179.104/translate_c?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Ernani_Aguiar&prev=/search%3Fq%3Dernani%2Baguiar%26hl%3Des%26lr%3D

www.gratisweb.com/departamentomusica/romanticismo

www.encyclopediacatolica.com/avemaria

Museo histórico del sur de la florida:

http://www.historical-museum.org/folklife/sa_music/espanol/vergara.htm

http://home.tiscali.be/ericlaermans/cultural/lorca/poeta_en_nueva_york/el_poeta_II_ega_a_la_habana/son_de_negros_en_cuba.html

<http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/historia/personajes/4728.htm>

<http://www.ignaciocervantes.icm.cu/Roberto-Valera.htm>

www.encyclopediacatolica.com/sanctus/santo

www.portalmundos.com/mundomusica/historia/renacimiento.htm - 22k

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

www.aulaactual.com/musicacubana/inicio/mc02/mc02.html

www.kaypacha.com.ar/instrumentos/clave/clave

www.classicalarchives.com/brahms.html

www.geocities.com/fcueto/Musica/JBrahms.htm

<http://www.letralia.com/47/en01-047.htm>

www.palabavirtual.com/index.php?ir=crit.php&wid=69&show=poemas&p=Federico+Garcia

DISCOGRAFIA

Coro Universidad de Carabobo Venezuela. Track *Iré a Santiago*.

Schola Cantorum de la Universidad Simón Bolívar Venezuela. Track *Salmo 150*